

ignacianos 5

Iconografía ignaciana

cuadernos



2004



Índice
Presentación
A. María Rodríguez
Presentación de la
segunda edición
Compendio de
la obra de
Ignacia
Presentación
Índice
La obra
de
Ignacia
Índice
de

ICONOGRAFÍA
IGNACIANA

CUADERNOS IGNACIANOS **5**



AUSJAL
Universidad Católica Andrés Bello
Caracas, 2004

Consejo Editorial

Director: F. JAVIER DUPLÁ S.J.

Editor: EMILIO PIRIZ PÉREZ

Vocales:

ARTURO PERAZA S.J.

EDGAR CONTRERAS

JANNABELL HERNÁNDEZ

MYRIAM LÓPEZ DE VALDIVIESO

Compañía de Jesús
Universidad Católica Andrés Bello
Montalbán, Caracas (1020)
Apartado 20.332

Diseño y Producción: Publicaciones UCAB
Diagramación: Reyna Contreras
Corrección: Javier Duplá

© Universidad Católica Andrés Bello
Primera Edición, año 2004
Hecho el Depósito de Ley



Reservados todos los derechos.

No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información, ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado –electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.–, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

ÍNDICE

Presentación	
<i>F. Javier Duplá s.j.</i>	5
El emblema de la Compañía de Jesús	
<i>Heinrich Pfeiffer, s.j. Traducción de Vicente Gamarra, s.j.</i>	11
Una aproximación a la iconografía de San Ignacio de Loyola	
<i>Emilia Priz Pérez</i>	19
Los grabadores flamencos de los siglos XVI y XVII y la Compañía de Jesús	
<i>Fernando G. Gutiérrez, s.j.</i>	31
La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica	
<i>Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, s.j.</i>	39
Los Jesuitas: Arte y espiritualidad	
<i>Heinrich Pfeiffer, s.j.</i>	65
Iconografía ignaciana en Hispanoamérica	
<i>Fernando Arellano, s.j.</i>	79
Repertorio iconográfico	
<i>Emilia Priz Pérez</i>	95



S. IGNATIUS DE LOYOLA SOC. IESU.

PRESENTACIÓN

J. Javier Duplá s.j.

El tema de la iconografía ignaciana es riquísimo y sorprendente. En cuanto a su riqueza, basta asomarse a la colección de Anuarios de la Compañía de Jesús, que publica cada año la Curia Generalicia con el título de JESUITAS. Cada número presenta la variedad de compromisos apostólicos en los que andan metidos los jesuitas por el mundo, y con frecuencia aparecen artículos históricos acompañados de ilustraciones de la época referidas a San Ignacio, así como a la acción de los jesuitas a lo largo de los siglos, sea en el apostolado con indígenas, con los perseguidos y refugiados, con las misiones populares, con la enseñanza, la investigación y las publicaciones, y un largo etcétera. Estas ilustraciones, y los textos correspondientes, muestran la amplitud y variedad del aporte jesuítico al mundo de las artes. Para algunos puede resultar sorprendente la relación de los jesuitas con el arte. Más sorprendidos aún se verían si supieran que hay jesuitas artistas, no sólo en la pintura, la escultura, la arquitectura o la música, sino en el arte de la danza. Por cierto que en los cuatro siglos y medio de existencia de la Compañía de Jesús han sido los Hermanos Jesuitas quienes más han aportado a la historia del arte: desde el más famoso de todos y el más consumado artista que ha pertenecido a la Compañía de Jesús, el H. Andrea Pozzo (1642-1709), hasta llegar al H. Mario Venzo, italiano, o el H. G. Frölich, norteamericano, pintores del siglo XX. El Hermano Domingo Beltrán, importante escultor de los tiempos de San Ignacio; el Hno. Giovanni Tristano, constructor de la iglesia del Gesù y del Colegio Romano; los arquitectos-constructores de

6 las iglesias de las Reducciones del Paraguay o el Hno. Gogorza, constructor del grandioso edificio del Colegio San José de Mérida y del antiguo Colegio San Ignacio en la esquina de Jesuitas en Caracas, son legión los Hermanos Coadjutores jesuitas que han contribuido al arte.

En cuanto a la danza o la escultura, las raíces son antiguas: “En la Francia del siglo XVII se atribuía a los jesuitas una habilidad insuperable en la danza, y el Padre Menestrier ha pasado como autor de la primera historia del ballet” (Jesuitas 2004). En ese mismo número del Anuario aparece el testimonio de “un jesuita que baila”, el P. Saju George, nacido en Kolkata, India (antes Calcuta), y el de un jesuita que esculpe, el Padre catalán Cinto Casanovas.

Jesuitas 2001 ofrece unas páginas dedicadas a la iconografía ignaciana con algunas muestras esculturales y pictóricas, antiguas y modernas, de México, Uruguay, España y Malta. Para concluir este breve e incompleto recorrido de lo publicado recientemente sobre iconografía jesuítica, la Universidad Iberoamericana de México ha publicado recientemente, en 2003, con el fin de conmemorar los 60 años de su fundación, un magnífico libro, lo mejor que conocemos en el tema de la iconografía ignaciana: “Ad Maiorem Dei Gloriam. La Compañía de Jesús promotora del Arte”. La Provincia de Loyola ha editado también un libro sobre iconografía ignaciana, con prólogo del P. Juan Plazaola, veterano experto en este tema, con el título de “Los jesuitas y el arte”. El Centro Loyola, de Río de Janeiro, editó un libro del joven artista brasileño Antonio José da Silveira, sobre los Ejercicios Espirituales de San Ignacio con ilustraciones. Estos son algunos antecedentes ilustres del Número 5 de CUADERNOS IGNACIANOS, que llega las manos y a la vista del lector.

Este número 5 de CUADERNOS se inicia con una contribución del P. Heinrich Pfeiffer, tomada de Jesuitas 2003, sobre el emblema de la Compañía de Jesús. Puede estar impreso en la portada de un libro, adornar un cuadro o el frontispicio de una iglesia: dondequiera que la vista tropieza con el anagrama IHS piensa uno inmediatamente en la Compañía de Jesús.

Antes de llegar a la época actual de tanto predominio icónico, pocas veces se había logrado unir tan acertadamente una corporación con su representación visual. El P. Pfeiffer presenta la larga historia del anagrama IHS, desde su introducción en el Occidente latino en el siglo XIII y su adopción por San Ignacio, quien lo usaba para encabezar sus cartas y escritos. De ahí pasó a su utilización corporativa, hasta convertirse en el sello oficial de la Compañía de Jesús.

El profesor Emilio Piriz Pérez, editor de CUADERNOS, fue el promotor de la idea de dedicar un número de esta revista a la iconografía ignaciana. Director de Publicaciones y de la Biblioteca de la Universidad Católica Andrés Bello de Caracas, se graduó en Salamanca en Arte. Su trayectoria profesional entrelaza la gerencia, con la docencia y la fotografía. Él escogió las reproducciones iconográficas que se presentan en este número. Él personalmente tomó las fotos de gran número de ellas y luego las trabajó con enorme paciencia, dedicando mucho tiempo y esfuerzo detallista, a fin de que se imprimieran lo más semejantes a los originales, eliminando de los cuadros los maltratos que la huella del paso del tiempo ha dejado en los originales. Además, como profesor de Historia del Arte que es, escribió un artículo para la revista, que complementa el del P. Arellano y que sirve de introducción al reportaje fotográfico que enriquece este número. En el artículo describe el autor con particular detalle los retratos de San Ignacio realizados poco tiempo después de su muerte, especialmente uno, pintado en vida de San Ignacio por un pintor anónimo disfrazado de criado de un cardenal. Piriz presenta la ampliación que se da posteriormente de la iconografía de Ignacio hasta extenderse a los santos de la Compañía de Jesús, presentados como Compañía triunfante. Termina su recorrido mencionando las obras artísticas conservadas en Venezuela: en la iglesia San Francisco de Caracas, en Maracaibo, en el pueblo de San Ignacio en Perijá (Estado Zulia) y en La Guaira (Estado Vargas).

Sigue después el documentado estudio del P. Fernando G. Gutiérrez sobre los grabadores flamencos de los siglos XVI y XVII y la Compañía de Jesús. San Ignacio, conceptualizado como seco e intelectual por algunos

8 que lo desconocen, dio gran importancia en los Ejercicios Espirituales al papel de la imaginación. La composición de lugar, que encabeza todas las meditaciones y contemplaciones, tiene como finalidad recrear imaginativamente el lugar donde se realiza el tema que se considera o el misterio que se contempla. Pero no le bastó al santo proponer esa acertada indicación para que la imaginación ayude al fin de los Ejercicios, sino que le encargó al P. Jerónimo Nadal componer un libro de imágenes explicativas, realizadas por los mejores dibujantes y pintores del momento. Ese libro, intitulado “*Evangelicae Historiae Imagines*”, se imprimió en Amberes a fines del siglo XVI y sirvió para impulsar el aprecio por la iconografía en los jesuitas que siguieron. El arte de los grabadores flamencos, entre los que destacan los artistas de la familia Wierix, es admirable por su perfección en todos los sentidos: pureza de líneas, vigor expresivo, perspectiva. El artículo hace un estudio detallado de estos grabados, que tanto contribuyeron como ilustraciones al libro de Nadal para facilitar la “Composición de lugar” de los Ejercicios Espirituales. El libro circuló por todo el mundo y ayudó mucho a los misioneros en China y en otras partes en su esfuerzo por acercar la fe cristiana a los hombres y mujeres de otras culturas.

Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Cevallos s.j., conocido catedrático de historia del arte religioso en la Universidad Autónoma de Madrid, es autor de numerosos trabajos, publicados en esa universidad y en el Archivo Histórico de la Compañía de Jesús. Nos cuenta cómo Ignacio, por humildad, no había querido en vida que ningún pintor lo retratara, a pesar de la insistencia de los primeros compañeros. Después de su muerte fueron dos los pintores que, según el testimonio de los primeros jesuitas, más se acercaron a la “vera efigies”, al rostro auténtico del santo: Jacopino del Conte y Alonso Sánchez Coello. Este CUADERNO reproduce algunas de aquellas imágenes originales. El P. Pedro Ribadeneira fue el que más empeño puso en que su amado Padre fuera bien trasladado al lienzo, y nunca estuvo totalmente satisfecho con las pinturas que de él se hicieron. Posteriormente, con motivo de la beatificación (1609) y la canonización

(1622) de San Ignacio, se grabaron estampas de su vida en los libros, y varios pintores famosos reprodujeron en series de cuadros las escenas principales de la vida del santo. La historia de la confección de esos cuadros y sus copias, esparcidas por todos los países europeos y aun de América, es lo que el autor del artículo presenta con maestría en este artículo que CUADERNOS IGNACIANOS recoge.

Una segunda contribución bien original del P. Heinrich Pfeiffer, concedida por él para este número, es su artículo sobre Arte y Espiritualidad. El arte es para el jesuita una expresión de su ser y un medio de acercar a los hombres a Dios: esto es una consecuencia de la espiritualidad basada en los Ejercicios. Lo cual no quiere decir que sea de segunda importancia. San Ignacio en la Regla 8ª para sentir con la Iglesia, alaba ornamentos e imágenes, expresión de la piedad y medio de inducir a una religiosidad completa y sincera. En la “aplicación de sentidos”, forma original de orar, que San Ignacio propone, el ejercitante concentra y dirige todas sus facultades sensibles al logro del fruto de la oración.

El P. Fernando Arellano s.j, jesuita con largos años de trabajo apostólico de gobierno y magisterio en Castilla, la India y Venezuela, nos regala su trabajo “Iconografía Ignaciana en Hispanoamérica”. Es un escrito de gran erudición, pero póstumo, pues él falleció pocos meses después de escribirlo. A pesar de la avanzada edad que tenía cuando lo escribió, muestra en él plena lucidez y gran estilo literario. Hace un recorrido descriptivo de las iglesias de la Compañía en Hispanoamérica: en Perú, la iglesia de la Compañía, en la capital Lima, con las primorosas tallas de Javier y Borja; la iglesia de la Compañía, del Cuzco, espléndida muestra del barroco universal; la iglesia de Compañía y el claustro de Arequipa. En México, la iglesia de la Casa Profesa; el Colegio de San Ignacio, llamado de las Vizcaínas, y la joya del arte mexicano y aun de todo el universo jesuítico: el Colegio e iglesia de la Compañía de Jesús en Tepozotlán. Pasando a Colombia, la iglesia de San Ignacio de Bogotá, con la capilla del rapto. En el Ecuador, la soberbia iglesia de la Compañía en Quito, espléndidamente construida y adornada, con su extraordinaria fachada.

- 10 En Argentina, la iglesia de San Ignacio de Buenos Aires, y en las reducciones del Paraguay, las imponentes ruinas de San Ignacio Mini y San Ignacio Guazú. Termina su contribución el P. Arellano con un breve estudio sobre el pintor mexicano Miguel Cabrera, y sobre el retrato del santo, pintado por Sánchez Coello, y reconocido por el rey Felipe II.

Confiamos en que el esfuerzo editorial que el lector tiene en sus manos contribuya al mejor conocimiento de San Ignacio y de la obra apostólica de la Compañía de Jesús en tantos espacios geográficos y en tan diversas circunstancias históricas.



EL EMBLEMA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS*

Heinrich Pfeiffer, s.j.

Traducción de Vicente Gamarra, s.j.

El monograma IHS del nombre de Jesús se ha interpretado por algunos de un modo extraño. Por ejemplo: Jesús-Salvador-Beatificador. En realidad se trata de una abreviatura en tres partes del nombre Jesús, en que la I y la H son las dos letras iniciales y la S, la letra final del nombre Jesús en griego IH-SU-S. H es la mayúscula griega ETA y se pronuncia como E, lo que es importante para comprender las letras del monograma. Un pequeño trazo sobre las letras, indicaba que se trataba de una abreviatura del nombre. Este trazo se convirtió con el palo de la h minúscula en una cruz.

Pero el primer monograma no era el del nombre de Jesús, sino el del título mayestático *Christus* con su abreviatura XR. La X griega suena como el conjunto CH alemán y la P es la forma griega de la R. Estas dos letras XP indican la palabra *Christos*, o el Ungido, es decir el descendiente de David predestinado por Dios para la dignidad de Rey. Tampoco el nombre Jesús era inicialmente trimembre, sino que tenía las dos letras IS es decir la primera y la última letras de J-esu-S. Luego, sobre todo en los iconos bizantinos de Cristo, se reproducían ambas palabras, el nombre de Jesús y el título *Christos*, cada una con dos letras y siempre abreviadas con la primera y última letra, en que la S en griego aparece como nuestra C: eso en IC XC. Estas dos abreviaturas siguen escribiéndose en la parte alta de los iconos de Cristo en la Iglesia oriental.

* Publicado en: Revista Jesuitas 2003. Págs. 12-15

Hacia comienzos del siglo XIII, en el Occidente latino bajo influjo griego, ambas abreviaturas de Jesús y Cristo se introdujeron en las pinturas de Cristo. En frescos de las catacumbas del sur de Italia las encontramos incluso en su forma trimembre: IHC XPC. Pronto se cambió la C escrita en griego por la S latina y, además, se utilizó solamente la primera parte de ambas abreviaturas para el nombre de Jesús. Así llegamos, al primer punto final del desarrollo que llevó al monograma IHS. El monograma –incluido en un círculo– fue frecuentemente utilizado como sagrario, lo que contribuyó a su amplia difusión.

En el norte de Francia se introdujo el monograma también en letra gótica minúscula, es decir como *Jhs*. Al cruzar el trazo horizontal de la abreviatura que figura sobre las letras, el palo de la *h* minúscula, resulta una cruz, a la que ya no se renunció cuando se escribía el monograma con letras mayúsculas latinas. Y así quedó el signo de la cruz sobre el punto central del palo transversal de la H.

A través del culto al nombre de Jesús se extendió más el monograma de Jesús que a través de los sagrarios. Sobre todo san Bernardino de Siena se sirvió en sus misiones populares y sermones, de tablas de madera con el monograma de Jesús que, al final de sus sermones, elevaba a lo alto exigiendo a los oyentes que adoraran, arrodillados, el nombre de Jesús. Incluso indujo al gobierno de la ciudad de Siena a cambiar el escudo de armas de la ciudad por un monograma de Jesús circundado por el sol. Algunas de esas tablas que usó san Bernardino se conservan todavía. Una de ellas se conserva en la iglesia Santa María de Araceli de Roma. Estas tablas y las muchas representaciones del escudo de armas de Siena muestran siempre el monograma de Jesús en letras góticas minúsculas y siempre con el trazo de la abreviatura cruzando la *h*.

En esa forma adornaba el monograma de Jesús la entrada del colegio Santa Bárbara de la Universidad de París, donde san Ignacio, que después del santo franciscano contribuyó más que nadie a la difusión del monograma, debió sin duda verlo.

El fundador de la Compañía utilizó el monograma al comienzo de sus principales cartas y escritos. En forma impresa utilizó el JHS como signo de las principales publicaciones, p. ej. en la primera edición del libro de los Ejercicios Espirituales y, también, en el sello oficial de la Orden por él fundada.

En la forma ignaciana se añadió otro elemento al monograma de Jesús. Encuadrado el monograma en la mitad de un círculo con el signo de la cruz sobre el palo de la H, el espacio entre las tres letras mayúsculas quedaba vacío. Ese espacio vacío desagradó a alguno que se preocupaba de la estética del conjunto. Sabemos que para Ignacio era importante la buena caligrafía y que él poseía esa habilidad. Por eso, puede haber sido él mismo el que cuidó que ese espacio vacío que quedaba entre las letras inscritas en un círculo fuera rellenado con signos simbólicos.

Para el sello de la Compañía se escogió una media luna flanqueada por dos estrellas. Sobre la significación de estos signos no hay ninguna duda: comparada con el Sol, que es Jesús, María es la luna. Las estrellas representan a los santos. Habitualmente, bajo la serie de las letras de JHS, se encuentra un símbolo de María.

En la página primera de la primera edición latina de los Ejercicios encontramos, por ejemplo, un lirio estilizado.

Que finalmente en el escudo de la Compañía de Jesús siempre se incluyan tres clavos de la crucifixión y que ese detalle se haya convertido en la señal característica del signo de los jesuitas, tiene también su pequeña historia. A veces encontramos los tres clavos de manera que atraviesan un corazón. En eso, el pensamiento va al corazón de María, que participó en los sufrimientos de la pasión. Sólo más tarde aparecieron los tres clavos sin el corazón.

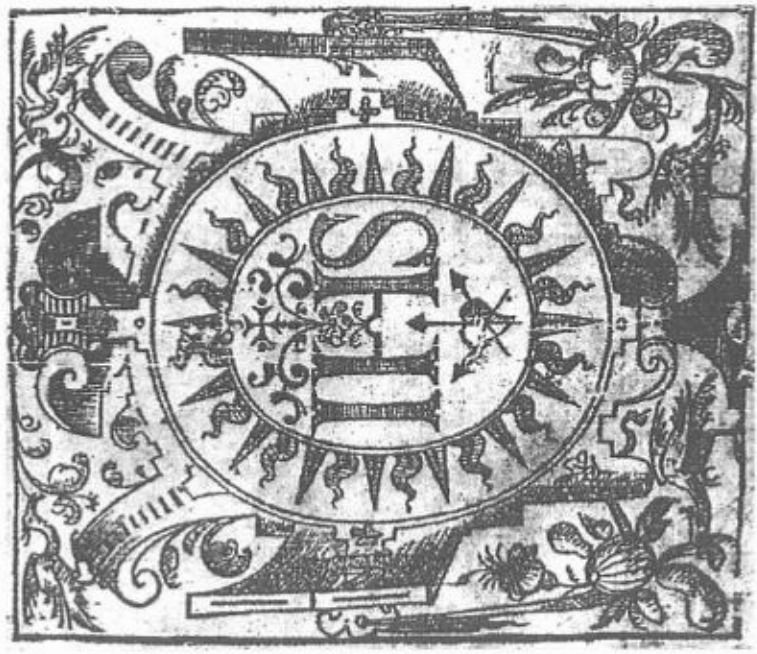
En la capilla del palacio imperial de Constantinopla, inicialmente se veneraban cuatro clavos. A finales del siglo XII en Alemania meridional, en los crucifijos aparecen los dos pies superpuestos y atravesados por un

- 14 solo clavo. Desde el siglo XIII se generaliza el crucifijo de tres clavos en todo occidente. A partir de Francisco de Asís, los votos religiosos son referidos al número simbólico de los tres clavos; pobreza, castidad y obediencia. Los tres clavos, pues, del escudo de la Compañía representan los votos de la Compañía. El discípulo y compañero que pretende seguir a su Señor crucificado, se deja crucificar con los tres votos.











UNA APROXIMACIÓN A LA ICONOGRAFÍA IGNACIANA

E. Póiz Pérez
Universidad Católica Andrés Bello

Abordar el tema de la iconografía ignaciana aparentemente no presenta grandes dificultades ya que aparece en todos los diccionarios de iconografía o de temas religiosos; la representación de San Ignacio está presente en todos los continentes y numerosísimos países, es un tema universal que encontramos desde oriente hasta occidente.

Pero es curioso observar cómo, a pesar de la importancia del tema para el arte universal, aún no contamos con un estudio monográfico sobre la iconografía jesuítica, ni sobre la iconografía ignaciana en particular, aunque haya numerosos artículos que tratan aspectos específicos de ambos temas. Menos estudios, aunque sean parciales, encontramos sobre los significados iconológicos de las representaciones de San Ignacio.

Dos estudios recientes debemos destacar. El primero es la obra titulada “Ad Maiorem Dei Gloriam”, bajo la coordinación académica de Ana Ortiz Islas, referido al arte —en todos sus campos— de la obra jesuítica en México, publicado por la Universidad Iberoamericana en el año 2003.

El segundo, titulado “L’ Art des Jésuites”, bajo la dirección de Giovanni Sale, y del cual hemos manejado la versión francesa editada a fines del 2003, aunque no conocemos la versión impresa en Italia, y donde se presenta una visión muy ampliada del arte de los jesuitas a nivel mundial, y una extensa bibliografía. Ambas obras sobresalen, además de por sus excelentes artículos, por el excelente diseño, la cuidadosa edición y la

Uno de los aspectos destacados de los actos conmemorativos del Quinto Centenario del nacimiento de San Ignacio es la actividad artística, cuya importancia se basa en la revolución iconográfica originada por el Santo de Loyola en pleno período de la reforma interna de la Iglesia católica después del Concilio de Trento. El centenario ha motivado tanto estudios y revisiones del arte jesuítico, como la valoración y exposición de las incontables obras artísticas que tratan sobre San Ignacio, sobre los Santos y Beatos de la Orden o sobre la Compañía de Jesús. De este modo, además de valorarse el arte ignaciano, la ocasión ha sido propicia para dar a conocer numerosas obras del arte ignaciano y realizar complejas obras de restauración del arte jesuítico, especialmente en Loyola, solar del Santo.

Los Ejercicios Espirituales de San Ignacio tuvieron una influencia decisiva en el desarrollo de la mentalidad barroca, y sirvieron de ayuda invaluable para la difusión de la Reforma emanada del Concilio de Trento. La pedagogía espiritual ignaciana, con sus exámenes, meditaciones y repeticiones, va inculcando una sensibilidad que será decisiva para la creación artística barroca. Esta pedagogía modeló una nueva estética y la aceptación e interpretación cristiana, por parte del pueblo, de la nueva iconografía. El método de los Ejercicios Espirituales que invita al ejercitante a “contemplar”, “considerar”, “imaginarse” y todo “como si presente me hallase”... es una nueva forma pedagógica para mostrar al pueblo las verdades cristianas, en especial aquellas atacadas por los luteranos. Es en esa nueva iconografía donde los recursos artificiales para dar notas de mayor realismo a la imagería, tales como el cabello natural, rubíes como gotas de sangre, los ojos de vidrio, etc., recobran especial importancia. Son elementos que se basan en la tradición jesuítica que intenta acercar vivencialmente a los fieles a los misterios de la fe; por medio de la vivencia físico-teatral se logra una mayor fijación y, por tanto, se estimula la posterior meditación de los dogmas y misterios cristianos.

San Ignacio, dentro del ambiente cristiano, va a ser uno de los santos con una iconografía más rica y variada, en especial la referente a escenas de su vida. Pero curiosamente, es uno de los santos cuya fisonomía

ha sido más difícil de concretar, encontrándonos rostros totalmente diferentes de un continente a otro y a veces dentro de una misma nación.

Esta diversidad fisonómica tiene su origen en algunas de las principales virtudes que caracterizaron la personalidad del Santo de Loyola: la humildad, la discreción y la modestia. Estas virtudes de San Ignacio son las que motivaron su persistente negativa a inmortalizarse en la retratística de la época.

Cuando acaece su fallecimiento, sus compañeros, conscientes de la importancia de conservar su imagen, hacen el vaciado de su máscara mortuoria, el único testimonio real de la fisonomía del Santo. Pero dos defectos se observan a simple vista: el primero, que dicha máscara sólo abarca la mitad de su cabeza, es decir el rostro propiamente dicho, la segunda, que en ella se aprecia la deformación que produce el rigor mortis, los estragos de la edad avanzada y las huellas de su prolongado sufrimiento.

Adentrándonos en el apartado de los datos más confiables sobre la fisonomía del Santo, nos encontramos con un relato descriptivo y varias obras pictóricas, además de la ya mencionada mascarilla mortuoria.

El padre Pedro de Ribadeneira, jesuita que convivió con San Ignacio y su primer biógrafo oficial, nos ofrece la siguiente descripción del Santo: *“Fue de estatura media o, por mejor decir, algo pequeño y bajo de cuerpo, habiendo sido sus hermanos altos y muy bien dispuestos; tenía el rostro autorizado; la frente ancha y desarrugada; los ojos hundidos; encogidos los párpados y arrugados por las muchas lágrimas que continuamente derramaba; las orejas medianas; la nariz alta y cambiada, el color vivo y templado y con la calva de muy venerable aspecto. El semblante del rostro era alegremente grave y gravemente alegre; de manera que con su serenidad alegraba a los que le miraban...”*. Este “retrato verbal” es el acogido en la edición crítica de las Acta Sanctorum publicadas por los bolandistas de los Países Bajos.

Es curioso observar que en esta descripción no hace el biógrafo referencia a la herida sufrida en la pierna derecha durante el sitio de

Pamplona, ni a la posterior complicación que le produjo una débil pero permanente cojera. El acento puesto por Ribadeneira en la estatura del Santo y la comparación con sus hermanos, podría deberse no sólo a la herida de la pierna y a las continuas penitencias que hacía, sino al momento cronológico en que el biógrafo lo describe: los últimos años de su vida.

A pesar de ser una nota característica del Santo, su baja estatura física no se tomará en cuenta en las representaciones grupales, consagrando los artistas en sus composiciones la jerarquía y la importancia religiosa-espiritual del Santo, representándolo tan alto como los demás personajes de los conjuntos, o incluso en un plano más elevado que el resto de los santos y beatos de la orden.

Otra descripción posterior y complementaria aparece en la obra *Historia religiosa, política y literaria de la Compañía de Jesús* (Cretineau-Joly, J. Paris, 1851. Pág. 50) y que va a tener mucha difusión, ya que posteriormente a los dos años se realiza otra edición de la misma y más lujosa, y aunque no menciona la fuente donde es tomada dicha descripción, coincide en mucho con la de Pedro de Ribadeneira: *Tenía entonces cuarenta y nueve años. Su calva cabeza, su color trigueño, su rostro enflaquecido por la penitencia, su frente espaciosa y sus ojos brillando hundidos en sus órbitas, daban a su fisonomía un tipo particular. De compleción ardiente, corazón vivo y espíritu meditabundo, había llegado de tal manera a dominarse que hasta los médicos le tenían por flemático. Su talla era mediana, andaba tan airoso y comedido que casi no parecía cojo. En toda su persona dejábase traslucir como una revelación de santo y de grande hombre; pues Ignacio por sus virtudes y por sus obras, mas que muchos diplomáticos, guerreros y legisladores, merece este último título, que a sus ojos nunca hubiera valido tanto como el primero.*

A los dos retratos realizados después de su muerte, hay que anteponer otro, que actualmente se encuentra en el Museo de Sondrio (Italia) fechada trece años antes de su fallecimiento. Parece ser que sus compañeros, deseosos de perpetuar la imagen del Santo, encargaron a un pintor realizar un retrato de S. Ignacio pero, ante la negativa del Santo a posar, el artista contratado se disfrazó como criado de un cardenal y estuvo todo un día en torno a Ignacio tomando mentalmente notas sobre su

fisonomía. El resultado es una obra con un cierto parecido a la máscara funeraria, pero que no se corresponde con las descripciones posteriores y que extrañamente no es mencionada por el Padre Ribadeneira. El padre Bartoli nos señala que el pintor fue Jaime del Crivelli.

Posteriormente a su fallecimiento, los compañeros de Ignacio encargan un retrato del fundador de la Compañía de Jesús al pintor italiano Jacopino Del Conte. Este retrato no gustó a algunos jesuitas y fue totalmente rechazado por el P. Ribadeneira, quien no lo encontraba suficiente parecido con Ignacio. El rechazo pudo originarse por el intento del pintor de representar al Santo algunos años más joven y cubierto con el bonete, el cual distorsiona un poco sus rasgos, ocultando por ejemplo, la inconfundible estructura de su cráneo. Sin embargo, este retrato sirvió de inspiración a muchas imágenes, especialmente aquellas realizadas en Italia y en la zona oriental del mundo.

El P. Ribadeneira, ayudándose con una copia de la máscara mortuoria, va a instruir al pintor español Alonso Sánchez Coello para realizar otro retrato del Santo. Esta imagen será aceptada oficialmente por los compañeros de Ignacio y por algunos personajes italianos contemporáneos, quienes la encuentran muy parecido al rostro del Santo. Este retrato lamentablemente fue parcialmente destruido por un incendio durante la guerra civil española; el lienzo chamuscado pudo ser rescatado y aún se reconocen las líneas del mismo. La imagen se representa con una expresión peculiar en los ojos, en actitud orante, con la vista elevada al cielo, como si estuviera en éxtasis; ella ha sido el punto de inspiración de casi todas las representaciones de Ignacio en España y en América, especialmente los retratos que se conservan en numerosas casas de la Compañía. Un grabado poco conocido fechado en 1873, y de la plumilla del artista español B. Maura, dibujante y grabador de gran calidad, a pesar de modificar la expresión de los ojos, nos muestra posiblemente una de las imágenes más puras de la fisonomía del santo, inspirada en el cuadro de Coello.

En la época actual, dos imágenes del Santo han venido a sumarse a los posibles retratos de la época de su muerte. La primera es un pequeño

24

retrato de 6 cms. de alto por 5,3 cm. de ancho, de forma oval, que parece fue ejecutado pocos años después de su muerte, actualmente es custodiado en la Provincia Belga de la Compañía de Jesús, colgado en las habitaciones del Rector del Colegio Máximo de los Jesuitas en Lovaina. Se puede apreciar en el mencionado cuadro que muchos de los rasgos fisonómicos son comunes con los del retrato de Coello; varía el ángulo de visión del rostro, (aunque en ambos es de tres cuartos, en uno mira hacia la izquierda y en otro hacia la derecha); la edad del personaje (representando al Santo más entrado en la ancianidad el cuadro de Lovaina); y lo pronunciado de los pómulos y de otros rasgos faciales. Sin embargo, en conjunto hay una gran similitud entre ambos retratos, en especial en lo relativo a la estructura craneal.

El otro, es un retrato que estuvo en el oratorio del Padre Diego Laínez, sucesor de San Ignacio en el Generalato de la Orden, y que posteriormente fue donado al Cardenal Roberto Bellarmino. Luego pasó a distintos propietarios, siempre padres o hermanos jesuitas, por toda la geografía europea. Este retrato, cobijado por un marco de forma octogonal, presenta numerosos puntos de coincidencia y similitud con el de Coello, con el grabado de Maura y con el cuadro oval de Lovaina, anteriormente citados. La estructura del rostro y del cráneo, así como las diversas formas de la estructura facial, pómulos, barbilla, frente, nariz, etc. y en especial la forma de los ojos, pequeños y entreabiertos, y su mirada profunda y humilde, que se proyecta hacia el infinito.

Tanto la beatificación (1609) como la canonización de Ignacio de Loyola (1622), van a marcar momentos de gran desarrollo en la iconografía ignaciana, ahora inspirada fundamentalmente en la biografía oficial escrita por el Padre Ribadeneira, y en escritos el primer grupo de jesuitas. Estas fuentes son el origen e inspiración de toda la iconografía ignaciana tanto del Santo aislado, como de las escenas de su vida o de las imágenes alegóricas de la Compañía de Jesús.

En 1609, con motivo de la ceremonia de beatificación, se realizó una serie de grabados (en total 69) publicados ese mismo año en Roma al

editarse la vida de San Ignacio. Estos grabados han constituido el punto de partida de las presentaciones de la vida de Ignacio. El artista español Juan de Mesa, por encargo del Padre Ribadeneira, realizó una serie de pinturas sobre la vida de Ignacio, hoy perdidas, para el Colegio de Alcalá de Henares; de esta serie se publicaron catorce grabados, impresos el año 1610 en Amberes, por los arústas Cornelius, Theodorus Galle y Collaert van Mallery. Una tercera serie, menos conocida que las anteriores, fue editada por George Mary en Augusta precisamente al año de la canonización.

No pueden ser olvidados los majestuosos lienzos pintados por Rubens y sus discípulos con motivo de la ceremonia de Canonización de San Ignacio (1622). La colección reúne escenas de la vida de Ignacio y sin duda ha tenido una poderosa influencia en la inspiración de la iconografía ignaciana en los siglos XVII y XVIII.

El estudio de la iconografía de la Compañía de Jesús se puede agrupar, dada su gran extensión, en tres grandes bloques: en primer lugar, la referente a San Ignacio; en segundo lugar, la iconografía de Santos y Beatos de la Compañía de Jesús, y en tercer lugar, las alegorías y devociones vinculadas a la Compañía de Jesús. A su vez la iconografía ignaciana se puede estudiar reunida bajo cuatro aspectos: 1^º el rostro del Santo, 2^º San Ignacio de cuerpo entero y sus atributos, 3^º escenas ignacianas y por último, el 4^º alegorías de San Ignacio y la Compañía de Jesús.

En torno a su rostro, hemos mencionado el difícil y problemático asunto representado por la inexistencia de “retratos” posando en vivo. Con todo podemos señalar como conclusión que los retratos Maura, el de Lovaina y el del oratorio del P. Laínez, que mantienen entre sí gran semejanza, son aparentemente los más fieles a la biografía del Santo y a los testimonios de sus contemporáneos. A estos retratos les siguen muy de cerca el retrato realizado por Del Conte y el cuadro fechado trece años antes de la muerte de Ignacio.

La representación del Santo y sus atributos característicos, se realiza con tres atuendos, el primero y menos frecuente, es con armadura militar, muy joven y con poco parecido a los retratos mencionados; se reconoce por su escudo de armas, con las armas de Loyola. Una variante de este grupo lo representa durante su convalecencia con indumentaria de la época. En segundo lugar, se le representa con sotana negra de la Orden, con o sin manteo, cuello alto, todo de negro y faja de la que pende algunas veces un rosario. En tercer lugar, se le representa vestido con ornamentos litúrgicos sacerdotales: alba, casulla y manipulo.

Los símbolos más frecuentes que le acompañan son un libro, cerrado o abierto y mostrando alguna frase ignaciana procedente de las Constituciones o de los Ejercicios Espirituales, (es frecuentísima la frase *Ad maiorem Dei gloriam*, o bien sus iniciales "A.M.D.G."), el anagrama de la Compañía de Jesús -IHS- (las tres primeras letras de la palabra Jesús en griego), símbolo constante en todas las representaciones, bien sobre el libro o en un ostensorio o custodia grabado sobre la hostia, suspendido en el cielo o portado por ángeles; una cruz en la mano; báculo cruciforme o lábaro; la maqueta de un templo, símbolo de fundador; numerosas veces porta una bandera y otras, un estandarte, eventualmente colgado del lábaro, sobre el cual se aprecia el anagrama de la Compañía de Jesús. Otras representaciones lo muestran revestido con hábitos religiosos o sacerdotales, teniendo algunas veces a sus pies una armadura militar, recordando su vida previa a la conversión; finalmente, no son raras las representaciones que lo muestran pisando una serpiente u otra figura monstruosa, símbolo de la herejía o del demonio. Menos frecuente, un corazón con una corona de espinas. Todos estos símbolos hacen clara alusión a las virtudes y hechos del Santo de Loyola: humildad, fundador, amor a Cristo, defensa de la iglesia, la salvación de las almas, la disciplina, la educación y el servicio a la iglesia y al Papa.

Pero debemos destacar algunos simbolismos especiales de San Ignacio, como es el de protector de los enfermos y el de paladín contra el demonio. Posiblemente esta simbología creciera de los procesos de

beatificación y canonización, en los cuales fueron decisivos las más de 200 curaciones rigurosamente comprobadas que hiciera San Ignacio.

En un grabado del holandés Micronymus Wierix, reza la leyenda: “Protector contra las enfermedades mentales, fiebres y amparador de los partos”. Las enfermedades curadas por San Ignacio fueron de muy diversas índoles (dolores de cabeza, fiebre, cegueras, tumores, etc.) pero adquieren especial importancia las enfermedades mentales, consiguiendo una completa transformación las personas que se sometían a sus consejos; ello motiva el tema del cuadro pintado por Pedro Pablo Rubens en el año 1619 que muestra a San Ignacio expulsando a los malos espíritus –demonios– de los poseídos. Ribadeneira señala diversas curaciones de San Ignacio, en Roma y Padua, a poseídos hasta el punto que el demonio exclamó: *No me mentéis a Ignacio, que es el mayor enemigo que tengo en este mundo*, tradición que recoge el Padre Calatayud. Es así como a San Ignacio se le invoca como “Santo Curador” de graves enfermedades, enfermedades mortales y de fiebres.

Un escudo de armas suele acompañar a la imagen del Santo, bien sea sobre sus vestiduras o en un ángulo de la escena. Este escudo y sus armas en numerosas ocasiones no se atienen con rigor a las leyes heráldicas, apareciendo indistintamente con las armas de la primitiva familia Loyola, o con sus armas de la familia Oñaz-Loyola, y con las variantes que presentan sus dos ramas. Beltrán Yáñez de Oñaz y Loyola, séptimo descendiente de la familia Loyola, en el año 1467 contrajo matrimonio con Marina Sanz de Licon y Balda. De esta unión nacieron 12 hijos, 5 mujeres y 7 varones; el mayorazgo pasa a manos del segundo hijo (por muerte del primogénito sin descendencia) Martín García de Oñaz y Loyola. Iñigo de Loyola es el séptimo de los varones de este matrimonio. Los escudos que decoran algunas imágenes de San Ignacio pueden apreciarse con dos diferentes armas. La primera versión muestra las primitivas armas Loyola: “De plata, con dos lobos de sable asidos a una caldera del mismo color, que pende de una llaves, también de sable”. Este escudo, utilizado por algunas instituciones y colocado en algunas imágenes de San Ignacio, no se corresponde según las leyes heráldicas al momento histórico de la

familia Loyola cuando nace Iñigo de Loyola. Dicha familia, a partir de la segunda generación, adquiere el apellido Oñaz, como se puede apreciar en su evolución genealógica: 1º Inés de Loyola contrajo matrimonio con Lope García de Oñaz. 2º Inés de Loyola, Señora de Oñaz. 3º Juan Pérez de Loyola, Señor de Oñaz y Loyola. 4º Beltrán Yáñez e Loyola, Señor de Oñaz y Loyola. 5º Sancha Yáñez de Loyola, Señora de Oñaz y Loyola. 6º Juan Pérez de Loyola.

La segunda versión es la que reúne las casas de Oñaz y Loyola, escudo que se corresponde con más rigor a la exactitud histórica en los enlaces matrimoniales de la familia: “Escudo partido: 1º, de oro, y 2º, de plata, con dos lobos de sable asidos a una caldera del mismo color, que pende de una llaves, también de sable”.

En algunos casos puede observarse, en las armas de Oñaz Loyola, la inversión de los cuarteles, es decir en el primer cuartel las armas de Loyola y en segundo las armas de Oñaz, variante que pertenece a las casas de Placencia y Vergara, derivadas de la de Azpeitia, aunque cuando aparece este orden en escenas ignacianas, puede atribuirse a un error común en la copia heráldica, y no se refiere en ningún caso a estas casas de Placencia y Vergara, sino a la casa de Azpeitia. En dicha villa se encuentra la Casa-Torre de Loyola, lugar en el cual la familia poseyó el patronato de la Iglesia parroquial de San Sebastián de Soreaso y donde tenían su enterramiento familiar en la capilla mayor y crucero. En ella se conserva la pila donde fue bautizado San Ignacio.

El escudo, en la imagen del Santo, únicamente hace alusión a su familia, ya que por las normas hereditarias propias de la época, el escudo y los títulos familiares, así como la mayoría de los bienes, pasan íntegramente al primogénito, excepto en este caso que pasa al segundo descendiente por fallecimiento del primero sin haber tenido descendencia. Actúa así este símbolo en San Ignacio, como un mero elemento identificador del personaje y como una clara alusión a la nobleza de su familia.

En cuanto a las obras artísticas conservadas en Venezuela aún no se ha realizado un inventario debido a las dificultades producidas por la dispersión en distintas iglesias y colecciones particulares después de la expulsión de los jesuitas en el último tercio del s. XVIII. Pero podemos mencionar algunas de las más conocidas:

En la Iglesia de San Francisco de Caracas hay un cuadro que representa "La visión de la Storta", realizado por Pedro Calabrés, fechado en el año 1736, obra de gran calidad, posiblemente precedente del Seminario de Caracas.

En Maracaibo, un excelente cuadro de Miguel Cabrera, "María Reina de la Compañía", conservado en la catedral marabina, fechado en el año 1765 y que pudiera provenir del Colegio de la Compañía de Mérida.

En el pueblo de San Ignacio de Perijá, una escultura en bulto redondo que nos muestra a San Ignacio vestido con sotana y manteo, que porta entre sus manos un libro abierto en el que se reconoce el anagrama de la Compañía, las siglas A.M.D.G., y en la página opuesta la inscripción *Constitutiones Societatis Jesu*.

En la Iglesia de la Guaira, un retablo dedicado a San Ignacio, citado en el inventario que realizó el obispo Martí.

En una colección particular, "San Ignacio y San Francisco Javier ante el Sagrado Corazón de Jesús", obra de pequeño tamaño y de factura popular pero de gran calidad, que representa la devoción al Corazón de Jesús, difundida por la Compañía.

En último lugar señalaremos una escultura de San Ignacio de factura popular existente en la Iglesia de Guacara, y que la devoción popular ha convertido en un Santo protector de la agricultura, añadiéndole como símbolo una mano de cambures.

En todos ellos la iconografía de San Ignacio sigue, aunque con libertad, los rasgos comunes del Santo difundidos por la obra de Sánchez Coello.



*In eccl. N. Magnis. Mente formata
generatim penitus sua confectur. 1497.*

*B. Hic suo mentis domo fuit
effusa tuncque nihil. 13. 1. 1.*

*C. Non armo alque spiritibus armatis, sed
B. Marti tribuit mentem in spiritu tradidit. 13.*

LOS GRABADORES FLAMENCOS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII Y LA COMPAÑÍA DE JESÚS*

Fernando G. Gutiérrez, S.J.

El P. Jerónimo Nadal, uno de los primeros jesuitas, decía que mientras que en la *primitiva iglesia* se requería un estilo sin arte, para dar claramente a entender que el poder del Evangelio no se debía a la persuasión humana, ahora lo apropiado era exaltar con todas las artes humanas lo establecido sobre fundamentos divinos. El ejemplo de San Ignacio era definitivo: en su libro de los Ejercicios Espirituales, al comienzo de cada meditación o contemplación, sugiere la *composición de lugar*, que es una recreación imaginativa del sitio en que se realiza el misterio de la vida de Cristo que se va a contemplar o incluso del tema más abstracto que se va a meditar. Este fue el método empleado por los primeros jesuitas. Siguiendo la sugerencia de San Ignacio, Nadal compuso las *Evangelicae Historiae Imagines*, un libro de imágenes con frases explicativas, que apareció en Amberes en 1593. Del proyecto se encargaron artistas manieristas en Roma, y los grabados fueron realizados en Amberes, en los talleres de los Wierix. En los años siguientes utilizaron los jesuitas cada vez más los grabados: imágenes explicativas del texto de los Ejercicios hechas conforme a las pinturas de grandes artistas como Rubens y su escuela que, junto con el texto correspondiente, se entregaban a los ejercitantes en hojas sueltas. En la segunda parte del siglo XVI y comienzos del XVII, el centro de la actividad artística de la Compañía se desplazó de Roma a Flandes, España y Génova. En el campo de los grabados impresos, Amberes estaba, sin duda, a la cabeza. A Amberes acudieron los jesuitas en busca de los famosos talleres de los grabadores flamencos, para que

* Publicado en: Revista Jesuitas 2003. Págs. 16 y ss.

32 ellos realizaran las ilustraciones de los libros a los que querían dar una mayor divulgación. De este modo, lograban interesar a un público más amplio, tanto religiosa como estéticamente. Estos grabados influyeron notablemente en los artistas del siglo XVII, no sólo en Europa, sino hasta en las misiones en que ya estaba establecida la Compañía, especialmente en China y Japón.

En el verano del año 2000, ha tenido lugar un descubrimiento sensacional en la Iglesia *De Krijtberg*, de la Compañía de Jesús en Amsterdam: una colección de 75 planchas de cobre con imágenes de temas religiosos del siglo XVII. Todas fueron realizadas por miembros de la familia de grabadores Wierix, de Amberes. Varias de estas planchas están directamente relacionadas con la Compañía de Jesús. Cerca del 10% de los 2.333 grabados de los artistas Wierix tienen una conexión directa con los jesuitas. Según el cálculo de algunos se llega a la cifra de 231. En esta colección recientemente descubierta hay bastantes grabados, desconocidos hasta ahora, que tienen como tema imágenes relacionadas con la Compañía de Jesús.

No está claro cómo esta colección de 75 grabados llegó a la Iglesia de la Compañía de Amsterdam. Probablemente fue llevada desde Amberes a Amsterdam, después de la supresión de la Compañía en 1.773, por razones de seguridad. El P. Paul Begheyn, un jesuita holandés especialista en el arte de los Países Bajos, ha publicado un estudio detallado, en el que incluye la lista de los 75 grabados recién encontrados, junto con otra lista de todos los grabados relacionados con los jesuitas, dentro de la producción de los Wierix. En estas listas hace referencia a la catalogación de las obras de los Wierix hecha por la especialista de estos grabadores flamencos Marie Mauquoy Hendrickx. El estado de conservación de las planchas de cobre recientemente encontradas en Amsterdam es tal que ha sido posible la reproducción de grabados de una calidad extraordinaria. El hecho de que estuvieran cuidadosamente envueltas estas planchas en papel, ha impedido que se deterioraran en lo más mínimo, y los grabados hechos con ellas son idénticos a los realizados en el siglo XVII.

El libro de las **Anotaciones y Meditaciones sobre los Evangelios y las Imágenes de la Historia Evangélica** fueron las obras principales del P. Nadal. Se trata de una sola obra, con dos partes relacionadas entre sí. Las **Imágenes** fueron publicadas en 1593, y junto con las Anotaciones, en 1594: ambas en Amberes.

Las **Imágenes** de la Vida de Cristo no tienen texto ninguno, sino sólo unas frases explicativas de las escenas en los mismos grabados. Las **Anotaciones** son unas notas exegéticas con meditaciones sobre las mismas imágenes. Al formar las **Imágenes y las Anotaciones** una sola obra, en cada grabado hay dos numeraciones, una en cifras arábigas correspondientes a las Imágenes, y otra en cifras romanas, que corresponden a las Anotaciones.

Dada la importancia, desde un punto de vista artístico, que tienen las Imágenes de Nadal, nos limitaremos de ahora en adelante a estos grabados. Ellos fueron el origen de esta obra de Nadal, ya que San Ignacio le pidió primeramente que realizase unas imágenes que ayudaran a formar la *composición de lugar* que precede a las meditaciones. Pero como un resumen del conjunto de esta obra total, citamos un párrafo de la carta del P. Hoifeo, Asistente del P. General de la Compañía para Alemania, en la que pedía ayuda al Papa Clemente VIII para la publicación de estos libros:

Habiéndola visto algunos doctores de la Compañía, la han alabado mucho, admirándose del espíritu de devoción que Dios Nuestro Señor comunicó al dicho P. Nadal, y especialmente dicen no haber leído cosa más devota sobre la pasión del Salvador.

La perfección de los grabados pone de manifiesto el nivel alcanzado en esta expresión artística por la Escuela Flamenca de Amberes: la limpieza y claridad de las líneas, la viveza de los personajes, el arte de la perspectiva, el juego de las luces y las sombras del mismo grabado que produce una increíble viveza, la composición de las escenas, la expresión sincera de los afectos, etc... Todas estas eran características de los mejores grabadores flamencos de los siglos XVI y XVII. A ellos buscó Nadal en el momento

34 de realizar su obra. En la dedicatoria al Papa Clemente VIII, escrita por el P. Jiménez que se encargó de la publicación de esta obra, se escribe:

Y para que la multitud de imágenes no harte a cualquiera frustrando así el fin de la obra que es el bien espiritual de las almas; como se frustraría si hubiesen sido grabadas por manos poco expertas y elegantes; antes bien, para que la elegancia y pulcritud del artista al mismo tiempo que la máxima santidad y excelencia del argumento unido a la piedad de la obra artística, invitase a ojearla y a considerarla con asidua meditación, fue enteramente necesario que se empleasen excelentísimos artistas en labor tan eximia que es una imagen del Evangelio nueva.

Estos artistas fueron los célebres grabadores flamencos de aquella época, que realizaron los 153 grabados de que constan las Imágenes: los hermanos **Antón Wierix** (1555 /59-1604), que grabó 58 imágenes; **Hieronymus Wierix** (ca. 1553-1619), que grabó 56 imágenes, y **Jan Wierix** (1549-1618), que grabó 17; **Adrian Collaert (1560-1618)** grabó **11 imágenes**; **Jan Collaert** (1540-1620) una, **Karl van Mallery** (1516-1631) 9, y el resto no se sabe con exactitud a qué artista se deben; a veces aparece en el grabado la inscripción N. Fecit (número 19, CXXXII).

No cabe duda de que la concepción original de todas estas imágenes se debe al P. Nadal; incluso se puede pensar que él mismo diseñaría a veces, como en un bosquejo, las líneas principales de la escena. L. Alvin señalaba en 1866 la parte que se había hecho en Roma antes que los artistas flamencos realizaran su obra. Dice que el escoger la materia, distribuir las escenas, redactar las leyendas explicativas, y aun la impresión del encuadramiento de cada estampa con las leyendas y letras de llamada al margen, estaba ya realizado en Roma en 1586. Sobre estas hojas impresas, el artista **Bernardino Passari** hizo sus dibujos (cuyos originales están en la Biblioteca Royale de Belgique). Estos dibujos fueron enviados al Colegio jesuítico de Amberes, y allí se distribuyó el trabajo entre los grabadores flamencos que hemos citado antes.

Los artistas del siglo XVI tomaban frecuentemente, como fuente de inspiración de sus obras, grabados monocromos. Estos grabados solían

ser ilustraciones de libros religiosos en su mayoría, que habían sido impresos en Italia, Alemania y, sobre todo, en Flandes. La Escuela Flamenca de estampas había adquirido un desarrollo sorprendente, y los grabadores flamencos tenían una fama bien ganada.

Al final del siglo XVI y en el siglo XVII, las Imágenes del P. Nadal ocupan un puesto decisivo en la inspiración de los artistas. En la Escuela Sevillana de pintura, y a través de Francisco Pacheco, la influencia de Nadal con sus obras es definitiva.

Todos los analistas de la obra de Zurbarán mencionan la influencia que el trabajo de Pacheco “Arte de la Pintura”, aparecido en Sevilla tardíamente en 1649, debió ejercer en aquel medio artístico. Hay que insistir ahora precisamente en la influencia jesuítica sobre este tratadista. Pacheco cita varias veces en su manual a Canisio, A. Lapide y Suárez... todas las anécdotas referidas a vidas de santos que menciona proceden del también jesuita P. Ribadeneyra “Flos Sanctorum” y de la “Vita Christi ...”. Por si esto fuera poco, Nadal aparece citado en su tratado una y otra vez.

Se sabe que a los comienzos del siglo XVII aparecieron en China las Evangelicae Historiae Imagines, que hacían las veces de una primera Vida de Cristo o Biblia ilustrada, y servía para comunicar la fe o para aumentarla en los que ya la tenían. El P. Nicolás Longobardo, una vez llegado a China, escribía al Superior General de la Compañía, Padre C. Acquaviva, el 18 de octubre de 1598:

Sobre todo nos sería aquí de singular consuelo y provecho un par de aquellos libros que compuso nuestro P. Nadal con los misterios y consideraciones de la vida de Cristo... con el fin de enseñarlos a los mandarines, atraídos por la fama de los europeos... y que fuera ocasión de sembrar lo que pretendemos en estas misiones.

El P. Mateo Ricci, que había sido recibido en la Compañía por el P. Nadal, entonces Vicario General en Roma, en 1571, tuvo noticia de la llegada a China de un ejemplar del libro de Nadal. El 12 de mayo de 1605 escribió pidiendo más ejemplares, y decía: (Este libro) es tan necesario en

36 aquella cristiandad... mas útil por el momento que la misma Biblia (Poliglota de Plantin), porque ayuda para declarar y aun para poner ante los ojos lo que con palabras no podemos expresar.

El libro de las **Imágenes** ya había llegado a China en 1605. El Padre Joao da Rocha (1565-1623), portugués que partió para la India en 1586 y llegó a China en 1598, publicó en 1620 el *Método del Rosario*. En esta obra se encuentran 14 ilustraciones de los misterios del Rosario, siguiendo el gusto chino en la decoración y en el ambiente de las escenas representadas, pero ciertamente inspiradas en el libro de Nadal.

El P. Giulio Aleni (1582-1649), italiano de Brescia y misionero en China desde 1610, publicó en 1635 su obra *Evangelios expuestos por medio de la imagen*, que contenía no menos de 49 grabados hechos en madera, realizados por un artista chino, imitando los del libro de Nadal y acomodando los rostros al gusto chino; aprovechaba algunos ya reproducidos por el P. Joao da Rocha en el *Método del Rosario* y añadió otros nuevos.

El P. Johan Adan Schall von Bell (1591-1669), natural de Colonia, fue misionero en China desde 1622. Dados sus conocimientos astronómicos, llegó a tener una buena amistad con el emperador de China. Compuso una Vida de Cristo, que iba acompañada de 48 grabados en madera, algunos de inspirados en las láminas de Nadal, que le servían para explicar la religión cristiana al Emperador.

Más tarde, en 1658, escribía desde China el P. Francisco de Rougemont, dando su opinión sobre las **Imágenes** del P. Nadal:

Lo que sobre todo aquí se estima es la Vida de Cristo editada por el P. Jerónimo Nadal y grabada por Jerónimo Wierix; y es un regalo en verdad utilísimo. Si Galle u otro perito grabador quisiera sacarla de nuevo, sin duda que haría su ganancia, si se ofreciera a precio conveniente a los procuradores de las Indias.

También en Japón tuvieron una gran influencia las **Imágenes** del P. Nadal. Escribía desde allí el P. Marco Ferraro al P. General Acquaviva que había hecho un bien enorme entre los cristianos un libro de imágenes sobre la Vida de Cristo que le había dado el H. Agustín Vivaldi al salir de Roma. De este libro dice que los cristianos no dejaban de derramar lágrimas de compasión a la vista de los misterios de la Pasión, y a continuación pide un libro del P. Nadal, que a esta hora ya se habrá acabado de imprimir. Algunos ejemplares del libro del P. Nadal fueron llevados directamente a Japón, y otros llegaron a través de China, desde Macao, cuando en 1618 fueron desterrados a aquella ciudad la mayoría de los misioneros de China.

En el arte cristiano de Japón del siglo XVII hay una obra especialmente significativa: *María y los 15 Misterios del Rosario*. En la parte central aparece pintada la Virgen con el Niño en brazos y una flor en la mano, y debajo de estas figuras los retratos de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, junto con otros santos. Lo más importante para nosotros es que, alrededor de esta parte central, y comenzando por la parte baja de la izquierda están pintados los misterios gozosos del Rosario, desde abajo hasta arriba; en la parte alta del cuadro aparecen pintados los misterios dolorosos de izquierda a derecha, y en la parte derecha, desde arriba hasta abajo, los misterios gloriosos. En algunas escenas de estos misterios hay una influencia cierta de las **Imágenes** del P. Nadal, por el sentido de la composición, la distribución de las figuras y todo el conjunto de la descripción del tema. Aunque es una obra anónima, en Macao tuvo un taller de pintura el jesuita napolitano Giovanni Nicolao, que había llegado allí desde Goa, y finalmente marchó a Japón en 1583. En todos estos sitios enseñó a sus discípulos el arte de la pintura occidental, y parece verosímil que esta pintura de *La Virgen y los 15 Misterios del Rosario* fuera dirigida por él en alguno de los colegios de la Compañía en Japón, donde enseñó. Nicolao tenía conocimiento de las **Imágenes** del P. Nadal porque pudo ver los ejemplares que llegaron de esta obra a Japón.

Es impresionante el ver que las **Imágenes Evangélicas** del P. Nadal tuvieron una influencia tan grande en tantas partes del mundo durante los

38 siglos XVI y XVII. Esto se debió a la expansión de la Compañía de Jesús en las misiones de **Oriente** y en las regiones de Hispanoamérica, donde también se conocieron las Imágenes e influyeron en las pinturas que hacían los indios bajo la dirección de los jesuitas. Además de su valor didáctico, el incalculable valor artístico debido a los grandes grabadores flamencos que las hicieron, convierten a esta obra del P. Nadal en una de las más emblemáticas del siglo XVI y comienzos del XVII.

Unas palabras del Prof Gauvin Alexander Bailey, de la Universidad Clark, de Worcester, Massachussets, sobre las **Imágenes** del P. Nadal son significativas:

Esta obra tan espléndida de 153 grabados, realizada por los hermanos Wierix y por otros grabadores, quizás represente el logro artístico más alto del arte jesuítico del siglo XVI.

LA ICONOGRAFÍA DE SAN IGNACIO DE LOYOLA Y LOS CICLOS PINTADOS DE SU VIDA EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA*

Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, s.j.
Universidad Autónoma. Madrid

Ignacio de Loyola no permitió que le retratasen en su vida, aunque sus compañeros lo intentaron alguna vez cogiéndolo desprevenido, pero sin éxito. El retrato que se conserva en el Museo de Sondrio, supuestamente hecho en vida del santo y regalado por el P. Bobadilla a Giovanni María Guicciardini según una inscripción añadida posteriormente al marco¹ no parece auténtico, pues contradiría los testimonios del P. Polanco y otros contemporáneos de que Ignacio no se dejó retratar nunca en vida; más bien parece una pintura de autor anónimo hecha según un grabado, acaso el de J. Sadeler de 1580, que sirvió también para la estampación de la portada de la Vida de Ignacio escrita por Ribadeneira. Sin embargo, era obvio que los compañeros de Loyola quisieran tener su *vera effigies* no sólo como recordatorio perenne de sus auténticos rasgos físicos, sino también porque aquélla podría servir en el futuro para realizar las imágenes destinadas a su veneración pública una vez que fuese elevado al honor de los altares. La iconografía era, en efecto, un vehículo de primordial importancia en la campaña conducente al proceso de beatificación y canonización, como ha señalado recientemente con acierto Ursula von König-Nordhoff².

* Publicado en: "Ignacio de Loyola y su tiempo". Ed. Mensajero. Univ. de Deusto. Bilbao (1992) Págs. 107-126.

- 1 Giovanni Battista Porta, "Nel Museo di Sondrio il primo ritratto di Sant Ignazio", *Notizie agli amici del Gesuiti della Provincia Veneta*, 1 (1971).
- 2 *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Gbr. Mann Verlag, Berlin 1982.

Las dos “efigies” que más se aproximan a la fisionomía genuina del santo fueron las de los pintores Jacopino del Conte y Alonso Sánchez Coello, tenidas ambas desde el principio de alguna manera como oficiales. La primera, que mide 46 cm. de alto por 35 de ancho, fue realizada, según reza una inscripción escrita en papel y añadida tardíamente al reverso del cuadro, estando Ignacio de cuerpo presente el mismo día de su fallecimiento: 31 de julio de 1556. Resulta difícil, por no decir imposible, que un pintor pudiese en una sola sesión hacer un retrato en toda regla. Lo más probable es que Jacopino tomase entonces unos apuntes e hiciese con ellos un primer esbozo, completándolo mucho más tarde y corrigiéndolo —como asegura el P. Cósimo Bartoli— “según la imagen que tenía de Ignacio en la mente el propio artista, que, habiendo sido durante largo tiempo su penitente, lo había visto muchas veces”³. De todas maneras, este retrato le parecía al flamenco P. Oliverio Manareo, que había tratado personalmente a Ignacio en Roma, poco acertado tanto porque su rostro era demasiado alargado cuanto porque no reproducía suficientemente la viveza de sus ojos y la espiritualidad que emanaba de su persona⁴. No cabe duda de que Jacopino del Conte, florentino discípulo de Andrea del Sarto y excelente retratista según los testimonios de Vasari y Baglione⁵, idealizó excesivamente al santo pintándolo demasiado joven y con elegante y cuidada barba. En opinión de Josephine von Hennenberg, repitió los rasgos juveniles que había dado a Ignacio ya en 1538, cuando le conoció por primera vez y se atrevió a introducirlo como comparsa en una pintura suya de la *Predicación de San Juan Bautista* hecha para el Oratorio de San Giovanni Decollato en Roma⁶.

3 Citado por Pietro Tacchi Venturi. “Il ritratto di S. Ignazio di Loyola dipinto da Jacopino del Conte”, en *Stori della Compagnia di Gesù in Italia*, Roma, Civiltà Cattolica 1922, II, pp. 387-92.

4 M.M.S.I., *Monumenta Ignatiana, Scripta de Sancto Ignatio de Loyola*, II, Madrid 1918, pp. 489-97.

5 G. Vasari, *Le Vite...*, Ed. Gaetano Milanesi, VII, p. 575; Giuseppe Baglione, *Le Vite de' pittori...*, Roma 1642, p. 75 ss. Sobre Jacopino del Conte véase además Federico Zerri, *Pittura e Controriforma...*, Einaudi, Turin 1957, *passim*.

6 “An unknown Portrait of St. Ignatius by Jacopino del Conte”, *The Art Bulletin*, XLIX (1967), pp. 140-42.

Lo que sí se hizo el mismo día de la muerte de Ignacio fue su mascarilla de yeso, coloreada luego por el piamontés P. Giovanni Battista Velati. De este vaciado se sacaron diversas copias de cera, una de las cuales trajo consigo a Madrid el P. Ribadeneira y de la que se hicieron nuevas copias, una de ellas para el suegro de Velázquez, el pintor sevillano Francisco Pacheco⁷. La mascarilla de yeso, según todos los que conocieron personalmente al santo, era la que traducía con mayor fidelidad sus verdaderos trazos fisionómicos, pero ofrecía varios inconvenientes al haber sido calcada del rostro sin vida de Ignacio; el labio superior aparecía hinchado, el inferior apretado por el yeso, las ventanas de la nariz, así mismo, aplastadas y los ojos cerrados.

En 1584 trajo a Madrid el P. Francisco de Porres un retrato de Ignacio, probablemente copia del de Jacopino del Conte, que, por encontrarse en el aposento del P. General de la Compañía, junto con los de Lainez y Borja, era tenido por el retrato oficial. No le gustó al P. Pedro de Ribadeneira, quien exclamó al verlo: "Este retrato no es de nuestro Padre; más parece de algún clérigo regalado y relleno o algún labrador que no nuestro Padre"⁸. Con esta ocasión se propuso hacer pintar un genuino retrato de San Ignacio, para lo cual adoptó el siguiente procedimiento. Primeramente ordenó al Hermano Domingo Beltrán, importante escultor jesuita, que hiciese un modelo en barro de la cabeza del santo enmendando los defectos que antes dijimos se observaban en la mascarilla de yeso, y con ambos, copia de la mascarilla y cabeza de barro hecha por Beltrán, acudió al pintor de cámara de Felipe II, Alfonso Sánchez Coello. Realizó éste en primer lugar un boceto, ayudándose para los rasgos del rostro principalmente de la mascarilla y para el color y otros pormenores y detalles

7 Cfr Rafael de Hornedo, "La Vera Effigies de San Ignacio", *Razón y Fe*, CLIV (1956), pp. 203-24; Francisco Pacheco. *El Arte de la Pintura*, edición crítica a cargo de Bonaventura Bassagoda i Hugas, Cátedra, Madrid 1990, pp., 708 y 709 con las notas correspondientes.

8 La relación de Cristóbal López sobre el retrato de San Ignacio de Loyola y sobre la forma que tuvo en hacerlo y motivo que para ello tuvo el P. Pedro de Ribadeneira, M.H.S.I., *Scripta de Sancto Ignatio*, I, Madrid 1904, pp. 758-767.

42 de las indicaciones que le daba el P. Ribadeneira, quien asistió a su taller mañana y tarde hasta que estuvo acabado el retrato. Finalizado el boceto, Ribadeneira lo mostró a algunos personajes que habían conocido y tratado al santo, por ejemplo, el cardenal de Toledo don Gaspar de Quiroga, quien puso algunos pequeños reparos. Con estas nuevas referencias, Sánchez Coello se puso a la obra y acabó el retrato en 1585, el cual, en opinión de Ribadeneira, era “el mejor y más acertado que hasta ahora se ha sacado, aunque no tiene toda aquella gracia, suavidad y vida que nuestro Padre tenía, y esto es imposible alcanzarlo el pintor si Dios no se lo infundiere”⁹.

Tanto éxito tuvo este segundo retrato que se hicieron por parte del mismo Coello dieciséis copias para repartirlas por diferentes domicilios, aunque ninguna superó al original, que, recortado y alterado ya en 1834, se perdió definitivamente en 1931¹⁰. Sin embargo, ni aun este segundo retrato de Sánchez Coello satisfizo al exigente P. Oliverio Manareo, quien lo encontró poco acertado. Según él, Ribadeneira realizó un segundo intento de retrato, saliéndole las cosas mejor. Parece que el jesuita bruselés se estaba refiriendo al mandado grabar por Ribadeneira en 1597 a Pedro Perret, incisor real de Felipe II, quien ciertamente no copió el prototipo de Coello de 1585, sino otro retrato, hoy en paradero desconocido, realizado sobre cobre por un pintor anónimo. En todo caso, lo importante fue que en esta estampa figuraron por primera vez, rodeando la efigie del santo, cuatro escenas de su vida: su curación milagrosa en Loyola, la aparición de la Virgen, la visión de Cristo en La Storta y la aprobación de la Compañía de Jesús por Paulo III.

9 *Ibid.*, p. 763.

10 “Consta también que esta pintura se guardó hasta el año 1834 con especial cuidado y diligencia, como preciosa reliquia, en el Colegio Imperial de Madrid, que fue donde murió el P. Ribadeneira; y vese en su actual disposición porque recortaron la cabeza del primitivo probablemente a fin de que, reducido a menores dimensiones, pudiese más fácil y seguramente esconderse, y la pegaron a un cartón ovalado, el cual fue después pegado a un lienzo”, *Cartas de San Ignacio de Loyola*, I, Madrid 1874. Apéndice II, nota pp. 407-08.

Entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII se trataba ya no tanto de reproducir lo más fielmente posible los rasgos de Ignacio cuanto de dar a conocer su vida, muerte y milagros en vistas a su elevación a los altares. Con este objetivo, el P. Pedro de Ribanedeira había escrito su biografía latina en 1573, traducida al castellano y a otros idiomas diez años después. Pero el célebre escritor se persuadió inmediatamente de que la difusión del conocimiento de su biografiado sería incomparablemente más rápida y eficaz si la vida escrita iba acompañada de imágenes grabadas, fáciles de ojear, pues estaba demostrado que la estampa, gracias a su ilimitada reproducción mecánica por la imprenta, era el medio más contundente de propaganda, diríamos el mass-media de la época; efectivamente, la imagen podía ser comprendida intuitivamente aun por los que no sabían leer, pues bastaba un somero comentario oral para entenderla. Lo mismo que para el retrato, Ribadeneira siguió una táctica muy bien meditada a fin de obtener las imágenes. Primeramente mandó pintar al mediocre pintor madrileño Juan de Mesa hacia 1600 una serie de dieciséis lienzos que describían otras tantas escenas de la vida de Ignacio desde su conversión hasta su muerte, sepultura y principalmente milagros¹¹. Esta serie, que constaba alternativamete de pinturas anchas y estrechas, la hizo colgar de una galería del Colegio Imperial de Madrid, en uno de cuyos lados debía de haber ventanas, entre las cuales estarían colocados los cuadros más estrechos. Desgraciadamente, sólo se ha conservado el fragmento de uno de ellos en una colección privada de Barcelona, concretamente el de la *Aparición de San Pedro a San Ignacio en la casa solariega de Loyola*, con que se abría el ciclo; el tamaño de este fragmento es de 78 por 68 cms., de donde se puede deducir que las dimensiones totales de este lienzo y de los, como él, más anchos, era aproximadamente de 2,30 metros de anchura por 1,50 de altura¹². Cada lienzo iba provisto de una inscripción explicativa de la escena representada haciendo referencia al

11 Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, IV, Madrid 1800, p. 140.

12 Miguel Batllori, "La colección pictórica Batllori de Oroví". *Analecta Sacra Tarraconensis*, 17 (1947), pp. 161-97.

44 libro y capítulo correspondientes de la vida del santo escrita por Ribadeneira.

A continuación de esto el insigne hagiógrafo hizo que, siguiendo este prototipo pintado por Juan de Mesa, los hermanos Cornelis y Theodor van Galle, célebres burilistas flamencos, ayudados por Adriaan y Jan Collaert y Karel van Mallery, grabaran 14 estampas que aparecieron impresas y encuadernadas en forma de libro en Amberes el año 1610 con el siguiente título: VITA BEATI PATRIS IGNATI LOYOLAE... AD VIVUM EXPRESSA EX EA QUAM P. PETRUS DE RIVADENEYRA SCRIPSIT, DEINDE MATRITI PINGI, POSTEA IN AES INCIDI ET NUNC DEMUM TYPIS EXCUDI CURAVIT ANTVERPIAE. De esta edición se hizo una segunda en 1622 y otra tercera en fecha desconocida, sin contar la reproducción realizada en Francia por J. Le Clerc en 1612, razón por la que fue muy difundida. Los trabajadores de Amberes hubieron de componérselas para incluir en sólo catorce estampas nada menos que cuarenta y cinco escenas diferentes de la vida del Fundador de la Compañía. Para ello siguieron un procedimiento que, heredado de la pintura medieval, estuvo muy en boga en el manierismo nórdico, a saber el de la “narratio continua”, mediante la cual en un mismo cuadro se representaban episodios que acontecieron en espacios y tiempos distintos entre sí. En el primer plano y en tamaño destacado se dispone la escena principal, a la que aparecen subordinadas otras varias representadas en el plano de fondo y en tamaño más pequeño. Cada uno de los pasajes en que se fragmenta el grabado está acompañado de una letra mayúscula: A, B, C, D, que sirven de llamada a los rótulos explicativos colocados en el margen inferior, inscripciones que, a su vez, remiten a los capítulos correspondientes de la vida escrita por el P. Ribadeneira, exactamente lo mismo que en las pinturas de Juan de Mesa¹³. Es, por consiguiente, una vida explicada por medio de imágenes visuales, adelantándose en siglos a los modernos medios de difusión de masas como los *comics* y *tebeos*. Los

13 Hay una edición moderna, reproducción de la original, cuidada por el P. Juan Creixell, *Album histórico ignaciano*, Barcelona, 1950. Su estudio puede verse en Úrsula von König Nordhoff, *op. Cit.*, pp. 261 ss.

episodios, por otra parte, no están ordenados ateniéndose a un estricto orden cronológico, sino agrupados en la serie según una idea subordinativa o especie de común denominador a fin de hacer patente, en cada estampa, el valor situacional y ético del santo en diferentes momentos de su existencia. Otra característica de esta serie de grabados es la de que todos los burlistas que intervinieron en ella procuraron reproducir un tipo unitario en lo que se refiere a la figura y rostro de San Ignacio, los de Juan de Mesa, quien a su vez se situó en la tradición del retrato de Sánchez Coello.

Cuando se imprimió en Amberes esta vida en imágenes, Ignacio acababa de ser beatificado en 1609 por el Papa Paulo V. Con este motivo, e independientemente de aquélla, el P. Nicolás Lancicio, junto con el rector del Colegio Germánico Filippo Rainaldi, hizo imprimir en Roma otra serie de 79 estampas que representaron el complejo más amplio e importante de la iconografía ignaciana primitiva¹⁴. Desgraciadamente, no nos es suficientemente conocido el proceso que llevó a producir este ciclo romano, pero parece que los dibujos previos fueron realizados por el joven Peter Paul Rubens, entonces todavía en Italia en período de formación, y que los grabados correspondientes fueron hechos por el francés Jean Baptiste Barbé¹⁵. En cualquier caso, esta amplísima serie, a diferencia de la de Amberes, sí se hallaba concebida conforme a un desarrollo estrictamente cronológico a comenzar desde el nacimiento y bautismo de Ignacio en Loyola hasta su muerte y gloriosa sepultura en Roma. Se puede decir que no hay prácticamente episodio, prodigio o milagro del santo, por insignificante que pueda parecer, que no haya quedado recogido y registrado en ella. Además, cada estampa suele reproducir una única escena perfectamente distinguible, y son contados

14 Su título es *Vita Beati P. Ignatii Loiolae, Societatis Iesu Fundatoris, Romae 1609*. En la edición de 1622 se añadió una lámina más a las 79 originales representando dicha canonización. Para más detalles cfr. Ursula von König, *op. Cit.*, pp. 278 ss.

15 Véase Julius Held. "Rubens and the Vita Beati P. Ignatii Loiolae of 1609" en *Rubens before 1620*, edición de John Rupert Martin, Princeton University Press 1972, pp. 93-22.

los casos en que al episodio principal se suman en los segundos términos otros representados en menor formato. Rótulos escritos en latín, seguramente por el P. Lancicio, explican el contenido de cada estampa sin referencia a ninguna fuente escrita, como la vida de Ribadeneira. Finalmente, el tipo de rostro del santo se acomoda preferentemente al del retrato de Jacopino del Conte existente en Roma. Se sabe que esta serie grabada –que podríamos llamar de Rubens-Barbé– obtuvo una enorme difusión, pues fue recomendada oficialmente por el P. General Claudio Acquaviva y, a causa de ello, enviada a los domicilios de la Compañía de Jesús diseminados por el mundo junto con un ejemplar de la vida escrita por Ribadeneira. De ella se hizo una segunda edición en 1622, con motivo de la canonización de Ignacio y quince de sus escenas fueron entonces reproducidas en lienzos pintados que se colocaron en la fachada y en el interior de la Iglesia del Gesú con motivo de la solemne fiesta que en ella se celebró al día siguiente de la canonización en San Pedro efectuada por el Papa Gregorio XV¹⁶. Además esta serie sirvió de prototipo a una gran tirada de estampas grabadas en Ausburgo en forma de libro por Wolfgang Kilian y a otras igualmente editadas en otros puntos de Alemania.

Se podrían traer aún a colación otros grabados aislados, más o menos primitivos, que alrededor de su retrato, a manera de panóptico, colocan un número mayor o menor, pero siempre reducido, de escenas de la vida de San Ignacio. Sólo quisiéramos mencionar por último la serie grabada por Hieronymus Wierix, que se compone de 12 estampas, más una de portada, y que fue impresa en Amberes según Alfred Hamy en 1590, fecha que Ursula von König supone errónea, situando su composición y edición en un momento desconocido del primer tercio del Seiscientos, seguramente posterior a la beatificación en 1609¹⁷. Este ciclo

16 Pietro Tachi Venturi, "La canonizzazione e la procesione dei cinque Santi negli scritti di due contemporanei (Giovanni Bricci: Paolo Guidotti)", en el libro *La Canonizzazione dei Santi Ignazio di Loyola, Fondatore della Compagnia di Gesù, e Francesco Saverio, Apostolo dell'Oriente*, Roma. Gracia S.A. l. 1929, pp. 65-71.

17 *Op. Cit.*, pp. 257 ss.

breve ofrece en su mayoría no escenas de la vida corrientes del santo, sino más bien milagros, visiones y apariciones que no tienen un sitio cronológico exacto en la vida de Ignacio; por ello no figuran en esta serie ni siquiera numeradas. No parece que obtuviera la difusión y celebridad de las otras vidas ilustradas que hemos comentado, pues se han conservado de ella pocos ejemplares encuadrados¹⁸.

Después de la canonización de San Ignacio en 1622 los artistas que se ocuparon en esfigiar su vida no lo hicieron ya para preparar y fomentar su elevación a los altares, como al principio, cuanto para exaltar su memoria, glorificar su figura y propagar la imagen de la Compañía de Jesús que aquél había fundado. No nos vamos a referir en este corto estudio a cuadros y pinturas aislados, que fueron incontables y a veces realizados por los más excelsos pintores, sino a ciclos pintados, más o menos completos, de la vida del santo inspirados en las series de estampas que hemos examinado. Entre ellos fueron relativamente numerosos los existentes en territorios hispánicos, es decir, en la metrópoli y en los virreinos americanos que dependieron de España, pese a ser seguramente muchos los perdidos o de los que no se ha conservado noticia. Por regla general, estos ciclos no se exhibían en las iglesias de la Compañía, a no ser en algunos contados casos en que integraban la totalidad de los cuadros de un retablo, como veremos. Lo habitual era que se pintasen para ser expuestos en el claustro o patio de seglares de los domicilios, patio inmediato a la portería y, por lo tanto situado en la zona no cerrada por la estricta clausura religiosa, adonde aquéllos podían acceder. La finalidad de estas pinturas era no tanto la instrucción y edificación de los propios jesuitas cuanto la de los laicos que acudían a tratar con ellos sus negocios espirituales, a confesarse o a frecuentar las aulas de las congregaciones emplazadas en torno a aquel

18 *Vita Beati P. Ignatii de Loyola, Fundatoris Societatis Iesu. Hieronymus Wierix invenit, incidit et excudit*; edición de Alfred Hamy, *Vie de St. Ignace gravée par Jerome Wierix*, París 1887; véase además M. Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wiers conservés au cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier, II*, Bruselas 1979.

48 patio. Una anécdota, transmitida en una carta de 1665 referida a la Casa Profesa de Sevilla, contaba cómo un caballero que deambulaba por el patio más exterior se puso a contemplar uno de estos cuadros pintados por Valdés Leal, concretamente el que representaba la *Vela de armas de Ignacio ante la Virgen de Montserrat*, sentándose delante de él durante un buen rato y quedando tan conmovido que desde entonces renunció a la vida licenciosa que había llevado¹⁹. Lo que no quita que, aparte esta ejemplaridad didáctica y moral, los expresados ciclos tuviesen también la misión secundaria de concienciar a los seglares del puesto privilegiado que la Compañía detentaba en aquella sociedad, como la española y la hispanoamericana, fuertemente sometidas a los dictámenes de la Contrarreforma católica.

Para realizar estos ciclos los jesuitas hubieron de ofrecer a los pintores la ayuda de estampas y grabados que estimulasen su imaginación y fantasía a la hora de componer sobre todo las escenas y episodios menos conocidos y extraños de la vida de su fundadores. Esto sí, por un lado, disciplinaba la fantasía de los artistas obligándola a la mayor verosimilitud histórica y arqueológica de los relatos, por otro reducía el papel del pintor, que no tuviese una fuerte personalidad, al del mero coloreador de las imágenes recibidas. Además, en estos vastos ciclos el artista tenía por fuerza que echar mano de colaboradores del taller, con lo cual, y con las cortapisas acabadas de señalar, el producto descendía inmediatamente de calidad. No suelen ser efectivamente estas series pintadas, a comenzar por la prototipo de Juan de Mesa, de extraordinario valor estético ni lo más acertado dentro de la producción de los pintores que en ella tomaron parte; pero en cambio sí poseen un interés histórico indudable. Las estampas de que se valieron los artistas fueron preferentemente las de la serie romana de Rubens-Barbé no solamente porque contenían, más que ninguna otra, los episodios más variados e insólitos de la vida de Ignacio,

19 Alfonso Rodríguez G. De Ceballos. "Sobre los cuadros de la vida de San Ignacio de Loyola pintados por Valdés Leal, del Museo de Bellas Artes de Sevilla", *Archivo Español de Arte*, nº 165 (1969), pp. 62-63.

sino también porque los ofrecían aisladamente en una sola estampa circunscritos cada uno a un tiempo y a un espacio. Más raro fue el influjo de la serie de Amberes de 1610, pese a que sus grabados eran de una excelente calidad, pero atomizar diferentes escenas de diversos tamaños en una sola lámina retraía indudablemente a los pintores. La incidencia de la serie de Wierix fue todavía menor. Sin embargo, artistas de tanta personalidad, como Juan de Valdés, utilizaron en el mismo ciclo una u otra serie, según que el modelo elegido se acomodara más exactamente a lo que deseaba expresar en cada cuadro.

Además del ciclo de 16 pinturas realizado por Juan de Mesa para el Colegio Imperial de Madrid, hubo otro semejante en el Colegio de Alcalá de Henares, donde lo vio y describió en el siglo XVIII don Antonio Ponz²⁰. Como no se han conservado ni el uno ni el otro no podemos determinar si, como opina el P. Miguel Batllori, el de Alcalá era el mismo que el de Madrid, trasladado allá en fecha desconocida, o una copia, como le parece más probable al P. Cándido de Dalmases²¹. Desde luego, el pintor jesuita flamenco Ignacio Raeth, discípulo de Daniel Seghers, compuso otra serie de 36 cuadros de la vida de San Ignacio hacia 1662, serie que fue encargada y costada por el confesor de la reina viuda Mariana de Austria, el P. Everhard Nithard, para ser colocada en la iglesia del Noviciado de Madrid²². Tampoco ha sobrevivido este ciclo, pero fue copiado, al parecer en el siglo XVIII, e instalado en el patio exterior del Colegio de San Esteban de Murcia. La copia murciana se dispersó después de la expulsión de los jesuitas en 1767 y ya en nuestro siglo una docena de sus cuadros fue adquirida por los jesuitas en una tienda de antigüedades para decorar la escalera y estancias de la Santa Casa de Loyola. Son estos lienzos de forma redonda y dependen por lo general en sus asuntos y líneas compositivas

20 *Viaje de España*, edición de Casto M. Del Rivero. Madrid, ed. Aguilar 1947, p. 116.

21 Miguel Batllori, art. Cit., p. 191; Cándido de Dalmases, M.H.S.I., *Munumenta Ignatiana, Fontes Narrativi*, IV, Roma 1965, p. 41.

22 Carlos Gálvez, "Una colección de retratos de Jesuitas", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, IV (1928), pp. 118-19.

50 de las láminas de la serie romana de Rubens-Barbé, por lo que es de suponer que también dependería de ella el ciclo pintado por el Hermano Raeth.

Seguramente uno de los ciclos de la vida del Fundador de la Compañía más conocidos es el pintado entre 1660 y 1665 por Juan de Valdés Leal para ser expuesto en el patio de la Casa Profesa de Sevilla. Consta de siete cuadros depositados hoy en el Museo de Bellas Artes de la ciudad, pero originariamente contaba con otros tres, perdidos, pues figuraron en el inventario de pinturas sustraídas por los franceses durante la Guerra de la Independencia en 1810. De uno de estos últimos se conserva, sin embargo, el boceto en colección particular, concretamente del de *La herida de San Ignacio en el castillo de Pamplona*, y otro, como veremos enseguida, es posible que sea el que está ahora en el Convento de Santa Isabel²³. El pintor se valió de la serie de grabados romanos de 1609 para organizar sus escenas. Se ha repetido que en este ciclo el artista sevillano anduvo falto de inspiración no alcanzando la calidad de otras de sus pinturas, aunque sí ostenten a las veces su característica fogosidad y su toque *alla prima*, debido en buena parte a su excesiva dependencia de las estampas. La verdad es que Valdés sólo las utilizó para establecer el esquema general de la composición, consiguiendo un grado de libertad interpretativa poco común en otros artistas que también se valieron de ellas. Por otro lado, habiendo de condensar en sólo once cuadros la vida y los milagros de San Ignacio, y siendo tantos los episodios que sus clientes jesuitas desearon que fuesen representados en ellos, hubo por fuerza que acudir

23 Elisabeth du Gue Trapier, *Valdés Leal, Spanish Baroque Painter*, Hispanic Society of America, New York 1960, pp. 61 ss.; Alfonso Rodríguez G. De Ceballos, "El pintor Valdés Leal y la Compañía de Jesús", *Archivum Historicum Societatis Iesu*, XXXV (1966), pp. 242-49; Duncan Theobald Kinkead, *Juan de Valdés Leal (1622-1690). His Life and Work*, Garlands Publishing, Inc., New York and London 1978, pp. 247 ss.; Enrique Valdivieso González, *Juan de Valdés Leal*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla 1988, pp. 108 ss.; Id., *Valdés Leal*, Catálogo de la Exposición, Sevilla-Madrid 1991, pp. 168-75.

al caducó procedimiento de la “narratio continua”, como en la serie de grabados de Amberes, juntando dos y aun tres relatos en el mismo lienzo.

El primero de ellos, la *Aparición de San Pedro a San Ignacio en Loyola*, combina el esquema general de la estampa número 3 de la serie de Rubens-Barbé con detalles del grabado número 1 de la de Amberes. Estos últimos son perceptibles en el episodio secundario del santo arrodillado delante de un cuadro de Nuestra Señora mientras el demonio en forma de diminuto dragón se precipita por una ventana de la casa-torre de Loyola, abriendo una grieta en sus muros. El cuadro siguiente representa de una manera totalmente independiente la escena de la *Aparición de la Virgen a San Ignacio para concederle el don de la castidad*, que el pintor localiza todavía dentro de la casa de Loyola, como lo cuenta el capítulo 9 de la *Autobiografía*, aunque en ella no se dice que la Virgen se apareciese a Ignacio, sino que éste, orando ante un cuadro de Nuestra Señora, comenzó a experimentar repugnancia de las cosas de la carne. El P. Ribadeneira asegura en el capítulo 3 del libro primero de la *Vida* que el santo recibió el don de la castidad durante el camino de Loyola a Monserrat, hecho que recoge la estampa novena de la serie romana, la cual sitúa el episodio al aire libre, apeado Ignacio del caballo y rezando ante el cuadro de la Virgen mientras unos ángeles muestran en el cielo una inscripción con el rótulo DONUM CASTITATIS. En esta misma serie la estampa séptima efigia la despedida de Ignacio de su hermano Martín antes de ponerse en camino para Montserrat al tiempo que unos criados aprestan la cabalgadura. Valdés Leal se ha servido vagamente de este grabado para representar este mismo pasaje pero situándolo en un monumental patio, característico de los fastuosos y barrocos fondos arquitectónicos de sus pinturas, y no ante la sobria puerta manierista de la casa de Loyola figurada en el modelo grabado.

En el siguiente lienzo aparece Ignacio como penitente dentro de un montaraz paisaje poblado de peñascos y densa vegetación. Si se compara esta pintura con la estampa romana que le pudo servir de guía, las diferencias son abismales, pues el santo no está visto de perfil, sino de

52 frente y en escorzo y no en el plano intermedio, sino en primerísimo plano, logrando con ello Valdés un mayor grado de dramatismo comunicativo. Tampoco siguió al pie de la letra el grabado 21 que muestra a San Ignacio redactando los *Ejercicios Espirituales* en la cueva de Manresa, momento que el pintor situó en el margen derecho del cuadro como un foco luminoso que ahonda su perspectiva.

El rapto o síncope misterioso que Ignacio experimentó en el hospital de Manresa es el asunto elegido en el cuadro siguiente por el artista sevillano, quien siguió nuevamente en las líneas fundamentales el grabado 19 de la serie de Rubens-Barbé. Duncam Kinkead interpreta la escena secundaria que figura al fondo del lado derecho como la imagen de un jesuita arrodillado delante de una representación de *La Pietá* en cuanto alegoría del despertar del santo después del rapto²⁴. El profesor Enrique Valdivieso piensa más acertadamente que este episodio secundario hay que relacionarlo con la historia de un hombre que en Barcelona, llevado de la desesperación, intentó ahorcarse y fue devuelto a la vida por las oraciones de San Ignacio para que expiase su pecado en el sacramento de la penitencia²⁵. Este pasaje, que no aparece registrado ni en la *Autobiografía* ni en la *Vida* escrita por Ribadeneira, figura en cambio en las tres series de grabados de Roma, Amberes y de Jerónimo Wierix. Valdés parece que se inspiró en la estampa número 34 de la serie de Rubens-Barbé.

Otro prodigio operado por el santo, la liberación de un energúmeno o poseso del demonio que lo atormentaba fue pintado en uno de los cuadros más impresionantes del ciclo de Sevilla. El suceso tampoco aparece registrado específicamente en la biografía de Ribadeneira, si bien en el proceso de beatificación, celebrado en 1595 en Azpeitia, se dice que curó allí a un enfermo de gota coral o epilepsia con sólo ponerle la mano sobre la cabeza²⁶. El relato fue grabado en la estampa 45 de la serie romana,

24 *Op. Cit.*, p. 255.

25 *Op. Cit.*, p. 222, nota 106.

26 Pedro de Ribadeneira en su *Vida de Nuestro Padre Ignacio de Loyola*, en el libro V, capítulo 6, habla de una curación milagrosa efectuada en Padua a un soldado

pero Valdés en esta ocasión utilizó como modelo el grabado mucho más convulsivo de Jerónimo Wierix, aunque acentuando más el dramatismo de la figura del poseso. El episodio tiene lugar en una habitación iluminada por una ventana por la que se precipitan varios diablos en forma de repugnantes dragones. A la derecha de la acción principal aparece San Ignacio conversando con un caballero que el citado Enrique Valdivieso relaciona con el pasaje secundario del grabado de Adriaan Collaert, dentro de la serie de Amberes, señalando con la letra C, pasaje que se refiere a la convivencia del santo con los asilados en el hospital de Manresa. Pienso, sin embargo, que si la escena principal efigia la curación del epiléptico ocurrida en Azpeitia, esta secundaria representa el hospedaje de Ignacio entre los pobres del hospital de la Magdalena en la villa guipuzcoana tras el retorno de París a su tierra natal. Entonces el caballero presente en esta escena y que conversa con el santo no sería otro que su hermano Martín de Loyola intentando disuadirle de su propósito, como lo atestiguan Ribadeneira y los documentos del proceso de beatificación antes mencionados²⁷.

En el convento de Santa Isabel de Sevilla se conserva otro cuadro perteneciente, al parecer, al mismo ciclo, donde se pinta a Ignacio sumergido en las aguas heladas del río Sena y reconviniendo a uno de sus compañeros de estudio en París que atraviesa uno de los puentes para reunirse con su manceba. Valdés se atuvo en este lienzo casi al pie de la letra a la estampa correspondiente de la serie romana de 1609. En cambio, en el de la *Visión de la Storta*, que es sin duda la perla de todo el ciclo sevillano, eligió como modelo el grabado de Cornelis Galle perteneciente a la serie de Amberes de 1610 por parecerle más convincente estéticamente que el de la serie romana. Aun así hubo de transformar el formato horizontal del grabado flamenco en el vertical del cuadro, para lo que

italiano poseído del demonio (ed. De Eusebio Rey, *Historias de la contrarreforma*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1945, pp. 353-54); La curación de Azpeitia en M.H.S.I., *Monumenta Ignatiana, Fontes Narrativi*, II, p. 189.

27 *Ibid.*, *scripta de Sancto Ignatio*, III, pp. 188-89.

tuvo que simplificar mucho la escena, especialmente el paisaje del fondo. Acercó las figuras de Cristo y de San Ignacio y las situó en un plano mucho más cercano al espectador, con lo que ganaron en monumentalidad. Además, para obtener un efecto expresivo de presencia inmediata, Valdés colocó la figura de Jesucristo con la cruz a cuestas no de perfil, sino de frente, avanzando en un atrevidísimo escorzo hacia el espectador, a la manera como lo había hecho mucho antes Annibale Carracci en su famoso cuadro de la *Aparición de Cristo a San Pedro o Quo vadis, Domine?* para insumar el sentido de marcha. A la izquierda de San Ignacio, y casi desapercibido, hay en la pintura de Valdés un grupito de un personaje que huye amedrentado al ser perseguido por un jinete. El profesor Valdivieso lo interpreta alegóricamente como símbolo de las persecuciones que se levantaron contra San Ignacio y sus compañeros recién establecido en Roma, pero ya Elisabeth du Gué Trapier había encontrado la fuente de esta extraña representación en la estampa 62 de la serie de Rubens-Barbé. El episodio lo cuenta Ribadeneira como sucedido en Bassano, en el Véneto, a uno de los discípulos de Ignacio, el cual, dudando de su vocación y a punto de abandonar al santo, tuvo la visión de un jinete con la espada desenvainada que le cortaba el paso al punto de que, desengañado de su error, se volvió adonde aquél estaba²⁸.

Finalmente, el lienzo que representa la *Aprobación de la Compañía de Jesús por Paulo III*, quien entrega a Ignacio, rodeado de sus compañeros, la bula *Regimini Militantis Ecclesiae*, parece inspirarse bastante literalmente en la estampa correlativa de la serie romana. De todas maneras, el grabado de igual asunto de la serie de Amberes es tan parecido que uno duda de cuál de los dos se valió el artista. En todo caso, este cuadro es de los más flojos e insípidos del ciclo sevillano.

Juan de Valdés Leal recibió el encargo entre 1673 y 1675 de realizar otro ciclo de la vida del fundador de la Compañía para los jesuitas del

28 Elisabeth du Gue Trapier, *op. cit.*, p. 63 y fig. 141. P. Ribadeneira, *Vida...*, ed. Cit. Libro II, cap. 9, p. 120.

Colegio de San Pablo de Lima. Seguramente este segundo ciclo, compuesto en la actualidad por ocho lienzos, estuvo destinado a adornar uno de los patios desaparecidos del edificio; hoy se encuentran repartidos por las capillas laterales de la iglesia. El P. Rubén Vargas Ugarte, quien fue el primero en caer en la cuenta de su importancia, los atribuyó en 1956 al pintor jesuita Bernardo Bitti, mientras José Mesa y Teresa Gisbert los adjudicaron más correctamente en 1964 al taller de Valdés Leal, aunque sólo llegaron a identificar seis de los ocho que integran la serie²⁹. Recientemente el mencionado Enrique Valdivieso, después de haber examinado los cuadros recién limpiados y advertido en todos ellos una enorme calidad, ha establecido la autoría directa de Valdés, sin intervención, como se suponía, en su ejecución de otra mano que la suya³⁰. Únicamente cuatro de las historias representadas en Lima repiten otras tantas de Sevilla, siendo las más diferentes e inéditas. Además, las limeñas tienen un formato distinto de las de Sevilla, horizontal y más amplio, lo que permitió al artista desarrollar las escenas con mayor amplitud y desahogo. También se puede asegurar que el pintor siguió sirviéndose de estampas, preferentemente de la serie romana para establecer las agrupaciones de las figuras y los asuntos de las composiciones. Las cuatro escenas que coinciden en el relato, pero no en el modo de representarlos, son: la *Concesión del don de castidad a San Ignacio*, el *Trance o rapto de Manresa*, la *Visión de la Storta* y la *Aprobación de la Compañía de Jesús por Paulo III*. Por no repetirnos, no las tocaremos aquí. Es nuevo, en cambio, el episodio de la *Prisión de San Ignacio en Alcalá de Henares* que sigue con bastante independencia el grabado número 159 de la serie Rubens-Barbé. El pintor, ateniéndose más estrictamente a la historia consignada por Ribadeneira que no a lo genérico de la estampa –la cual efigia indistintamente la prisión en las universidades de Alcalá y Salamanca–, describe el momento en que el notario se dispone a leer la sentencia de libertad en presencia de María

29 J. Mesa y T. Gisbert, "Seis cuadros inéditos de Valdés Leal en Lima". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones estéticas*, XVII (1964), pp. 74-78.

30 Enrique Valdivieso, *op. cit.*, pp. 186-93.

del Vado y de su hija Luisa Velázquez, acompañadas de dos de los discípulos entonces del santo, acaso Calixto de Saa y Lope de Cáceres. La escena secundaria a la derecha, que tiene lugar al aire libre en una de las calles de Alcalá, es interpretada por Valdivieso como el encuentro de San Ignacio con San Francisco de Borja. Nada de ello dicen las fuentes históricas, en cambio Ribadeneira precisa que, al entrar el santo en Alcalá, se encontró con un estudiantico de Vitoria, llamado Martín de Olave, a quien pidió limosna, el cual terminaría ingresando en la Compañía³¹. En efecto, en la pintura Ignacio alarga la mano para recibir la limosna que Olave se dispone a entregar sacándola de su faltriquera. Este episodio hubo de ser descrito al artista por el jesuita que encargase el ciclo, pues no se registra en ningún grabado conocido.

El cuadro siguiente representa el momento en que Ignacio, reunido en Roma el año 1538 con sus compañeros parisinos, delibera sobre la conveniencia de transformar el grupo en una nueva orden religiosa. El tema no tenía una estampa grabada que lo respaldase, así es que el pintor hubo de inventárselo íntegramente. La composición no es muy feliz debido seguramente al empeño —expresado por el cliente— de querer representar a todos los ocho compañeros del santo que intervinieron en la deliberación: Fabro, Javier, Láinez, Salmerón, Bobadilla, Rodríguez, Coduri y Jayo, los cuales parecen monótonamente apilados en una exigua habitación. Además, el reducido espacio está recortado a la derecha a fin de incorporar un episodio secundario que parece no tener mucha relación con la escena principal. Este episodio es narrado por Ribadeneira y fue grabado en la estampa 40 de la serie romana: a saber que un hombre, el cual había recibido muchos favores de Ignacio, cegado por el demonio y envidioso de su santidad, intentó matarlo cuando se encontraba escribiendo en su aposento, desistiendo de su acción al aparecersele un ángel con una espada llameante que lo detuvo³².

31 P. de Ribadeneira, *Vida...*, libro I, cap. 14; ed. Cit., p. 84.

32 *Ibid.*, libro V., cap. 2; ed. cit., pp. 332-33.

La pintura de la *Despedida de San Ignacio a San Francisco Javier que con otro compañero parte para las Indias*, aunque contaba con un modelo previo en la estampa 56 de la serie Rubens-Barbé, tiene muy poco que ver con ella y es un ejemplo magnífico de cómo el pintor sevillano, cuando se desligaba de ataduras previas, era capaz de componer los asuntos con el ímpetu y desasosiego característicos de su fogoso temperamento, encuadrándolos en espléndidos enmarques arquitectónicos llenos de perspectivas y luces cambiantes. En el margen derecho efigia a San Francisco Javier predicando en la India y curando enfermos, asunto para el cual, según el citado Valdivieso, Valdés se inspiró en el célebre cuadro de la iglesia de los jesuitas de Amberes, hoy en el Kunsthistorisches Museum de Viena, grabado por M. Van der Goes³³. Sin negarlo, opino que la fuente más inmediata del pintor sevillano fue una estampa de Cornelis Galle el joven, grabada en 1656, que representa al santo curando a los apestados de Malaca y otras regiones de Oriente y que fue realizada con motivo de haber sido proclamado patrono del reino de Nápoles por haberlo liberado de una pestilencia parecida³⁴.

El ciclo de Lima se cierra con el cuadro que efigia la muerte de San Ignacio, donde Valdés se atuvo más a la estampa de Rubens-Barbé que a la correspondiente de la serie de Amberes, pese a que esta última es más rica en detalles. Me fundo para ello en el pormenor del alma del santo transportada por dos ángeles al cielo dentro de un círculo de fuego. En el margen derecho de este lienzo se fusionan también dos pequeños episodios registrados igualmente en la serie romana: la curación de varios enfermos al tocar el féretro con el cadáver del santo expuesto, y, al fondo, las estrellas que lucen en el sepulcro de Ignacio con motivo de la traslación de sus restos.

33 *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, parte VIII, tomo II, *Saints*, por Hans Vlieghe, nº 104, fig. 15.

34 Cfr. Georg Schurhammer. "Las fuentes iconográficas de la serie javeriana de Guasp". *Varia, I, Anhänge*, Roma-Lisboa 1965, pp. 599-604. La serie más importante de estampas sobre la vida de San Francisco Javier fue la publicada en Roma el año 1622 por Valeriano Regnart con el título *S. Francisci Xaverii, Indiarum Apostoli, Societatis Iesu, quaedam miracula e Valeriano Regnartio delineata et sculpta*.

Otro ciclo muy interesante de los conservados en España sobre la vida de San Ignacio de Loyola es el que realizó Pedro Atanasio Bocanegra, discípulo de Alonso Cano, para el Colegio de San Pablo de Granada entre 1668 y 1676. En este caso, los cuadros no se pintaron para colgar en el patio del colegio, sino para presidir el retablo y las paredes de la capilla mayor de la iglesia. Fue deseo de los jesuitas que, siendo San Pablo el patrono del colegio granadino, los principales sucesos de su vida fueran representados de pincel poniéndolos en relación con otros tantos del fundador de la Compañía. La elección de este ingenioso programa iconográfico parece fue debida al P. Alonso de Ayala, hombre muy erudito y curioso, que lo dejó consignado en las ediciones a su historia manuscrita del colegio³⁵. Así a la caída de San Pablo en el camino de Damasco había de corresponder la herida de San Ignacio en la ciudadela de Pamplona; a San Pablo curado de la ceguera por Ananías, San Ignacio curado por el apóstol San Pedro en Loyola; a San Pablo arrebatado en éxtasis hasta el tercer cielo, San Ignacio en el rapto de ocho días en el hospital de Manresa; a San Pablo azotado, San Ignacio apaleado por un armenio durante su visita a los Santos Lugares de Jerusalén; a San Pablo enviado a predicar a los gentiles, San Ignacio enviando a evangelizar en las Indias a San Francisco Javier y a San Francisco de Borja en Europa. Además, y como fuera de programa, Bocanegra pintó la *Visión de la Storta* y la *Aparición de la Trinidad a San Ignacio*³⁶.

En total el programa comprendía exactamente siete pinturas dedicadas a nuestro santo –aparte de las consagradas a San Pablo– y para casi todas Bocanegra debió contar, para ordenar sus composiciones con las estampas de la serie de Rubens-Barbé. La influencia es fácilmente detectable en los lienzos de la *Herida de Pamplona*, la *Curación de San Ignacio por San Pedro*,

35 Cfr. Alfonso Rodríguez G. De Ceballos, *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la Compañía de Jesús en España*, Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, Roma 1967, pp. 181-82.

36 Emilio Orozco Díaz. *Pedro Atanasio Bocanegra*, Granada 1937; Fernando Gutiérrez y otros, *Iconografía de San Ignacio de Loyola en Andalucía*, Compañía de Jesús, Sevilla 1990-1991, pp. 64-66.

el *Rapto de Manresa* y la *Visión de la Storta*. En el caso del santo apaleado por un armenio en los Santos Lugares, el artista no tuvo más remedio que atenerse a la estampa grabada por Theodor Galle, de la serie de Amberes, que efigiaba la escena con extraordinaria claridad, aunque prescindió de la figura de Cristo apareciéndose a Ignacio para consolarle. En cambio, para la historia de la misión simultánea de Javier a Oriente y Borja a Occidente, Bocanegra no contó con un modelo previo y hubo de sacarlo de su propia minerva. Tampoco la *Visión de la Trinidad* por parte de San Ignacio, situada en Manresa, se apoya en ninguna fuente gráfica. Lo que resulta sorprendente en este cuadro no es tanto la exaltación paroxística del santo ante la aparición, cuanto la presencia en el ángulo inferior izquierdo de una mujer enlutada a quien se muestra Ignacio portando un estandarte. ¿Acaso este episodio hace referencia a un suceso que registran tanto un grabado de Van Mallery cuanto otro de la serie romana, de una devota mujer de Bolonia que contempló al santo en la gloria inmediatamente después de producirse su muerte en Roma? En todo caso este Ignacio con el estandarte es una iconografía tardía y guarda un fuerte parecido con el cuadro del mismo asunto del Museo de Sevilla, atribuido antes a Juan de Roelas y hoy a autor anónimo de la escuela sevillana próximo a Francisco de Herrera el Viejo³⁷, cuadro que acaso conoció Bocanegra.

La serie más numerosa de la vida de San Ignacio de las aún existentes en España es sin duda la que se conserva en la Universidad Pontificia de Salamanca, antiguo Colegio Real de la Compañía de Jesús. Se compone de 28 cuadros, 15 de ellos de forma apaisada de 2,30 por 2 metros, y los restantes de tamaño alaminado de 2 por 0,80 metros. Hoy adornan una de las galerías del edificio, pero originariamente parece que, como era lo habitual, estuvieron expuestos en el llamado patio de los estudios con acceso desde la calle a través del zaguán de la portería. Por un documento de 1771, dirigido por los miembros de la Real Clerecía de San Marcos al fiscal Pedro de Campomanes para que les asignara las pinturas después

37 Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., Madrid 1985, p. 166.

60 de la expulsión de los jesuitas, se deduce que fueron realizadas en Roma antes de 1755 en el taller del pintor Sebastián Conca³⁸. Los cuadros son de muy desigual calidad, la mayoría copias literales, toscas y secas, hechas por los alumnos del taller de la serie de estampas de Rubens-Barbé.

Sería tedioso examinar uno por uno los lienzos de este amplísimo y desbordante ciclo, los cuales, si no destacan por su valor artístico, tienen el mérito de mostrar una variedad inigualada de episodios de la vida del santo no ilustrados en otros ciclos ni por otros pintores. La fidelidad a las láminas grabadas es tal que en el borde inferior de cada cuadro hay un rótulo en castellano que traduce las inscripciones latinas de aquéllas. Sin embargo, hay unos pocos lienzos en esta serie salmantina que destacan enormemente por su inventiva en la ordenación y composición de las figuras, la riqueza de colorido y el mayor virtuosismo técnico. Éstos, a mi entender, fueron pintados directamente por el director del taller, Sebastiano Conca. Por otro lado, Pierre Rosemberg opina que al menos uno de los lienzos, el de la *Visión de La Storta*, le pertenece al pintor francés Pierre Subleyras, pues se conserva un boceto suyo, firmado por él, en el Museo de Berlín, de 0,32 por 0,42 cms., que es totalmente semejante al cuadro definitivo de Salamanca, y en razón de que en la venta de los bienes del pintor Balle efectuada en 1809 figuraba un dibujo preparatorio atribuido a Subleyras. Duda el mencionado crítico si este artista recibió el encargo de pintar el cuadro estando ya en la Ciudad Eterna en el taller de Conca o en Toulouse, antes del viaje a Roma, inclinándose por lo segundo a causa de razones puramente estilísticas³⁹. De ser esto así, el ciclo de Salamanca habría que fecharlo entre 1728 y 1748, pues Subleyras falleció en 1749.

Según se dijo anteriormente, todos los lienzos de esta serie siguen literalmente las estampas de la Vida ilustrada romana de 1608, si se exceptúan los pintados por el propio Conca y Pierre Subleyras. Sin

38 Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "Aportaciones a la iconografía de San Ignacio de Loyola", *Revista Goya*, nº 102 (1971), pp. 388-92.

39 Pierre Rosemberg, "Subleyras au Musée de Berlin", *Berliner Museum*, XXXV (1873), pp. 1-3.

embargo, los dos últimos proceden de otra fuente gráfica. Aunque la escena del envío de San Francisco Javier a la India se registra en una estampa de la serie romana, el pintor anónimo del cuadro de Salamanca se inspiró indudablemente en la que pintó al fresco el célebre Hermano jesuita Andrea Pozzo en el lateral izquierdo del altar mayor de la iglesia de San Ignacio en Roma. Hay de ella un grabado muy general realizado por Theodorus van Cruns inserto en el tratado escrito por el mismo Pozzo, *Perspectiva Pictorum atque Architectorum* (tomo II, fol. 81). El siguiente episodio que representa a San Ignacio recibiendo en Roma a San Francisco de Borja no se encuentra en ninguno de los grabados primitivos. El tema fue uno de los preferidos más adelante y por ello fue introducido en vidas ilustradas de Ignacio tardías, como la grabada por Ignatz Kilian en Ausburgo el año 1616. Sin embargo, el pintor del ciclo salmantino prefirió nuevamente apoyarse en la pintura de Andrea Pozzo que efigia este asunto en el lateral derecho de la capilla mayor de la iglesia romana de San Ignacio. San Francisco de Borja aparece acogido por Ignacio el año 1550 cuando vino como piadoso peregrino a lucrar las indulgencias de aquel año santo; le acompaña su hijo Juan y entre los personajes del séquito es posible reconocer al embajador español don Diego Hurtado de Mendoza y a don Fabrizio Colonna, que habían salido a esperar a Borja en la Porta Flaminia⁴⁰.

El espíritu de emulación y la rapidez con que la noticia de lo hecho en un domicilio de la Compañía se propagaba a otro, incluso franqueando la aparentemente infranqueable barrera del océano, hizo que en la América hispana se produjese el mismo fenómeno que en la metrópoli. Ya hemos visto cómo los jesuitas de la provincia del Perú encargaron a Valdés Leal una vida de San Ignacio pintada para el Colegio de Lima. En México el ejemplo más antiguo que se conoce es el del retablo primitivo de la iglesia del Noviciado de San Francisco Javier en Tepozotlán, donde en 1620 el pintor Pedro de Prado realizó cuatro tablas de la vida de Ignacio que representaban la curación del santo por San Pedro, el rapto de Manresa, la visión de La Storta y la

40. Pietro Tachi Venturi, *S. Ignacio de Loyola en el arte de los siglos XVII y XVIII*, Editorial Alberto Stock, Roma 1929, p. 37.

fundación de la Compañía⁴¹. Aunque precisamente estos cuatro episodios son los que figuran acompañando el retrato del santo grabado por Perret a indicación del P. Ribadeneira, al menos los dos primeros cuadros del desaparecido retablo, hoy en Santa Bárbara Tlapatencan, dependen de las correspondientes estampas grabadas por Hieronymus Wierix.

Sin embargo, el ciclo mexicano más completo y famoso de los conservados es el pintado por Cristóbal de Villalpando en 1710 para el propio Noviciado de Tepozotlán, que venturosamente se encuentra repuesto en el sitio para el que fue pintado, el llamado claustro de los aljibes, aunque en precario estado de conservación. Lo componen hoy 22 lienzos en forma de medios puntos, aunque originariamente pudieron ser más⁴². Como es lo habitual, incluyen una escena principal y una o dos secundarias, siguiendo el orden cronológico de la vida del santo, desde el nacimiento de Ignacio hasta su muerte y glorificación. Una vez más el pintor mexicano, como sus colegas europeos, se sirvió para las composiciones y asuntos de la serie romana de 1609, transcribiendo las estampas, por lo regular, muy literalmente, excepto en el cuadro de la apoteosis del santo salido íntegramente de su inventiva. En él aparece Ignacio de pie sobre un trono a cuyos pies se lee la inscripción *IGNIS DEL*. El juego muy barroco entre los vocablos latinos *IGNATIUS* e *IGNIS*, aparentemente de la misma raíz fonética, se convirtió casi en un tópico a fines del seiscientos, pues lo utilizó como leit motiv Andrea Pozzo para componer su famoso fresco de la glorificación del Santo en la bóveda de su iglesia en Roma. También aparece comentado en un emblema del P. Ignatius Querk, publicado en Viena en 1698, donde el nombre de Ignacio se encuentra rodeado por una aureola de fuego⁴³.

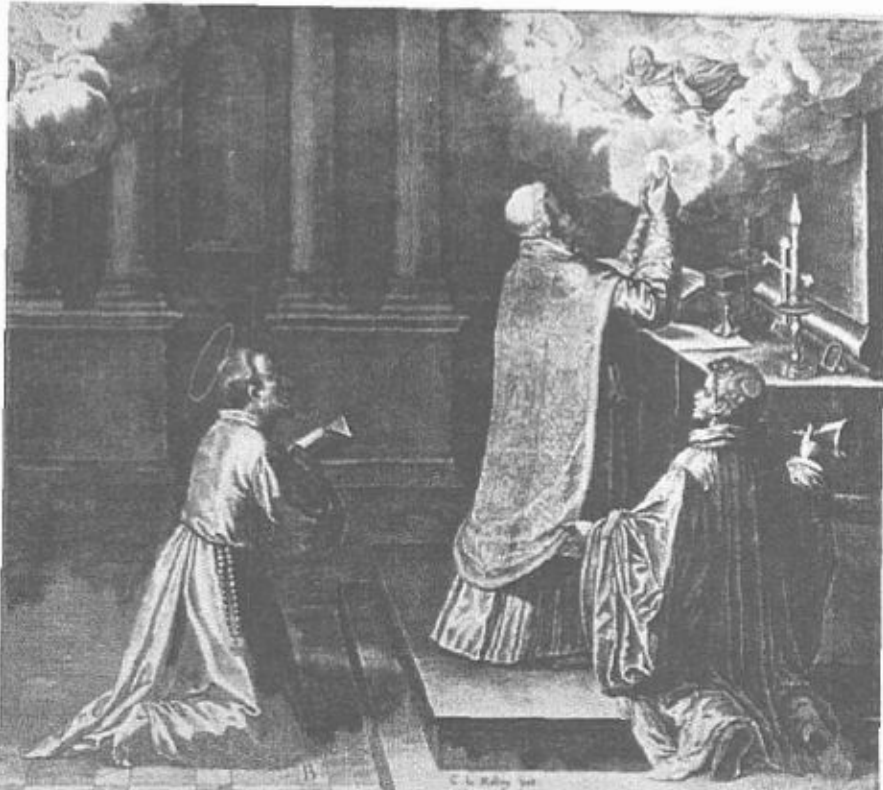
41 Xavier Moyseen, "El pintor Pedro A. de Prado", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 90 (1970), pp. 45ss.; Guillermo Tovar de Teresa, *Renacimientos en México. Artistas y retablos*, México 1980, p. 170.

42 Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México 1964, pp. 227-37.

43 Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "El ciclo de la vida de San Ignacio de Loyola pintado por Cristóbal de Villalpando en Tepozotlán. Precisiones iconográficas", *Actas del II Simposio Internacional de Barroco Iberoamericano*, Querétaro 1991 (en prensa).

Miguel Cabrera pintó también en México dos ciclos de la vida del fundador de la Compañía. El primero estaba integrado por 32 cuadros que colgaron de las paredes del claustro de la Casa Profesa de la ciudad de México y fueron inaugurados el 31 de julio de 1757, hoy se exhiben, en parte, en el templo de San Ignacio de la misma ciudad. El segundo lo pintó para el patio del Colegio de Querétaro y tenía 22 cuadros, de los cuales, aunque muy repintados, se conservan algunos en la antigua iglesia de la Compañía de esta ciudad⁴⁴. Las composiciones de Cabrera son más libres que las de Villalpando, aunque en el fondo se valiese de los mismos grabados, ordenándolas con rigor más académico, dotándolas de un colorido más matizado y sobrio y encuadrándolas en soberbios decorados arquitectónicos. Todavía he localizado otra serie anónima de ocho pinturas de la vida de Ignacio en la actual iglesia de los Padres del Oratorio en San Miguel de Allende, las cuales fueron copiadas en fecha tan tardía como 1889 por Amado Mireles y colocadas en la sacristía del antiguo templo de la Compañía en la ciudad de Guanajuato.

44 Abelardo Carillo y Gariel, *El pintor Miguel Cabrera*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México 1966, pp. 32-34.



quibus reuelatur. B. In Missa dum hostia eleuatur Christum C. De S^{ta} Trinitate librum scribit, librum item
Dominum Nostrum uidet. 1. 2. 3. 4. 5. 6. exercituum spiritualium. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

LOS JESUÍTAS: ARTE Y ESPIRITUALIDAD*

Tanto la enseñanza como la formación, tanto las reglas de convivencia, como las normas para la construcción de los edificios que albergaban colegios jesuitas eran partes articuladas de un solo proyecto. Las propuestas pedagógicas de la Compañía de Jesús estaban orgánicamente vinculadas a un modelo estético que alcanzó una de las cimas del arte universal. El principio unificador de todo el programa había sido establecido por el propio fundador de la orden: Se trataba de una espiritualidad. Mirando desde el interior ¿cómo es percibida esa dimensión última, esa base primordial sobre la que se constituyó todo el andamiaje del arte y la cultura que los jesuitas propagaron por el mundo?

Heinrich Pfeiffer, s.j

Cada actividad artística de un grupo religioso lleva la marca de su espiritualidad específica. Una espiritualidad es un modo de ver el Evangelio. A través de los Ejercicios espirituales, san Ignacio hizo partícipes a los miembros de la Compañía de su particular manera de percibir la palabra de Dios.

No es fácil caracterizar a una espiritualidad porque todas contienen al mismo tiempo el Evangelio entero; la única diferencia es que cada una de ellas decide concentrar su atención en ciertos elementos específicos y trata de ponerlas en un plano más relevante.

¿Cuáles son los rasgos particulares de la espiritualidad jesuita? Esta orden es, ante todo, apostólica y misionera. San Ignacio había querido seguir a Dios como ermitaño, pero comprendió, durante su experiencia mística en Manresa, que debía consagrarse a ayudar, por todos los medios posibles, a la salvación de las almas. Entre estos medios podrían estar también el arte y la arquitectura.

* Publicado en: "Los Jesuitas: arte y espiritualidad". Rev. Artes de México No. 58 (2001) Págs. 37-48.

Aquí, nuestros contemporáneos habituados a las concepciones que predominan en el mundo desde finales del siglo XIX formularán sin duda una objeción: el arte no es un medio, es la expresión individual de un hombre que tiene el talento particular de pintar, esculpir, dibujar. Los artistas de hoy no pretenden utilizar el arte como un instrumento: quieren hacer de él un vehículo para establecer con los demás una corriente de comunicación que exprese sus vivencias interiores o su personal manera de percibir la realidad.

Los jesuitas, por el contrario, no estaban a la búsqueda de ese canal de expresión individual sino de un camino para ayudar a las almas de manera directa o indirecta. Así, ellos podían utilizar todos los medios pertinentes para la evangelización y para el servicio espiritual del prójimo: sólo desde esta perspectiva es posible comprender la actividad artística de la Compañía de Jesús.

Los jesuitas son hombres que renuncian a múltiples gozos de su propia vida en aras de la evangelización. Por eso, ellos no pueden ser verdaderos artistas en el sentido que hoy suele darse a esa palabra. Sólo pueden serlo a través de tareas ligadas directa o indirectamente con la evangelización.

El arte les ha permitido abrir caminos para su actividad apostólica y misionera tanto en Europa como en los otros continentes. Por otra parte, los lenguajes y las formas estéticas pueden ser sumamente fructuosas para la catequesis, particularmente en tierras de misión.

En los Ejercicios, san Ignacio escribe en lo que él llama "Principio y fundamento" (núm. 23): "El hombre es criado para alabar, hacer reverencia y servir a Dios nuestro Señor, mediante esto salvar su ánima, y las otras cosas sobre la haz de la tierra son criadas para el hombre, y para que le ayuden en la prosecución del fin para que es criado. De donde se sigue que el hombre tanto ha de usar dellas, quanto le ayudan para su fin, y tanto debe quitarse dellas, quanto para ello le impiden"... El arte es, en la visión de san Ignacio, una de las otras cosas.

Se subraya así el supremo fin que es siempre el servicio y la alabanza de Dios, y la diferencia entre los fines y los medios y en particular la necesidad de no invertir jamás el orden entre unos y otros. Los medios tienen que ser siempre apropiados al fin y no a la inversa. Por eso, desde una perspectiva jesuitica, el arte por sí mismo no puede ser jamás el objetivo final de la actividad artística y tiene que ser siempre un medio para la santificación del artista o la de los demás.

En el contexto histórico concreto de una cierta animadversión por parte de los protestantes, en particular de los calvinistas, hacia el arte sacro, y en conformidad con la iglesia jerárquica, el santo formula así su regla octava “Para sentir con la iglesia” (núm. 360): *“alabar ornamentos y edificios de iglesia, asimismo imágenes, y venerarlas según que representan”*. Por esta razón, más tarde durante el generalato del P. Oliva se llegó a distinguir entre la lícita riqueza ornamental de los templos y la austeridad y sencillez de las casas de los jesuitas.

El fundador y sus hijos espirituales comprendieron desde el principio que la veneración de las imágenes confirmaba a los fieles en la práctica de la religión católica. El contenido de esta regla pasó luego a formar parte de los decretos del Concilio de Trento.

Los artistas plásticos recibieron con esta formulación ignaciana un considerable aliento externo en una época en que se hacía sentir con fuerza la tendencia iconoclasta de la Reforma.

Por otra parte, los Ejercicios espirituales, cuyo propósito es desarrollar todas las facultades interiores del hombre para convertirlo en un instrumento unido a Dios, constituyen también un notable aliciente a la actividad de los artistas.

Desde la primera semana de los Ejercicios, el segundo preámbulo llamado “Composición viendo el lugar”, san Ignacio distingue dos maneras de realizar su propuesta contemplativa: “aquí es de notar que en la contemplación o meditación visible, así como contemplar a Christo nuestro

68 Señor, el qual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar. Digo el lugar corpóreo, así como un templo o monte donde se halla Jesu Cristo o Nuestra Señora, según lo que quiero contemplar”.

Después se refiere a la meditación aplicada a otro tipo de realidades y escribe: “En la invisible, como es de los pecados, la composición será ver con la vista imaginativa y considerar mi ánima ser encarcelada en este cuerpo corruptible y todo el compósito en este valle, como desterrado entre brutos animales...” En este caso es necesario inventar una imagen para un contenido que hoy llamaríamos abstracto. De esta manera se estimula notablemente la imaginación de los artistas. Este punto en particular despertó en ellos un gran interés.

Aunque en el conjunto de los *Ejercicios* se trata sólo de un preámbulo, es sin embargo un principio esencial: desencadena todo un proceso interno que puede llegar luego a trascender al exterior con el uso de colores y formas tanto en la superficie plana como en el espacio vacío y tridimensional.

Un elemento poco comprendido en nuestros días, aunque tuvo una extraordinaria importancia desde el punto de vista de las artes, ha sido la llamada “Aplicación de los sentidos” que se pone en práctica a partir de la segunda semana de los *Ejercicios*. San Ignacio utiliza la fórmula “Traer los cinco sentidos sobre la contemplación”.

Se trata de acercarse lo más posible a las personas sagradas gracias al uso de las potencialidades de la imaginación, y de ir más lejos hacia un plano de experiencia cada vez más profundo, “pasar de los cinco sentidos de la imaginación por la (...) contemplación (...). Ver las personas con la vista imaginativa (...) sacando algún provecho de la vista. (Núm. 122), un oír con el oído o que hablan o pueden hablar. (Núm. 123)” y después “un oler y gustar con el olfato y con el gusto la infinita suavidad y dulzura de la divinidad, el ánima y de sus virtudes y de todo, según fuere la persona que se contempla”.

Esta última operación por medio del olfato y del gusto no puede ya realizarse utilizando los recursos de la imaginación. Es entonces preciso dejarla atrás para hacer pasar estos dos sentidos por los caminos de la contemplación: las virtudes, no cosas concretas o visibles.

De esa manera, el ejercitante puede entrar en una nueva experiencia visionaria totalmente desconocida para él hasta entonces. Creo que algunos artistas han llegado a vivir una experiencia de esa naturaleza, en particular algunos hermanos coadjutores de la Compañía de Jesús.

UN NUEVO ARTE FIGURATIVO: EL ESTILO EXTÁTICO (De Rubens a Andrea Pozzo)

Con motivo de la beatificación de Ignacio de Loyola, los jesuitas de Amberes encargaron a Rubens la ejecución de 30 lienzos que debían ornar la primera iglesia consagrada a su fundador. (Estos cuadros desaparecieron durante el incendio de la iglesia a principios del siglo XVIII.)

En ellos, el artista recurrió a una fórmula renacentista que bahía de marcar un hito en la historia del arte de los países situados al norte de los Alpes: sus composiciones ofrecían una perspectiva vertical preparada por Correggio que atraía la mirada del observador en un eje que la proyectaba a las alturas. La amalgama de este principio con otros formulados por Ticiano había dado origen al arte barroco. En él, la obra debería ayudar al espectador a ser partícipe de la experiencia mística. Este arte surgido para inducir el arrobó tenía como propósito acercar a los mortales a la experiencia beatífica de los santos.

El carácter revolucionario de esta propuesta resalta si la comparamos con las formuladas por un egregio antecesor: Miguel Ángel. En sus frescos de la Capilla Sixtina, el observador puede siempre controlar la distancia entre los personajes representados y sus proporciones. Nada de esto es posible para un espectador de los cuadros que Rubens pintó para la iglesia de los jesuitas en Amberes.

Frente a ellos, el observador es arrancado del suelo por el efecto que produce en su mirada esta vertiginosa composición.

Prácticamente cada vez que los jesuitas (entonces y después) han formulado de manera explícita su propio proyecto estético han hecho referencia al estilo de Rubens. Esta circunstancia se puso especialmente de manifiesto durante el periodo crucial que significó para la Compañía el generalato del padre Oliva.

En ese momento se superó una cierta reticencia que había existido en los primeros años hacia el quehacer artístico, y se asumió en plenitud el impulso del Concilio de Trento.

De esta manera, habría de dejarte atrás un proyecto estético centrado exclusivamente en la austeridad. A partir de entonces la sobriedad funcional de los edificios y del estilo de vida de los individuos tendría que ser compatible con el esplendor que requería un culto divino suntuoso, concebido como uno de los principales vehículos de evangelización. Este nuevo derrotero había de convertirse en el signo de identidad del arte jesuítico.

El P. Oliva, responsable en gran medida de este cambio de rumbo, era amigo cercano del segundo personaje fundamental del arte barroco: Bernini, y atrajo a Roma a Gian Battista Gaulli (el Baciccia).

Bernini, siguiendo las directrices del P. Oliva, supervisó las obras y el programa estético para la bóveda de la principal iglesia de la compañía, anexa a la casa generalicia en Roma: el Gesú. La pintura de Baciccia y los estucos de Reti y Raggi logran transformar todo el espacio arquitectónico de la iglesia en un encuentro dinámico entre el Cielo y la tierra, de tal manera que los fieles puedan participar en la visión extática del nombre de Jesús (IHS) que aparece en el cielo como una luminosa custodia.

San Pablo exclama: "para que en el nombre de Jesús se doble toda rodilla en los cielos, en la tierra y debajo de ella (Fil. 2-10)". La Compañía, cuyo signo es precisamente ese sagrado nombre, quiso expresar plásticamente toda la fuerza del versículo. Podemos hoy seguir paso a

paso el proceso por el cual llegó a darse a este texto paulino una formulación estética.

La primera etapa fue una xilografía, obra quizá del jesuita Fiammeri, que fue utilizada en la portada del primer libro de reglas de la orden en 1585. En este grabado se encuentran ya las tres categorías evocadas por el apóstol: dos ángeles, el alma humana, un demonio.

Dos de los lienzos que Rubens pintó para la iglesia de San Ignacio en Amberes guiaron más tarde la búsqueda de Gaulli para lograr el poderoso movimiento de su fresco monumental. Uno de esos cuadros representa a ángeles niños que adoran las siglas IHS; el otro escenifica la caída de los demonios.

El último elemento del programa ornamental lo constituían los grandes templete efímeros que se fabricaban para dar realce a la devoción llamada “de las 40 horas”, que era una forma solemne e intensa de adoración eucarística.

Gracias a ellos, se concentraron por primera vez todos los elementos estéticos sobre un solo centro visual: la hostia consagrada. También las construcciones en perspectiva convergían hacia ese fin.

El templete que fue construido para la festividad de Corpus Christi en el año 1650 fue diseñado por Carlo Rainaldi. En esta obra, los elementos pictóricos se mezclaron con los arquitectónicos de una manera similar a la que Gaulli había realizado en la bóveda. Las nubes unían, tanto en el fresco como en el templete, el cielo con la tierra, la naturaleza con lo sobrenatural.

En este itinerario espiritual y estético, la siguiente etapa corresponde al hermano coadjutor Andrea Pozzo, el más importante artista que ha sido miembro de la Compañía de Jesús.

72

Él sometía cada una de sus composiciones a la ley de la perspectiva. La concentración de todas las líneas de un gran espacio como el de la iglesia de San Ignacio en Roma sobre un único punto le permite conseguir la ilusión de un mundo corpóreo en un espacio que es al mismo tiempo vacío y tridimensional.

Al distinguir diversos grados de la ilusión tridimensional y al confrontarla con los elementos arquitectónicos reales en el espacio real, el artista logra -valiéndose únicamente de los medios de la pintura al fresco- mostrar la irrupción del mundo celeste en el espacio de la realidad terrena.

El H. Pozzo fue un maestro para todos los pintores y arquitectos de las regiones católicas de Europa central durante el siglo XVII. Además de su obra pictórica, dejó un importante tratado (*Perspectiva pictorum et architectorum*) donde explicita su proyecto estético.

El artista concluye su introducción al libro con estas palabras: "Comienza pues, oh lector, alegremente tu tarea. Con la resolución de dirigir todas las líneas de tus acciones a su verdadera mira, que es la gloria de Dios".

EL MODUS NOSTER Y LOS PRIMEROS ARQUITECTOS JESUITAS (TRISTANO, VALERIANO, BUSTAMANTE)

Desde la época de san Ignacio, todos los edificios que la Orden construía en Roma debían ser sometidos a su aprobación. De la primera Congregación General (1558) emanaron algunas recomendaciones sobre este punto extensivas a toda la Compañía.

El P. Mercuriano (cuarto Prepósito General: 1577-1580) impulsó al P. de Rossis a dibujar planos ideales que sirvieran para toda la orden y alentó al H. Valeriano a escribir un tratado de arquitectura que sistematizara el modelo jesuítico para la construcción de los espacios litúrgicos. (Algunas hojas del tratado se encuentran en la Biblioteca Estense de Módena).

La segunda Congregación General (1565) estableció el oficio de *consiliarius aedificiorum*, para asesorar al superior general en la materia. Después de algún tiempo, el cargo recayó sistemáticamente en el profesor de matemáticas del Colegio Romano.

A partir de 1613, quedó establecida la obligación de enviar a la curia generalicia dos planos de cada uno de los proyectos que la Compañía pretendiera construir en cualquier parte del mundo. Uno de ellos permanecía en el archivo central y el otro era devuelto con correcciones para su ejecución. Algunos de esos planos llegaron a la Biblioteca Nacional de París.

Las disposiciones formuladas por las dos primeras Congregaciones Generales (1558 y 1565) no abordan asuntos de carácter normal o estilístico: se ocupan únicamente de la solidez, higiene, y austeridad religiosa de las construcciones. Se tiene especial cuidado en evitar que los recintos jesuíticos adopten el lujo de los recintos señoriales. La preocupación que se manifiesta en todas las cartas de los superiores generales de los primeros años es que los edificios resulten adecuados a las funciones de su servicio. Y se habla siempre de “nuestro modo”

El hermano coadjutor Tristano fue el primer arquitecto que interpretó de manera prescriptiva este concepto del *modus noster* como un principio que impulsaba a subordinar las formas a las funciones. Él mismo construyó las iglesias de los colegios de Ferrara y Perugia siguiendo el talante sobrio de la arquitectura del final del siglo precedente.

Mucho más prominente fue la obra arquitectónica de Giuseppe Valeriano (que era también pintor, influido por la escuela de Rafael). Siendo ya un artista, hizo en España los Ejercicios y entró luego en la Compañía. Durante su noviciado influyó en la construcción de la iglesia de la casa de formación de Villagarcía; más tarde pintó en Portugal lienzos destinados a la catequesis misionera. Entre 1582 y 1583 dirigió la construcción del Colegio Romano. Su iglesia más importante es la de Génova.

Otro arquitecto destacado de este periodo fue Bartolomé Bustamante. Trabajaba en la construcción del hospital de Talavera en Toledo cuando decidió hacerse jesuita. En su obra sobresale la iglesia del antiguo colegio de Sevilla (hoy capilla de la Universidad). Tuvo que abandonar la arquitectura durante largo tiempo para ejercer las funciones de provincial.

EL COLEGIO ROMANO Y LA ARQUITECTURA DE LOS CENTROS ESCOLARES DE LOS JESUITAS

En 1560, el arquitecto Giovanni Tristano, hermano coadjutor de la Compañía de Jesús llegó a Roma para dirigir la construcción de dos edificios emblemáticos de la orden: la iglesia del Gesú y el Colegio Romano. La arquitectura de este último habría de servir como patrón para los demás centros educativos de la Compañía. En sus planos, el arquitecto se inspiró simultáneamente en dos modelos: el claustro benedictino y el patio de los palacios del Renacimiento. Del monasterio deriva la disposición de los elementos arquitectónicos alrededor de un amplio espacio despejado, abierto al aire y a la luz. A diferencia del modelo claustral, Tristano prefirió dejar abierta la arquería en varios de sus lados, tanto en la primera planta como en la segunda (aunque esta partes del Colegio Romano fueron realizadas sólo en el tiempo en que Giuseppe Valeriano dirigió la obra.) El pozo situado en el centro del patio era un elemento indispensable. El recinto aspiraba a lograr una síntesis entre el legado de los espacios monacales y la realidad de los ámbitos privados de su época. Deberá también integrar tanto los espacios académicos como la morada de la comunidad religiosa.

Los dormitorios se encontraban en el piso superior. Esto garantizaba la privada el recogimiento de los religiosos. Para este fin fueron también usados los coretti (balconcillos con celosía) que nunca faltan en las iglesias jesuitas y que se encuentran sobre las capillas laterales de la

nave principal. De esta manera, los sacerdotes y hermanos disponían en todo momento de un acceso fácil y discreto al lugar de oración.

La iglesia del Colegio Romano fue construida entre 1561 y 1562 y dedicada a la Anunciación. Los grandes edificios del colegio, por su parte, fueron construidos a partir de 1581, y recibieron un impulso decisivo en 1583 cuando el papa Gregorio XIII hizo demoler la fachada ya iniciada por encontrarla excesivamente modesta.

El papa hizo una aportación directa de fondos que debería permitir el funcionamiento del colegio (la “fundación”). Gracias a esto, el establecimiento no enfrentaría más dificultades financieras. El nuevo frente del colegio sería construido por otro arquitecto (según Baglioni fue Bartolomeo Amarati; según Pirri, Giuseppe Valeriano; según Bösel, Giacomo della Porta).

En la época neoclásica se formularon severas críticas a la fachada del edificio. Hoy, por el contrario, suele ser percibido como un modelo ilustre que inspiró una corriente fundamental de la arquitectura universitaria.

La construcción posee una gran eficacia funcional, aunada a un sentido de austeridad religiosa y a la dignidad que conviene a un espacio público. Podemos considerarlo como un ejemplo señero de lo que fue el proyecto estético del catolicismo de la época.

El colegio está dotado asimismo elementos que lo emparentan con el estilo herreriano español. Esta armoniosa síntesis entre los programas estéticos de España y de Italia, y también entre la austeridad de sus elementos y la opulencia de sus formas sólo podía haber sido lograda por alguien que conociera profundamente el arte de ambos países. Por eso me he inclinado a atribuir, como Pirri, a Giuseppe Valeriano la construcción del cuerpo principal del edificio y su fachada.

76 LA SAGRADA ESCRITURA EN IMÁGENES: UN ARTE PARA LA EVANGELIZACIÓN

Uno de los instrumentos más característicos de la actividad artística de la Compañía de Jesús fueron las imágenes destinadas a facilitar tanto la meditación como la predicación.

A partir del impulso de los Ejercicios espirituales, que preconizan el uso de las referencias sensoriales y en particular de imágenes mentales como vehículo para la oración, san Ignacio había sugerido la idea de realizar dibujos, estampas o cuadros acerca de los relatos evangélicos, para ayudar a los ejercitantes a construir sus propias “composiciones de lugar”.

Esta directriz tuvo su culminación en la obra del P. Nadal “*Evangelicae historiae imagines*”, publicada en 1594.

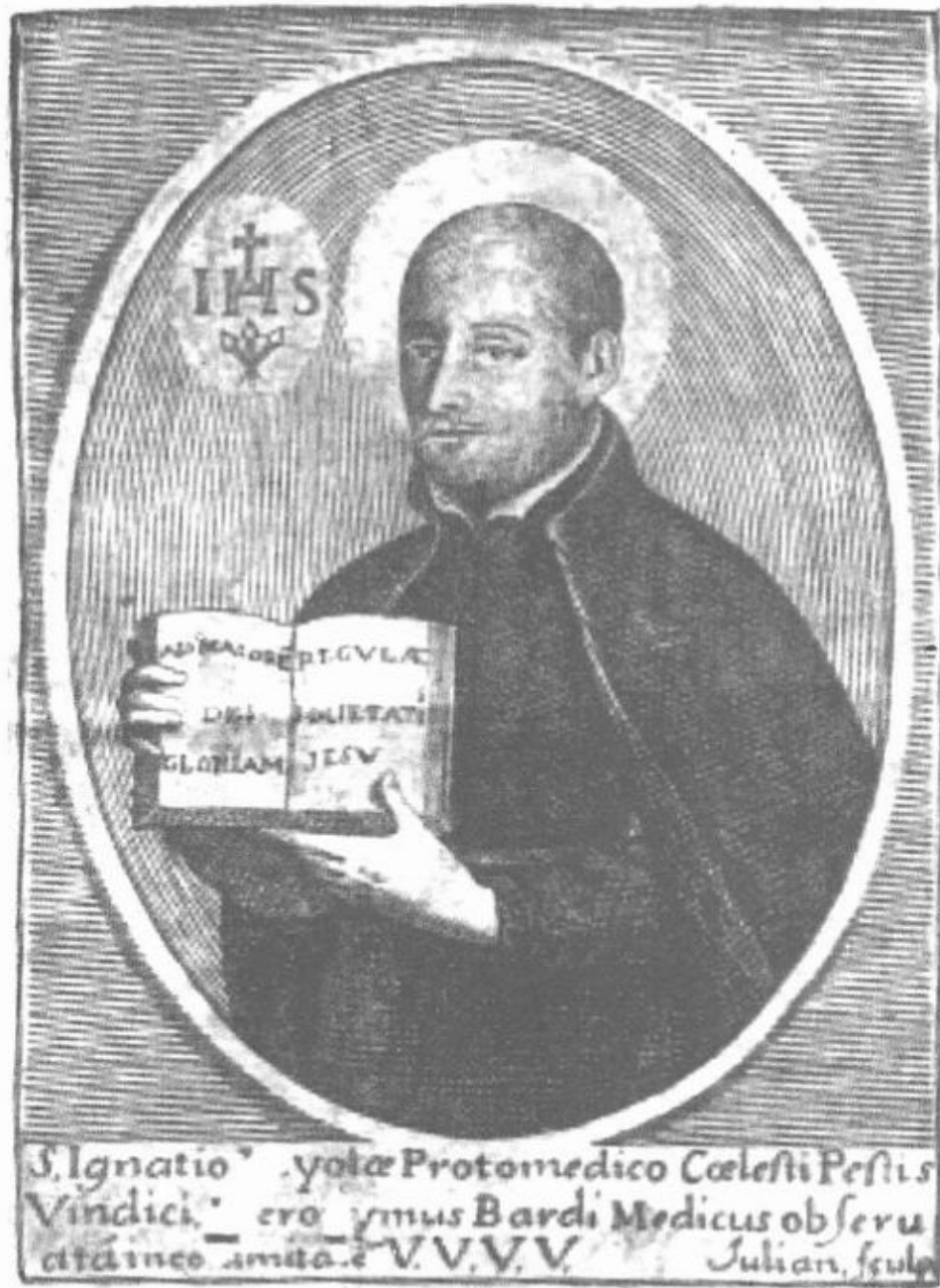
Todas las etapas de diversos relatos evangélicos se representan detalladamente a partir de planchas realizadas por grabadores de Amberes. Los artistas debían prestar una atención especial a la exacta correspondencia entre su dibujo y las palabras del texto sagrado. A través de su larga historia este libro trascendió su función originaria y llegó a convertirse en una obra sumamente útil para la preparación de sermones y para la catequesis. El libro fue utilizado particularmente en las misiones.

Cada uno de los detalles del relato se encuentra señalado por una letra que remite a una tabla explicativa situada en la parte superior del grabado (El modelo deriva de los sistemas de notación de la cartografía). De esta manera, el ejercitante (o el predicador, o el misionero) poseía una vía de acceso al texto evangélico que era al mismo tiempo fiel, claro y fácilmente comprensible. El acceso a la palabra de Dios se hacía posible no por medio de la letra escrita sino también a través de las imágenes sensibles.

Después de la obra editada por el P. Nadal hubo toda una serie de libros espirituales basados en las planchas de los artistas de Amberes y

que utilizaban el mismo sistema de flotación para convertir a la imagen en un instrumento de aproximación al Evangelio través de los sentidos y los afectos.

HEINRICH PFEIFFER, s.j. es doctor en historia del arte por la Universidad de Basilea (Suiza). Es titular cátedra de historia del arte en la Universidad Gregoriana, en Roma. Ha publicado numerosos estudios el arte del Renacimiento, particularmente sobre Rafael y Miguel Ángel. Entre sus últimos libros destacan los consagrados a las estancias de Rafael en el Vaticano, la Capilla Sixtina y el rostro de Cristo en el arte.



S. Ignatio^s yola^e Protomedico Coelesti Pestis
Vindici^s ero ymus Bardi Medicus obseru
atissimo amita. e. V.V.V.V. Julian. sculp

ICONOGRAFÍA IGNACIANA EN HISPANOAMÉRICA

Fernando Arellano s.j.

Hace falta valor para encargar un trabajo literario a un anciano de 93 años y no menos valor para negarse cuando el que lo pide es un amigo. El trabajo en cuestión es un estudio sobre la iconografía ignaciana en la América española. La iconografía ignaciana se origina en Europa donde vivió y murió San Ignacio de Loyola. El santo, mientras vivió se negó siempre a posar ante un pintor. Ante las modernas cámaras fotográficas el posar es cuestión de un momento y aun así hay algunos que no se dejan retratar. En el caso de San Ignacio, sus hijos no se resignaron a perder para siempre los rasgos de su rostro y por eso comenzaron por hacer sacar mascarillas de cera o yeso de su cara. Una de las mascarillas se encuentra en la santa casa de Loyola. Muestra un rostro un poco hinchado y no puede compararse con la estupenda mascarilla de San Francisco de Borja, que a juicio del famoso pintor vasco Ignacio Zuloaga es uno de los mayores tesoros de Loyola. No contentos con las mascarillas los padres de la casa generalicia encargaron al pintor romano Iaccopino del Conte que pintara un retrato al óleo del santo inspirándose en las mascarillas. Hizo un retrato que muestra al santo en la plenitud de su vida con una atrayente expresión. La obra se guarda en la casa generalicia de la Compañía en Roma y ha servido de modelos para muchos retratos de San Ignacio. Más aceptación tuvo el retrato pintado pocos años después por el famoso pintor español Alonso Sánchez Coello por encargo del P. Pedro de Ribadeneira, que guió la mano del pintor para lograr el mayor parecido posible. Por expreso mandato del general San Francisco de Borja,

80 Ribadeneira escribió primero en latín humanístico (1572) y después en sabrosa prosa castellana la “Vida del P. Ignacio de Loyola (1583). Ribadeneira escribió una biografía renacentista y clásica, que inició una nueva era en la hagiografía universal. “El Humanismo no produjo biografía alguna que pueda parangonarse con la obra de Ribadeneira”, dictaminó la gran autoridad de Eduard Fueter en su *Historia de la moderna historiografía*. No discrepan del historiógrafo suizo ni el genio de Menéndez y Pelayo, ni la mucha ciencia de Rafael Lapesa. Ribadeneira hace el siguiente retrato hablado de San Ignacio:

“Fue de estatura mediana o, por mejor decir, pequeño y bajo de cuerpo, habiendo sido sus hermanos altos y bien dispuestos; tenía el rostro autorizado, la frente ancha y desarrugada; los ojos hundidos, encogidos los párpados y arrugados por las muchas lágrimas que continuamente derramaba; las orejas medianas, la nariz alta y, el color vivo y templado. El semblante del rostro era alegremente grave y gravemente alegre, de manera que con serenidad alegraba a los que le miraban y con su gravedad los componía”.

Volviendo al pintor Sánchez Coello hay que decir que se formó en los Países Bajos con el pintor Antonio Moro, trasladándose después a la corte de Felipe II, que lo nombró pintor del Escorial y de su familia. Dejó estupendos retratos de Don Carlos y de las hijas del monarca. La iconografía de San Ignacio en España es de una calidad extraordinaria, pero esto no entra en el tema que se ha asignado y lo dejo para mejor pluma.

Finalmente hay que añadir, que el retrato de San Ignacio de Sánchez Coello pereció cuando las turbas quemaron la casa de los jesuitas en la Gran Vía de Madrid. Afortunadamente se conservan muchas copias del original.

Arte jesuítico en la América española. Los jesuitas invaden las “Indias del emperador”. Una de las primeras peticiones que recibió San Ignacio para que enviase algunos operarios de la recién fundada Orden

a los dominios de Carlos V en las Indias, fue sin duda la que se dirigió por escrito el Doctor Juan Bernal, miembro de Consejo de Indias. Este renombrado canonista escribió al P. Ignacio una carta en la que instaba para que algunos de sus hijos se encargasen de catequizar a los primeros indios convertidos. Ignacio le contesta el 16 de enero de 1543, tres años después de la fundación de la Compañía, cuando eran tan pocos los miembros de la Orden, lamentando no poder complacerle por falta de personal. También del Perú le llegaron peticiones al Fundador. El nuevo virrey, don Andrés Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete, manifestó el deseo de llevar consigo algunos padres. El Comisario de la Compañía escogió dos sujetos, pero los misioneros designados no pudieron embarcarse, y el navío que iba a hacer la travesía naufragó trágicamente. Los misioneros fueron los únicos que salvaron sus vidas. Todavía no había llegado su hora, comentó el P. Borja. El antiguo deseo de San Francisco de Borja de mandar jesuitas al Perú se cumplió en 1568, tres años después de haber sido nombrado tercer General de la Compañía de Jesús. El envío se hizo a requerimiento del mismo Felipe II. Embarcados en noviembre de 1567 en Sanlúcar, arribaron a Panamá en enero de 1567, y el primero de abril hacían su entrada en Lima. Diéronles caritativo hospedaje los frailes de Santo Domingo.

Las iglesias de la Compañía en Hispanoamérica. Las iglesias de los jesuitas en “las Indias del emperador” son muchísimas, esparcidas por todo el territorio americano desde Méjico hasta la República Argentina, inspirados la mayoría en la iglesia de Gesú de Roma. Se conocen de ordinario con el nombre de Iglesia de la Compañía o Iglesia de San Ignacio. La cara del santo es inconfundible, y de ordinario presenta algunos rasgos más característicos del retrato de Sánchez Coello.

La Compañía de Lima. Llegados los jesuitas a Lima se apresuraron a construir una pequeña iglesia, de una sola nave. Púsose la primera piedra el 29 de junio de 1569, fiesta de los santos Apóstoles Pedro y Pablo, por lo que se dio el nombre de San Pablo. Los vecinos principales se desprendieron de imágenes y objetos de plata para adornarla.

Los padres creyeron que su iglesia era una maravilla, a juzgar por el informe enviado a Roma por el provincial Jerónimo del Portillo. Cuando medio siglo más tarde se comenzó la construcción de la nueva iglesia, ya se había dado el salto del Renacimiento al Barroco. En 1618, la Congregación provincial nombró procurador a Roma al P. Nicolás Durán Mastrilli, quien al volver trajo consigo una copia de la magnífica iglesia del Gesú de Roma, con ánimo sin duda de servirse de ellos en el proyectado templo de San Pablo de Lima. Sin embargo, la iglesia de Lima no sigue fielmente los planos de Vignola ni copia la fachada de Giacomo della Porta. Tal vez los planos romanos se tuvieron solo en cuenta como prototipo. La iglesia de San Pablo cambió de nombre y se llamó iglesia de San Pedro por la manía que hubo de cambiar el nombre de las iglesias de la Compañía después de la expulsión de los jesuitas por Carlos III. Al contemplar la nave central del templo, no se imagina uno el esplendor increíble de las naves laterales, con sus arcos fajones revestidos de una riquísima ornamentación hecha a base de lujosísimas aplicaciones de follaje cubierto de panes de oro. Los retablos de las alturas laterales lucen estupendas esculturas que con toda razón se han atribuido a Gregorio Hernández y a Juan Martínez Montañés. Desgraciadamente se ha perdido la documentación que acreditaba la pertinencia a los famosos artistas españoles. Las esculturas representan a San Francisco Javier y a Francisco de Borja. Es lástima que los padres no encargaran una estatua de San Ignacio. Las esculturas de Javier y Borja son las mejores tallas del Perú y aun de toda América. San Ignacio tiene naturalmente su altar.

La Compañía del Cuzco. Nos encontramos ante una de las grandes obras del barroco hispanoamericano y aun del barroco universal. No creemos, dice Cossío Pomar (*Arte del Perú colonial*, 133), que otra iglesia aventaje a ésta como ejemplo de arquitectura colonial en América, ni que aporte tantos elementos nuevos el arte barroco cuzqueño en el siglo XVII. Lo más sorprendente e incluso increíble de la iglesia cuzqueña es el nombre de su autor. Hay pruebas fehacientes de que el autor fue el anciano jesuita, de origen flamenco, Juan Bautista Egidiano. En las cartas y crónicas familiares de la Orden se dice que la iglesia del Cuzco se hizo

“por cuidado e industria del Padre Juan Bautista Egidiano, con continua asistencia y excesivo trabajo de su persona”. La “carta de edificación” que se mandaba anualmente a Roma no deja lugar a dudas pues afirma que el P. Egidiano “levantó desde su cimiento este bellissimo templo de la Compañía, con razón llamada la maravilla de este nuevo mundo”. Autores como Marco Dorta y Harold Wethey se han “rendido ante la evidencia”. La Compañía del Cuzco es de planta típicamente jesuítica, inspirada más o menos libremente en los planos del Gesú de Roma. Es típico del barroco peruano la profusa decoración pictórica de las iglesias. Todo el amplio paramento del fondo del coro está cubierto con un enorme mural que representa la gloria de San Ignacio en el cielo, acompañado de todos los santos y varones ilustres de la Orden. Son de un interés extraordinario, por reproducir sucesos históricos y por reflejar las costumbres de la época, los dos grandes cuadros que se encuentran a uno y otro lado de la entrada principal, debajo del coro. La figura central y principal es la de San Ignacio de Loyola. En ellas se ha querido perpetuar la memoria de los enlaces matrimoniales celebrados entre miembros de las casas de Loyola, Borja, Javier e incluso de la dinastía inca. Las correspondientes leyendas, visibles al pie de los cuadros, lo dicen todo. Dice el de la mano izquierda:

“Don Beltrán García de Loyola, hermano mayor de San Ignacio de Loyola, casó con una hija de Doña Lorenza Idiáquez, y un hijo de Doña María de Idiáquez casó con Doña Magdalena de Loyola, hija de Don Martín García de Loyola. Con estos matrimonios emparentaron entre sí San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, cuya casa y sangre están hoy en los Excms. Srs. Idiáquez, Duque de Granada, Conde de Javier y Grande de España de Primera clase”.

La leyenda del cuadro de la derecha reza así:

“Don Martín de Loyola, Gobernador de Chile, sobrino de N.P.S. Ignacio, hijo de su hermano mayor D. Beltrán de Loyola, casó con Doña Beatriz Ñusta heredera y princesa del Perú como hija de D. Diego Inca, su último rey, por haber muerto sin hijos su hermano, M.D. Felipe Inca. De D. Martín y Doña Beatriz nació Doña Lorenza

Ñusta de Loyola quien pasó a España por orden de nuestros Reyes Católicos, y la casaron en Madrid con el Excmo. Sr. D. Juan de Borja, hijo de San Francisco de Borja y Embajador del Sr. Rey Felipe III en Alemania y Portugal. Con este matrimonio emparentaron entre sí con la real casa de los Reyes Incas del Perú las dos casas de Loyola y Borja cuya sucesión está hoy en los Excms. Sres. Marqueses de Alcanises, Grandes de Primera Clase”.

En el primer cuadro acompaña a San Ignacio, San Francisco Javier, y en el segundo San Francisco de Borja.

El relato histórico se enriquece con diversos grupos de personajes repartidos por todo el cuadro a la manera de algunos cuadros italianos del siglo XV, que cuenta la vida de un santo repartiendo por el cuadro escenas de diversas épocas. San Ignacio aparece de pie, con sus facciones tradicionales y con el Libro de las Constituciones de la Compañía en las manos, cosa característica en la iconografía ignaciana. Una hermosa talla del Santo, de gran tamaño aparece en el retablo principal de la Iglesia.

A ambos lados de la iglesia de la Compañía y un poco en segundo término, se alzan a mano izquierda la Capilla de Nuestra Señora de Loreto, y a la derecha la portada de la Universidad de San Ignacio de Loyola.

La Compañía de Arequipa. La traza del templo sigue el tipo tradicional de la Compañía: amplia nave con capillas laterales, crucero y cúpula sobre pechinas. En el retablo mayor, junto a la estatua de la Virgen, San Joaquín y Santa Ana, se ven otras de San Ignacio y de otros Santos de la Compañía de Jesús. Comunicada con la iglesia, hay una capilla del siglo XVII dedicada a San Ignacio aunque popularmente es conocida como la Capilla Sixtina por su deslumbrante decoración. La pequeña cúpula es de una belleza increíble. En el testero principal, sobre el altar de San Ignacio, hay un cuadro con la llamada “Visión de la Storta”, en donde Cristo se aparece al futuro fundador de la Compañía prometiéndoles su favor en Roma.

El claustro de la Compañía en Arequipa. El claustro, de una sola planta, se distingue por su riquísima ornamentación. Lleva la fecha

de 1738. Después de la expulsión de los jesuitas en 1767, el antiguo colegio y el claustro sufrieron el abandono de sus sucesivos propietarios. Hoy se los reparten varias firmas comerciales. Hace poco se instaló en el claustro un centro de diversión profana, bajo la atónita mirada de San Ignacio, cuya pequeña estatua en piedra se alza en uno de los patios. El motivo ornamental de los arcos y pilares está íntimamente con la suntuosa fachada de la iglesia.

Barroco jesuítico en México. Todo lo que se diga de la fastuosidad del barroco mexicano durante el siglo XVIII parecerá poco. Los tratadistas mexicanos lo designan con el nombre de churrigueresco. En la Nueva España, lo mismo que en la Península, el barroco es un estilo temporal en el sentido de que refleja el ambiente total de una época.

La Profesa de México. La iglesia de la Casa Profesa que hoy conocemos se edificó entre los años 1714 y 1720. En la terminología jesuítica se llama “profesa” no puede tener ni capital ni rentas fijas, sino que debe sostenerse exclusivamente de limosnas. La Profesa de México sufrió la misma suerte que las demás casas de la Orden cuando los jesuitas fueron expulsados por Carlos III “por razones que se reservó en su real pecho”. La Profesa es obra del gran arquitecto mexicano Pedro de Arrieta. Sus obras más famosas son la Basílica de Guadalupe, el gran edificio de la Inquisición y la Casa Profesa. Esta iglesia es una de las creaciones capitales de la arquitectura barroca mexicana. Es de tres amplias naves, sin capillas laterales. Arrieta creó un interior de amplitud, elegancia y ligereza verdaderamente excepcionales. Con todo es en el exterior donde más se manifiesta su personalidad. En la portada misma, el esquema general es fundamentalmente el de las portadas laterales de la Basílica de Guadalupe. En el segundo cuerpo de la fachada domina el gran relieve de la aparición de Cristo con la Cruz a cuestas a San Ignacio, cuando éste se dirigía a Roma para fundar la Compañía y oye las palabras del Señor: “Yo te seré propicio en Roma”. La visión tuvo lugar cerca de Roma, en la capilla de Storta.

El colegio de San Ignacio, llamado de las Vizcainas. Fue construido bajo la dirección de los jesuitas por la Cofradía de los Vizcaínos

86 de Ntra. Sra. de Aránzazu. En el grandioso retablo central luce una excelente estatua de San Ignacio. La institución es para la educación de la juventud femenina. La planta original se encuentra en el Archivo de Indias de Sevilla.

Tepozotlán: Colegio e iglesia de la Compañía. Tepozotlán es una de las grandes joyas del arte mexicano y del arte universal. El antiguo Colegio-Noviciado de la Compañía de Jesús, incautado por el gobierno mexicano, es hoy Museo de Arte religioso, y su iglesia, sala de conciertos, una de las salas más lujosas del mundo. En Tepozotlán todo está admirablemente cuidado por su ilegítimo propietario actual, el gobierno mexicano. Hasta los deslumbrantes altares de la fabulosa iglesia están listos para el culto, con manteles y candelabros. El cuerpo de la iglesia se considera construido entre 1670 y 1678. El interior de la iglesia es cruciforme, con pilastras y arcos lisos. El conjunto de retablos que cubre todo el ábside y el crucero es algo indescriptible. En total son trece. Manuel Toussaint, el historiador del arte mexicano se entusiasma y pierde los estribos al describir el interior del templo.

La estupenda fachada de Tepozotlán, juntamente con las del Sagrario (iglesia adosada a la catedral de México) y la de la santísima Trinidad de Lorenzo Rodrigues, forma la tríada de las grandes fachadas barrocas mexicanas. No hay nada igual fuera de Hispanoamérica. La fachada de Tepozotlán es la más ostentosa de todas. La impresión general que produce la fachada es la de un riquísimo tapiz de follaje. En el interior sobresale el maravilloso retablo del fundador de la Compañía.

Iglesia de San Ignacio de Bogotá. La mayoría de los estudiosos han aceptado la idea de que la iglesia del Gesú de Roma se tomó como modelo para la iglesia de Bogotá. Discrepa Diego Angulo. Parece que el arquitecto de San Ignacio se inspiró en el modelo jesuítico español, inspirado sólo lejanamente en el romano, como puede verse en la Clerecía de Salamanca, en la Compañía de Toledo (San Juan Bautista), en San Isidro de Madrid (antiguo Colegio imperial de la Compañía) y en otras iglesias. Según recientes investigaciones de José Mesa y Teresa Gisbert

(Boletín del Centro de investigaciones históricas n° 23, pp.125 y ss.), el autor de los planos definitivos de San Ignacio de Bogotá fue el hermano jesuita español Pedro Pérez, quien había colaborado con el célebre hermano Pedro Sánchez, uno de los arquitectos jesuitas mejores de España. El H. Pedro Pérez era arquitecto profesional. Fue enviado a Bogotá en 1612 por el general de la Orden Claudio Acquaviva para dirigir las obras de San Ignacio. Parece cierto que el autor de la planta de la Iglesia y Colegio de San Ignacio es el hermano Pedro Pérez. La iglesia de San Ignacio consta de una amplia nave central con crucero y cúpula, capillas laterales y tribuna de madera. En los testeros de la nave transversal están los retablos dedicados a San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. En las naves laterales hay retablos con estupendas esculturas.

La capilla del rapto de San Ignacio. La estupenda composición es la obra maestra de Pedro Laboría, el mejor escultor de Colombia. El soberbio retablo representa el rapto o éxtasis místico que experimentó San Ignacio en el Hospital de Manresa (Cataluña) en el que Dios le reveló el futuro de la Compañía de Jesús. En un espacio que mide unos tres metros de altura con algo más de dos metros de anchura, coloca Laboría figuras de cuerpo entero y alto relieve, juntamente con efectos de perspectiva para dar impresión de falsas lejanías. El artista se vale del recurso de los planos, uno terrestre y uno celestial, muy empleado en el Renacimiento y por el Greco en varios cuadros como el Entierro del Conde de Orgaz y el Martirio de san Mauricio. En la parte inferior del Rapto vemos al Santo en su arrobamiento sostenido por un ángel. En un segundo término otros tres ángeles sostienen símbolos referentes a la futura Compañía de Jesús. Una cascada de angelitos enlaza el plano terrenal con el celeste, que está dominado por un sol resplandeciente en cuyo centro aparece un triángulo, símbolo de la Santísima Trinidad. La obra de Laboría está firmada y fechada en 1749. Otras de las obras de Laboría, que está en un retablo de la nave lateral derecha, es la estatua de San Francisco de Borja, duque de Gandía, quien renunció al mundo y llegó a ser tercer General de la Compañía. Según Marco Dorta (en la Historia de

88 Angulo, II, 80), la iglesia de San Ignacio es el mejor edificio religioso que se construyó en Bogotá en el siglo XVII.

La Compañía de Quito. Como escribe Diego Angulo “entre la espléndida serie de templos que los hijos de San Ignacio construyeron en tierras de América, ocupa lugar preferente la Iglesia de Quito, tanto por lo costoso de su construcción como por las obras de arte que encierra” (*Historia del Arte*, II, 104) Después de mucho peregrinar por la ciudad pudieron levantar su iglesia y colegio en uno de los solares mejores de la ciudad, a un paso de la Plaza de San Francisco. Comenzada poco después de 1605, la iglesia de Quito quedó concluida en 1613. El modelo de la Iglesia de Quito fue la del Gesú de Roma. Prototipo de la mayoría de los templos jesuíticos de América, aunque como vimos al hablar de San Ignacio de Bogotá, tuvo mucha influencia el modelo español. Se ignora quién fue el autor de los planos de Quito, aunque hay bastantes datos sobre los arquitectos que intervinieron en la construcción. Todos fueron hermanos jesuitas. Es posible que hubiera puesto la mano en la construcción el afamado alarife Martín de Azpitartu, jesuita natural de Azpeitia. El primer arquitecto que figura en las obras es el hermano arquitecto Miguel Gil de Madrigal, bajo cuya dirección se acabó el crucero en 1634. El año 1636 llegó a Quito el hermano Marcos Guerra, experimentando arquitecto que fue puesto al frente de las obras de la iglesia. Por su intervención en muchos edificios quiteños fue nombrado por el Cabildo de Quito alarife (arquitecto) de la ciudad. Era además un excelente escultor y ejecutó retablos e imágenes tanto para la Compañía como para otros edificios religiosos. Para la iglesia de la Compañía talló una estupenda escultura de San Ignacio para el soberbio retablo del Santo en un extremo del crucero, que rivaliza con el retablo de la Capilla Mayor.

Siguiendo el modelo instaurado por Vignola en el Gesú de Roma, la planta de la Compañía de Quito se distribuye en forma de cruz latina inscrita en un rectángulo, con una amplia nave central, brazos de crucero y naves laterales de capillas. Las capillas laterales se cubren con pequeñas cúpulas provistas de linternillas. Los dos altares del crucero, consagrados

a San Ignacio y San Francisco Javier, rivalizan en magnificencia con el retablo mayor. Todo en ellos es un primor de arquitectura y de orfebrería. El oro lo cubre todo. Llama poderosamente la atención todo el conjunto de la decoración del templo, de una increíble suntuosidad, única en el mundo. Al entrar en la iglesia se tiene la impresión de que todo, fuera del piso, está cubierto de oro.

El mudejarismo, tan arraigado en Quito (como en las iglesias de San Francisco y Santo Domingo, cuyos alfares moriscos compiten con los mejores de España) se impuso en un edificio tan clásico como la Compañía de Quito, donde todo el techo está cubierto con vistosas lacerías típicas de la carpintería morisca.

La fachada de la Compañía. La obra maestra que la arquitectura del siglo XVIII dejó en Quito es la estupenda fachada de la Compañía. Obra de un arte puramente europeo, en ella luce toda la magnificencia de la Compañía de Jesús, desplegando dentro un esquema de sobrias líneas el barroquismo de las columnas salomónicas y una decoración de fina labra que revela mano de un escultor de calidad. Los nombres de los artífices (todos jesuitas, lo mismo que los arquitectos de la iglesia) se conservan en una lápida de la hermosa fachada: el Padre Leonardo Deubler y el hermano Venancio Gandolfi. El esquema de la fachada es de gran sencillez. Su distribución en dos cuerpos tiene su más remoto precedente en la iglesia de Gesú de Roma, cuya fachada diseñó Giacomò della Porta. Cuatro estatuas de gran tamaño adornan el frente de esta fachada: en el cuerpo inferior San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, y en el superior San Luis Gonzaga y San Estanislao de Koska. La puerta principal está franqueada por seis columnas salomónicas de cinco metros de altura. El frontón interrumpido que corona la puerta principal da cabida a una imagen de María Inmaculada, rodeada de ángeles y querubines. Hay una gran cartelera con la dedicación del templo a San Ignacio. *Divo parenti Ignatio sacrum*. "Consagrado al santo padre Ignacio".

Buenos Aires: iglesia de San Ignacio. La capital de Argentina no conserva ningún monumento de los primeros siglos de la época

hispanica. El más antiguo de los templos de Buenos Aires es el levantado por los jesuitas en honor de San Ignacio de Loyola. El primer arquitecto de categoría que actuó en el Río de la Plata fue el hermano jesuita Juan Kraus, autor de la traza del templo de San Ignacio en Buenos Aires, el más antiguo de los que subsisten en la ciudad. Fue natural de la ciudad de Pilsen (Bohemia) entró en la Compañía de Jesús en 1689 y llegó al río de la Plata en 1698. Era arquitecto profesional. El hermano Kraus solo alcanzó a planear y dejar iniciados los trabajos, pues falleció en 1714. La fábrica del templo comenzó en 1712 y se consagró, ya terminado, en 1734. El templo de San Ignacio se acomoda en general al típico esquema jesuítico: tres naves, con comunicación entre las capillas laterales, crucero coronado por una cúpula y presbiterio de forma rectangular, o sea, la adaptación española del prototipo romano. El colegio, residencia y demás construcciones anexas al templo han desaparecido.

San Ignacio en las reducciones del Paraguay. Conviene saber que el territorio de la antigua provincia jesuítica del Paraguay comprendía, además del Paraguay, casi toda la Argentina y una parte sur del Brasil. En la arquitectura de las misiones guaraníes se distinguieron claramente tres etapas, que permiten clasificar sus templos con toda precisión. La primera corresponde a gran parte del siglo XVII, en que la pobreza de recursos contribuye a construcciones arquitectónicas modestas. La segunda etapa abarca los últimos decenios del siglo XVII y coincide con la llegada de los hermanos jesuitas, peritos en las artes de la construcción y en muchos oficios artesanales. En esta segunda etapa la piedra para muros, pero se conserva la techumbre de madera. Estos templos se caracterizan por sus hermosas portadas, decoradas con las características técnicas de los indígenas amaestrados en los talleres de los hermanos jesuitas. La tercera y última etapa comienza al finalizar el primer cuarto del siglo XVIII, que es cuando llega a Paraguay el mayor contingente de padres y hermanos procedentes de los Países Germánicos y del norte de Italia entre los cuales se encontraban excelentes arquitectos, escultores, decoradores y artesanos. Esta época marca el momento de mayor prosperidad en la reducción. Algunos de los viejos templos fueron reemplazados por otros construidos

totalmente de piedra y cubiertos de bóvedas al estilo europeo, pero casi todos quedaron inacabados al producirse la expulsión dictada por Carlos III. El misionero jesuita español José Garciel nos dejó una minuciosa descripción del sistema constructivo.

El templo de San Ignacio Mini. De las treinta reducciones de la provincia jesuítica de Paraguay, la mitad quedaba en tierras que hoy son argentinas. La única misión que conserva ruinas realmente imponentes es la de San Ignacio Mini (por rara coincidencia "Mini" significa menor en guaraní, y el calificativo se usaba para distinguirla de San Ignacio Guazú o grande). El templo de San Ignacio Mini fue obra de los misioneros italianos Camilo Ángel Petagrassa y José Brasanelli. No se sabe qué parte correspondió a uno u otro en las obras. Sólo se sabe que la obra estaba muy adelantada en 1724. El templo corresponde, pues, a la segunda etapa. Lo que queda de San Ignacio, aun en su estado ruinoso, es una joya de la arquitectura colonial argentina y así lo ha visto el gobierno de la nación. Las obras de limpieza y restauración, comenzaron en 1938. La grandiosa portada principal, aun cuando muy destruida, permite apreciar una arquitectura barroca típicamente mestiza, realizada por artífices indios bajo la dirección de sus maestros europeos. El buen estado de las dos portadas laterales, el buen estado de conservación, nos permite apreciar la sorprendente habilidad de los indígenas para labrar la piedra. La iglesia medía 74 metros de largo por 27 de ancho. Era un templo regio de amplitud catedralicia. Se ha conservado la estatua de San Ignacio que conjuntamente con otras muchas esculturas reunidas en un Museo.

San Ignacio Guazú. El templo de San Ignacio Guazú fue uno de los primeros erigidos por los jesuitas en las misiones del Paraguay, y era tal vez el caso más típico de la primera etapa. Desgraciadamente las inclemencias del tiempo y la incuria de los hombres a comienzos del siglo XX lo destruyeron. Lo conocemos por una buena fotografía de su interior y por una detallada descripción del sabio naturalista don Félix de Azara.

“La iglesia, escribe Azara, fue consagrada el 16 de junio de 1648; tiene tres naves separadas por pilares cuadrados de madera. Es, sin el presbiterio, 67 varas de largo y 33 de ancho, bien pavimentada con ladrillos. La bóveda es muy pintada como la media naranja baja y ciega, y ambas son de madera. Sus cinco altares son muy grandes y llenos de tallas (...) La sacristía es capaz y más adornada y pintada que la iglesia (...) Es la mayor iglesia que hasta aquí he visto en la Provincia y las más ricas en ornamentos, candeleros y halabas”.

Del voraz incendio de San Ignacio se pudieron salvar nueve estatuas, entre ellas las de San Ignacio, Santo Domingo, San Francisco y santa Teresa de Jesús. Son esculturas bien talladas, llenas de movimiento y dignas de figurar en cualquier iglesia al lado de la buena imaginería barroca. Estas, y otras muchas estatuas se conservan hoy en los locales de la antigua residencia de los padres, que han sido habilitados como museos. La estatua de San Ignacio, titular de la iglesia, presidía el altar mayor. Mide 1,85 metros de altura; las de Santo Domingo y San Francisco, que acompañaban al fundador de la Compañía en el altar mayor y casi nunca faltan en los grandes retablos jesuíticos, tienen metro y medio de altura. Las estatuas son de madera dorada y policromada.

El pintor mexicano Miguel Cabrera (1695-1769)

Se le puede llamar el pintor de los jesuitas por la gran cantidad de cuadros que pintó para la Compañía de Jesús. Fue el pintor más importante del siglo XVIII y su fama ofuscó a los demás pintores de su siglo. La fama de Cabrera perduró incólume durante el siglo XIX, en el que poseer un cuadro suyo constituía un orgullo, hasta que la crítica, al comparar su producción con las obras de los mejores pintores mexicanos del siglo XVII, se enseñó con el antiguo ídolo. Lo cierto es que si no fue un pintor extraordinario, tampoco se le puede calificar de mediocre. Al ser expulsados los jesuitas, con la expropiación de todos sus bienes, la Compañía (todavía expulsada legalmente de México) pudo quedarse con un buen lote de

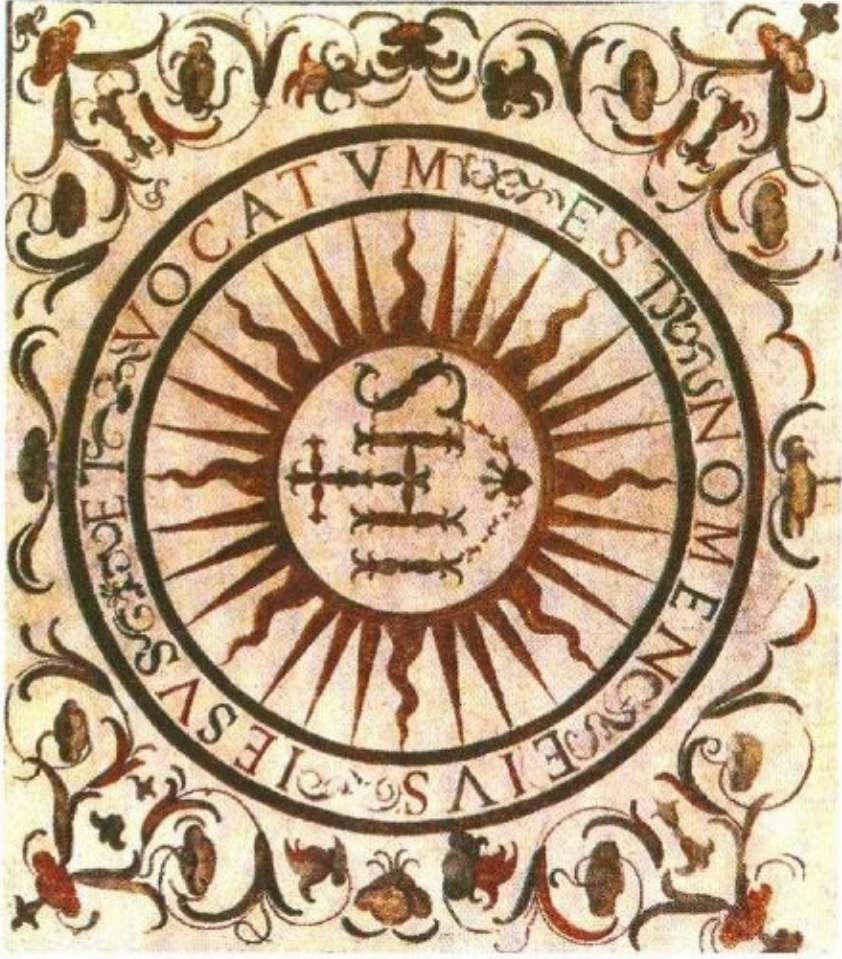
cuadros de Cabrera, que por cierto fue regalado no hace mucho al Estado. Cabrera tuvo notable éxito en su carrera artística. Fue pintor de cámara del arzobispo Rubio y Salinas, cargo que le dio prestigio y le atrajo numerosos clientes. Fundó una academia privada de pintura, de la que fue presidente perpetuo. El catálogo de sus obras conocidas abarca un sinnúmero de obras repartidas por casi todas las iglesias de México, sin contar con las que figura en muchas colecciones de la Nueva España, de España y aun de Venezuela. Entre las obras pintadas para los jesuitas se conservan en el Museo Virreinal varias telas de diversos santos de la Compañía y un cuadro de grandes proporciones que representa a la Virgen amparando bajo su manto a San Ignacio y a los demás santos de la compañía de Jesús. El padre José del Rey publicó una hermosa reproducción del mismo tema precedente de Maracaibo y atribuida a Cabrera. Como difiere tanto del cuadro del Museo Virreinal (lleno de brillante colorido y de movimiento), tenía mis dudas sobre la atribución al pintor mexicano, hasta que supe del gran comercio de cuadros que había entre México y Venezuela, que frecuentemente se pagaban en especie (en chocolate). Entre los retratos pintados por Cabrera se destaca el de Sor Juana Inés de la Cruz, La Musa de América.

EL SAN IGNACIO DE SÁNCHEZ COELLO AVALADO POR FELIPE II

Sánchez Coello hizo el retrato de Ignacio de Loyola no del natural sino siguiendo las indicaciones del retrato hablado del P. Ribadeneira. Naturalmente interesa saber qué parecido logró el pintor con el personaje real. Afortunadamente tenemos el testimonio del rey Felipe II que siendo un niño de nueve años había conocido a Ignacio en 1535 y lo reconoció inmediatamente al ver el retrato de Coello. Ignacio estaba en España el año 1535 visitando a las familias de sus compañeros (Javier, Laínez, etc). El príncipe estaba en Madrid en 1535 y se puede dar por seguro que Ignacio fue presentado al futuro rey de España por doña Leonor

94 Mascareñas, aya de los hijos de Carlos V, devotísima de Ignacio de Loyola. Doña Leonor hizo todo lo posible para ser admitida en la Compañía de Jesús como miembro femenino de la Orden. Años más tarde, al volver el rey de las cortes de Monzón, fue a besarle las manos su pintor Alonso Sánchez Coello y le mostró sus últimas obras, entre ellas el retrato de Ignacio de Loyola. Asistió a la entrevista el P. Ribadeneira y su fiel compañero el H. Cristóbal, que describió la entrevista. Dice textualmente:

<<Estúvole el Rey mirando un poco el retrato (del santo) y dixo: "Muy bueno está, mucho le parece. Yo conocí al P. Ignacio, y éste es su rostro; aunque cuando yo lo conocí tenía más barba". Estas palabras son las formales que dijo el Rey. Este conocimiento del Rey con Nuestro Padre fue en tiempo en que Doña Leonor era su aya y N.P. acudía a doña Leonor. Entonces la buena doña Leonor le decía al príncipe: Mire mi rey, que éste es hombre santo, pídale que ruegue a Dios por V.A., y como él era un niño de nueve años, pudo hacer memoria y quedársele el rostro del Padre. Y esto de conocer, sabemos que ha tenido y tuvo S.M. felicidad, y al que vio una vez, no perderle jamás de la memoria>> (Cf. Villoslada, San Ignacio de Loyola, Nueva Biografía, p. 195)

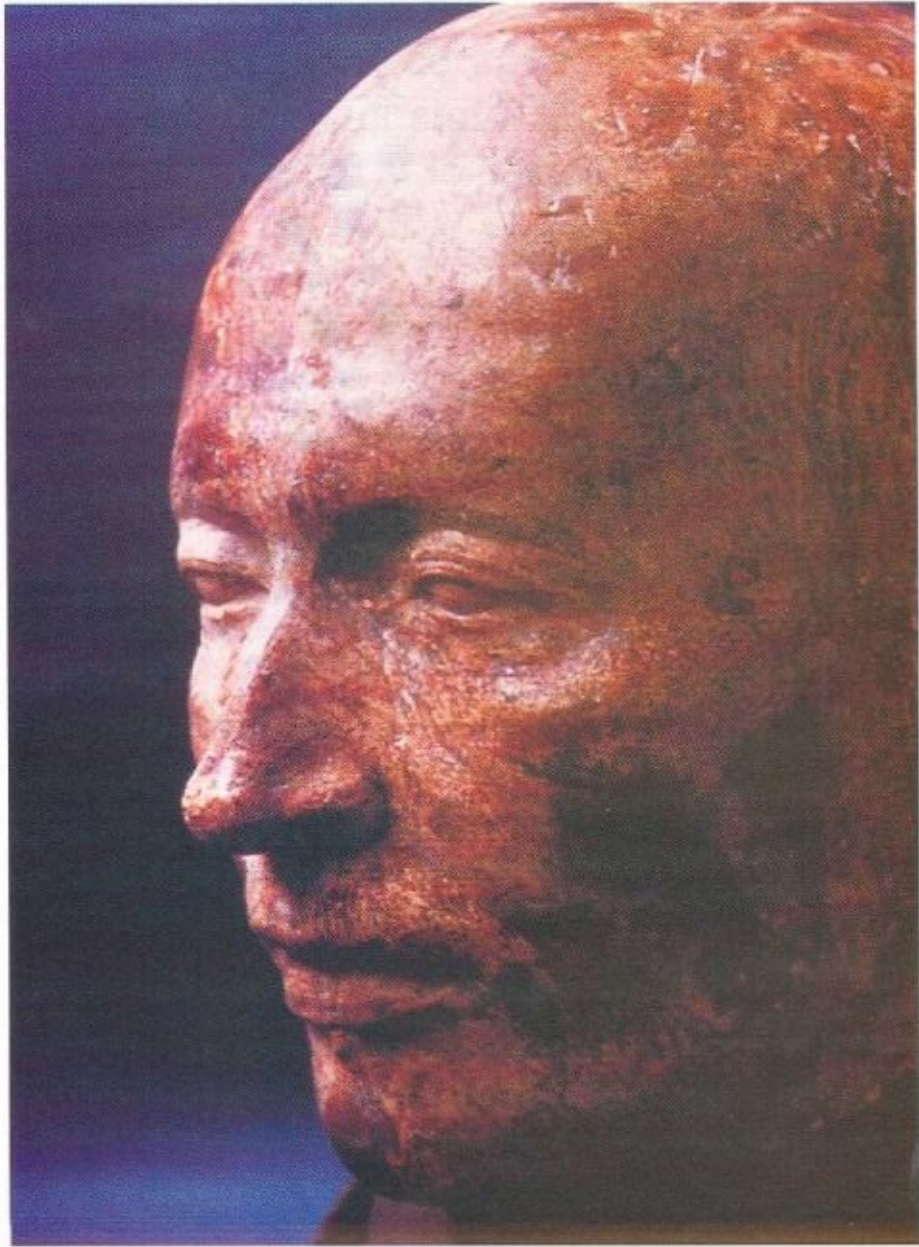


San Ignacio de Loyola

Año: 1556

Vaciado de la máscara funeraria

Lugar: Curia General. Roma, Italia

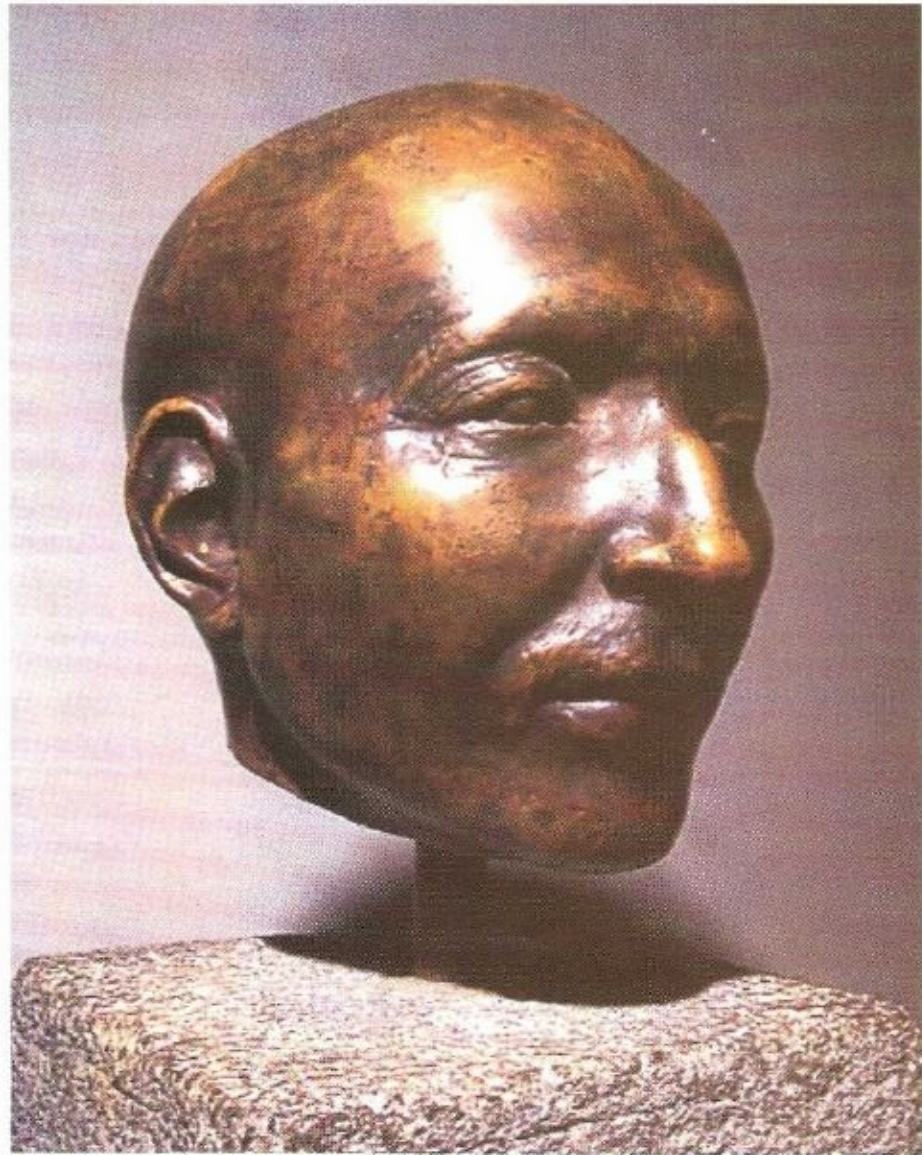


San Ignacio de Loyola

Busto de bronce

Obra moderna, realizada basándose en la máscara funeraria.

Residencia del Gesú. Roma



San Ignacio de Loyola

Autor: Jacopino del Conte

Año: 1556

Técnica: Óleo sobre tela

Lugar: Curia General. Roma, Italia



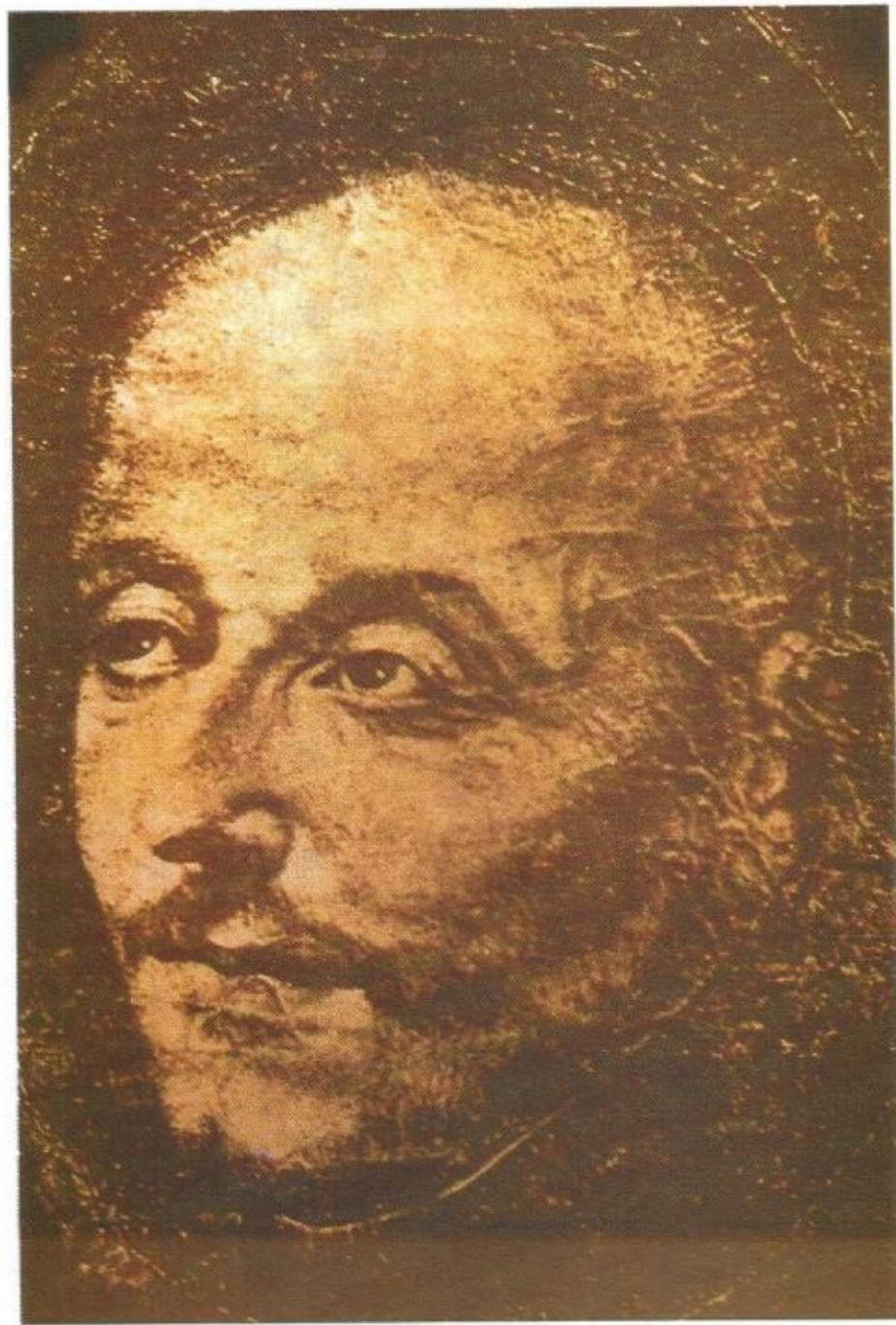
San Ignacio de Loyola

Autor: Alonso Sánchez Coello

Siglo: XVII (principios)

Técnica: Óleo sobre tela

Lugar: Madrid, España

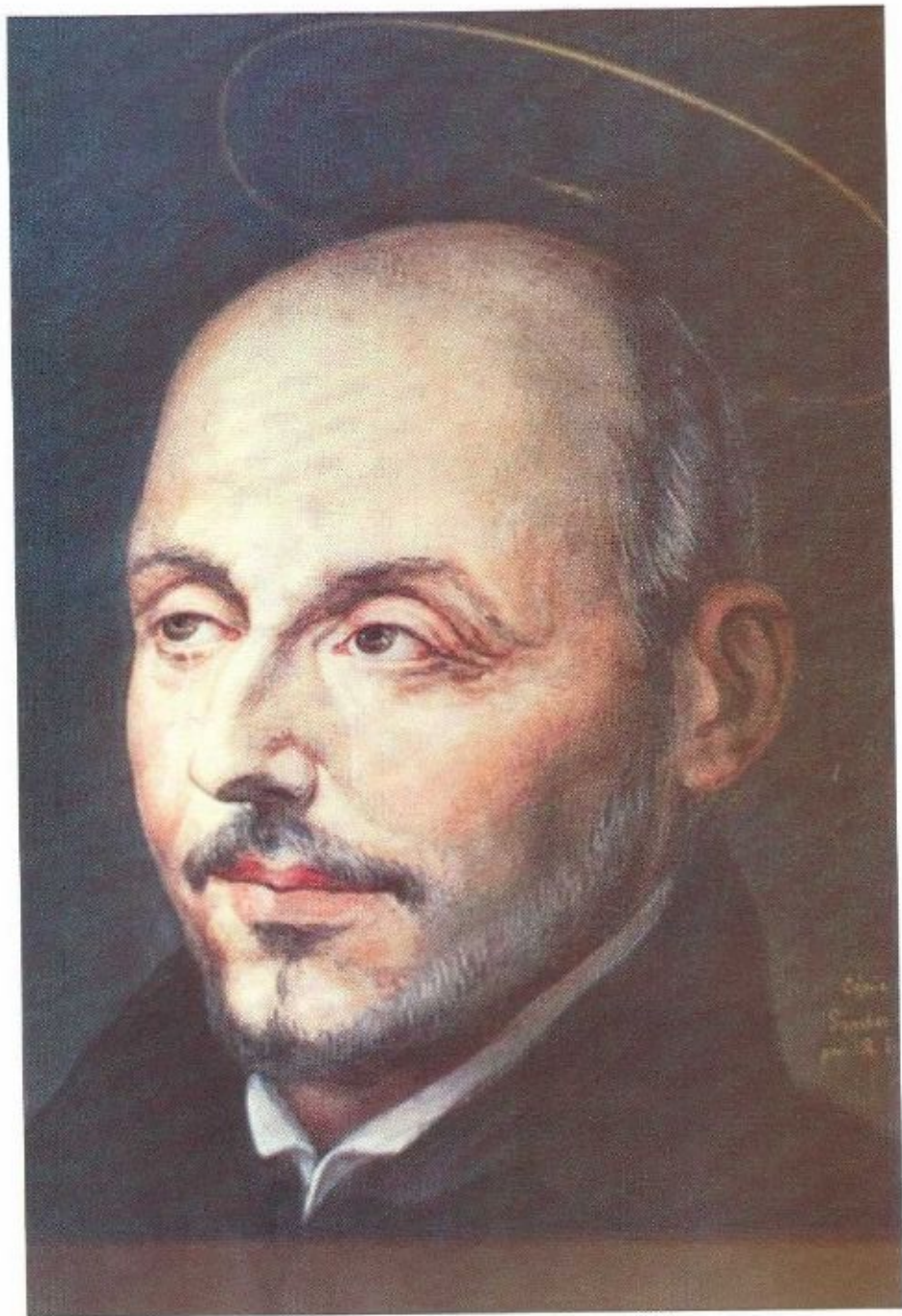


San Ignacio de Loyola

Autor: R. Escribano (copia de Sánchez Coello)

Siglo: XVII

Técnica: Óleo sobre tela



San Ignacio de Loyola

Autor: Anónimo

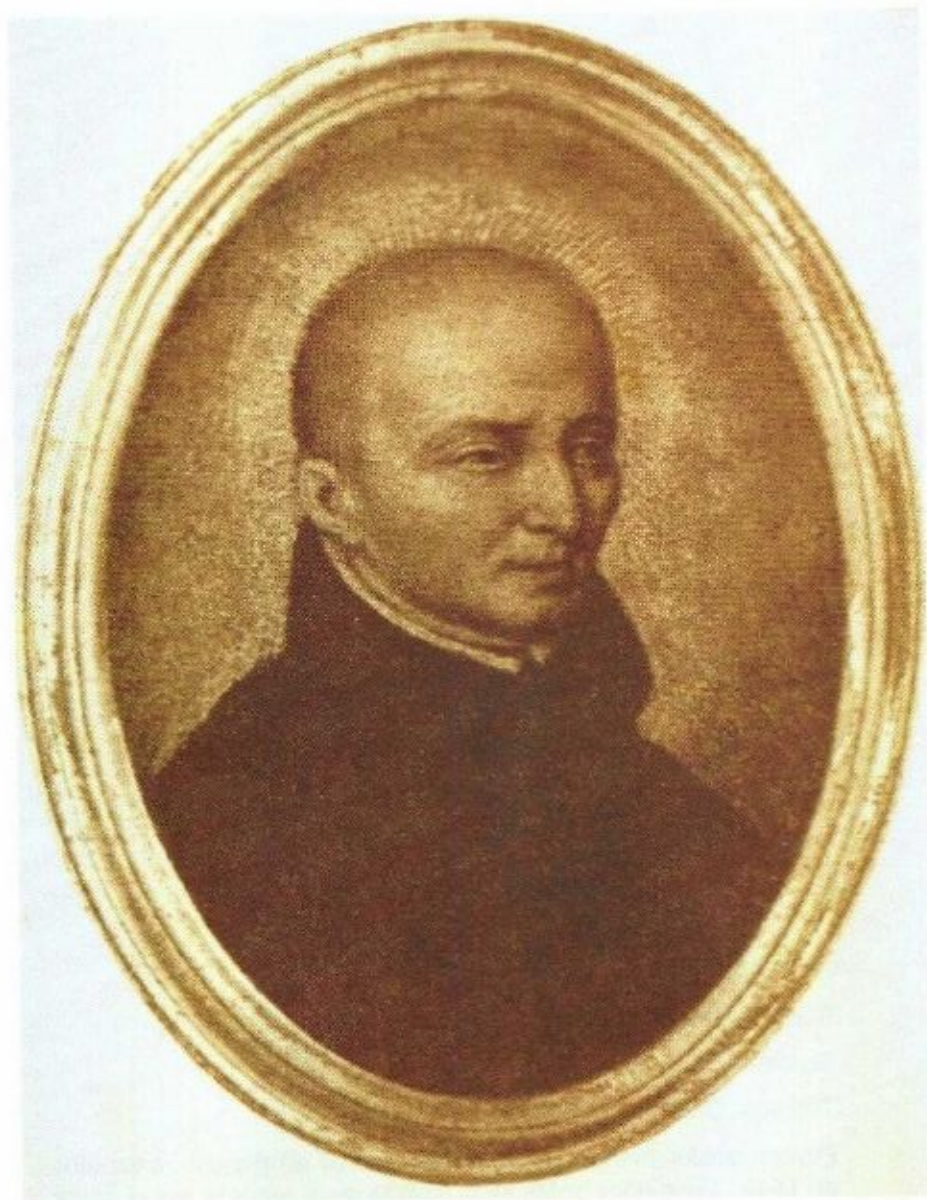
Año: 1612

Medidas: 6,7 x 5,3

Técnica: Óleo sobre tela

Texto al dorso: "Esta imagen fue enviada en el año 1612 por el R.P. Claudio Acquaviva al R.P. Oliverio Manareo pidiendole su parecer sobre el parecer que tubiera con nuestro beato P. Ignacio. Respondio el P. Olivero que no había visto ninguna imagen que se acercara mas que esta . Doy testimonio de ello. Santiago Van de Steen".

Lugar: Casa Provincial. Bruselas.



San Ignacio de Loyola

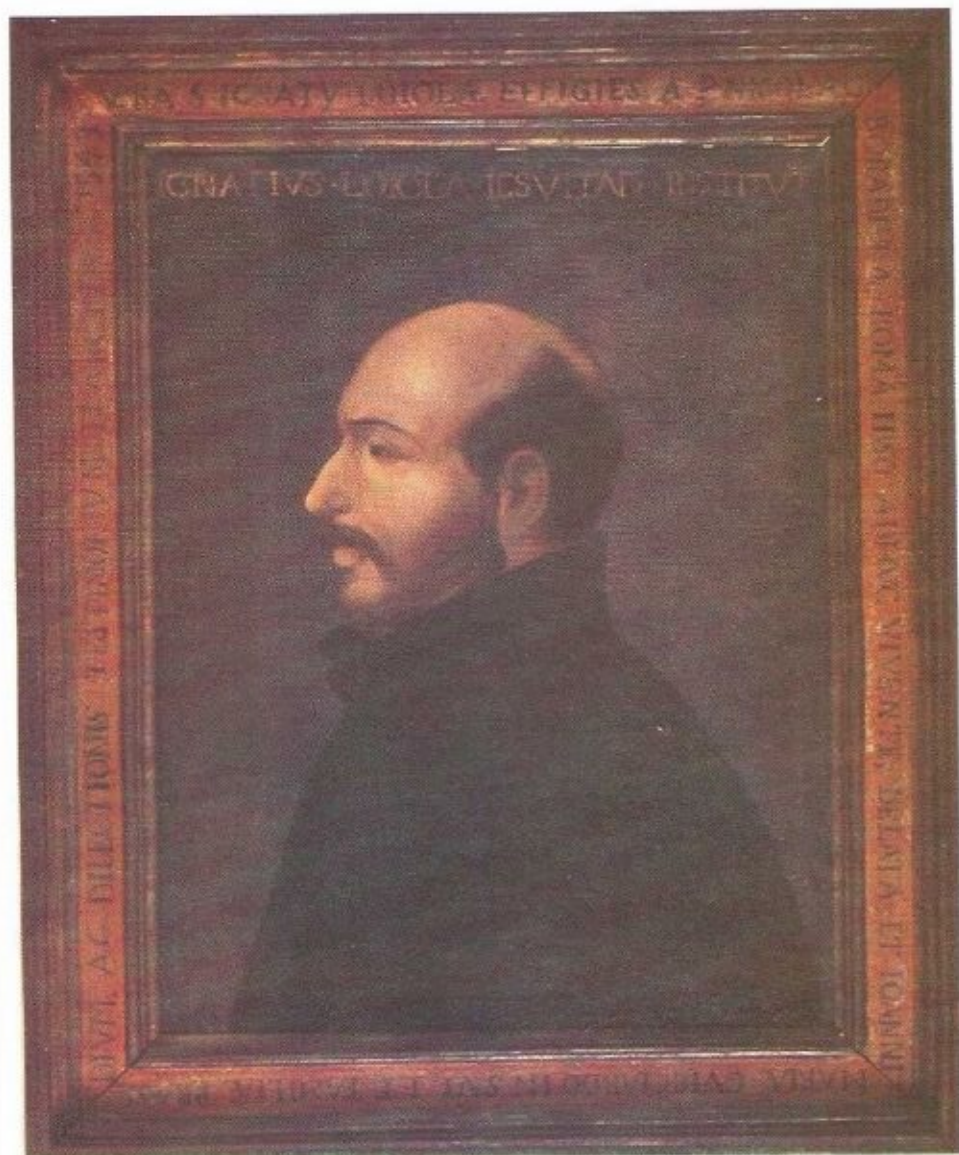
Autor: Jaime del Crivelli

Siglo: XVI (?)

Técnica: Óleo sobre tela

Pintura posiblemente realizada basándose en dibujos realizados en 1543, trece años antes de la muerte de S. Ignacio, por el pintor Jaime del Crivelli el cual disfrazado como criado del Cardenal, tomó notas del rostro del Santo.

Museo Provincial. Sondrio. Italia.



San Ignacio de Loyola

Autor: B. Maura

Año: 1873

Técnica: Grabado

Sigue modelo de S. Coello.



114

San Ignacio de Loyola

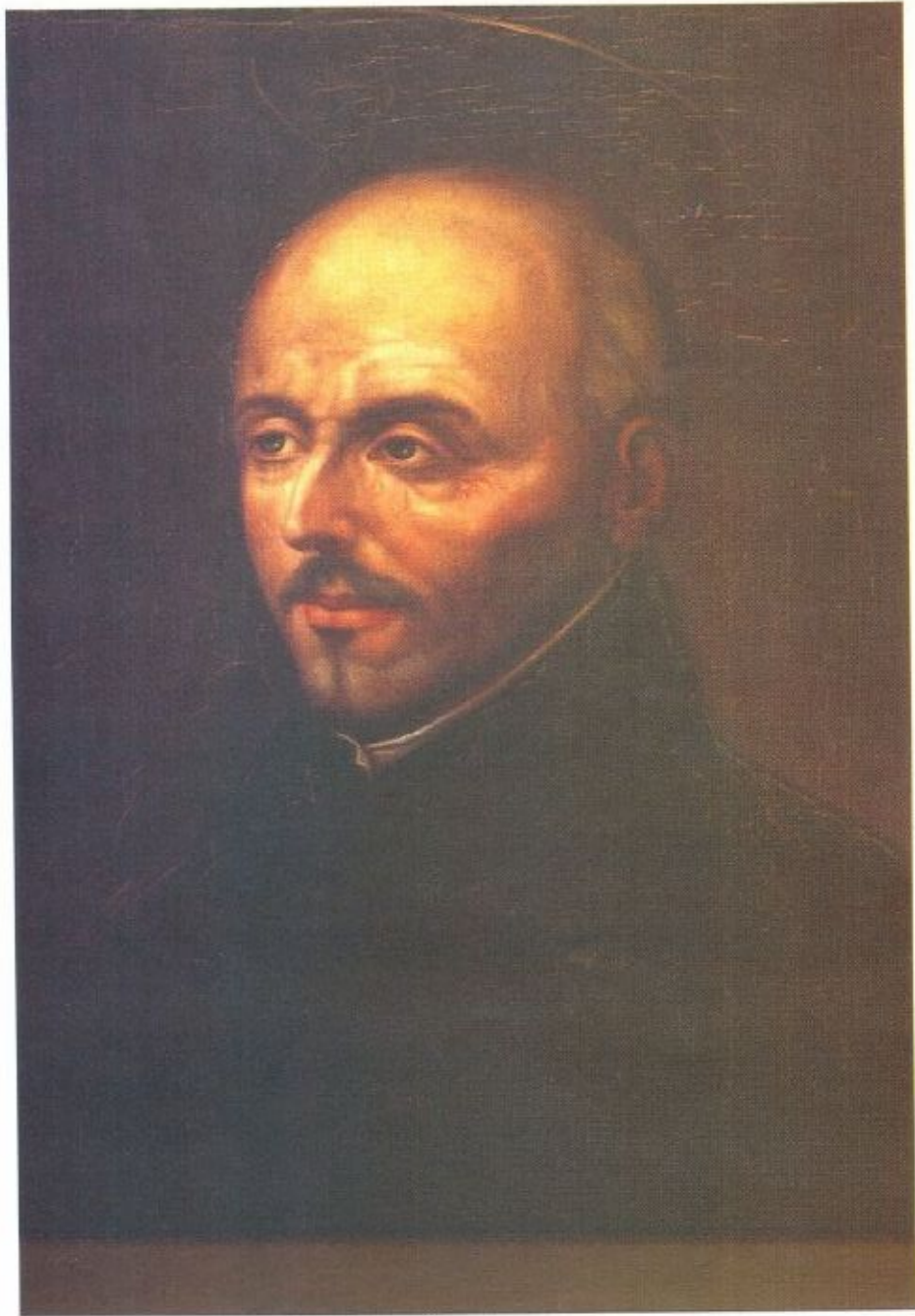
Autor: Anónimo

Siglo: XVII

Medidas: 65 x 40 cms.

Técnica: Óleo sobre tela

Lugar: Residencias de los Jesuitas. Huesca, Inspirado en el original de Sánchez Coello



San Ignacio de Loyola

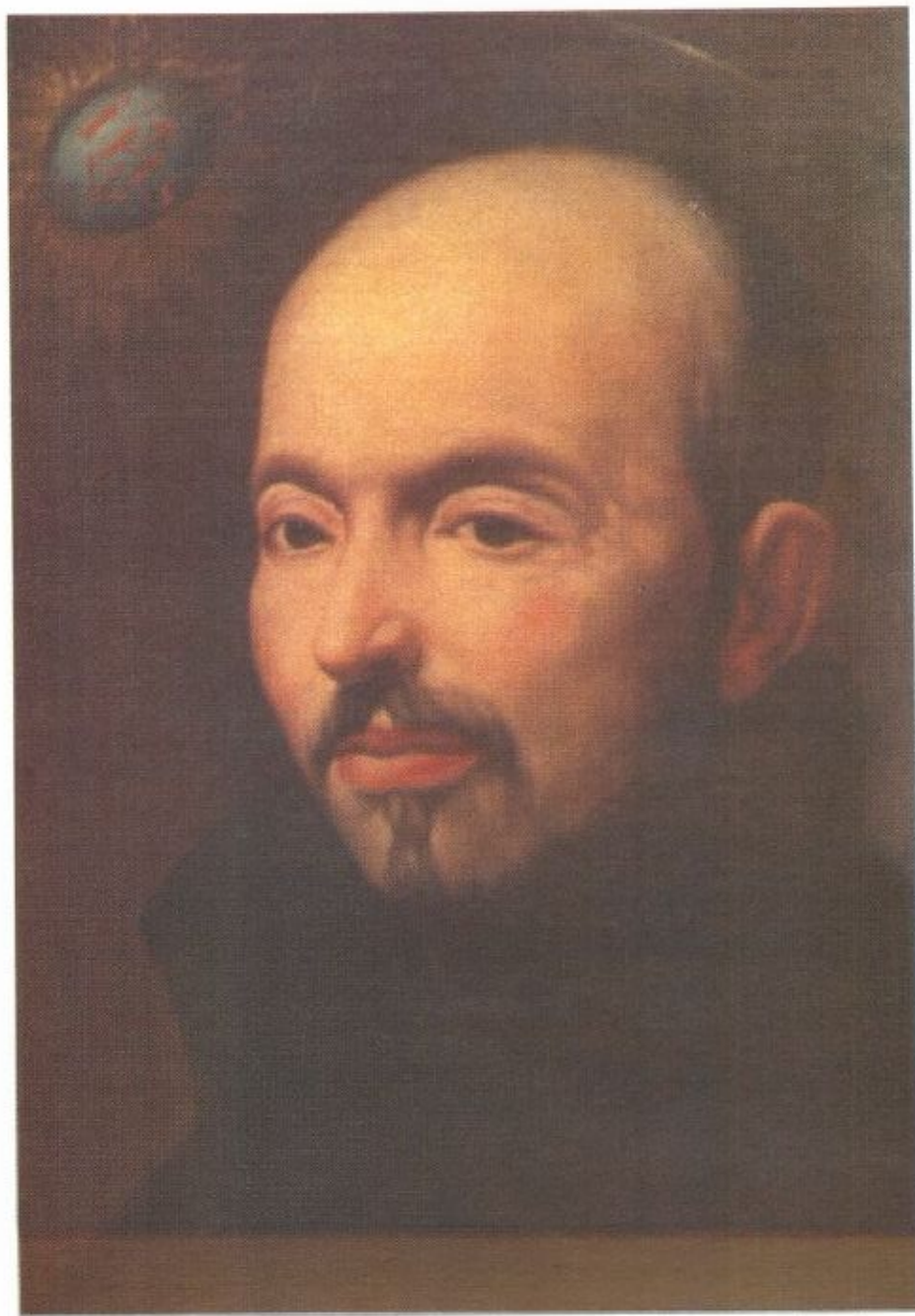
Autor: Taller de Alonso Cano

Medidas: 40 x 26 cms

Siglo: XVII

Técnica: Óleo sobre tela

Lugar: Residencia del Superior Provincial. Bilbao



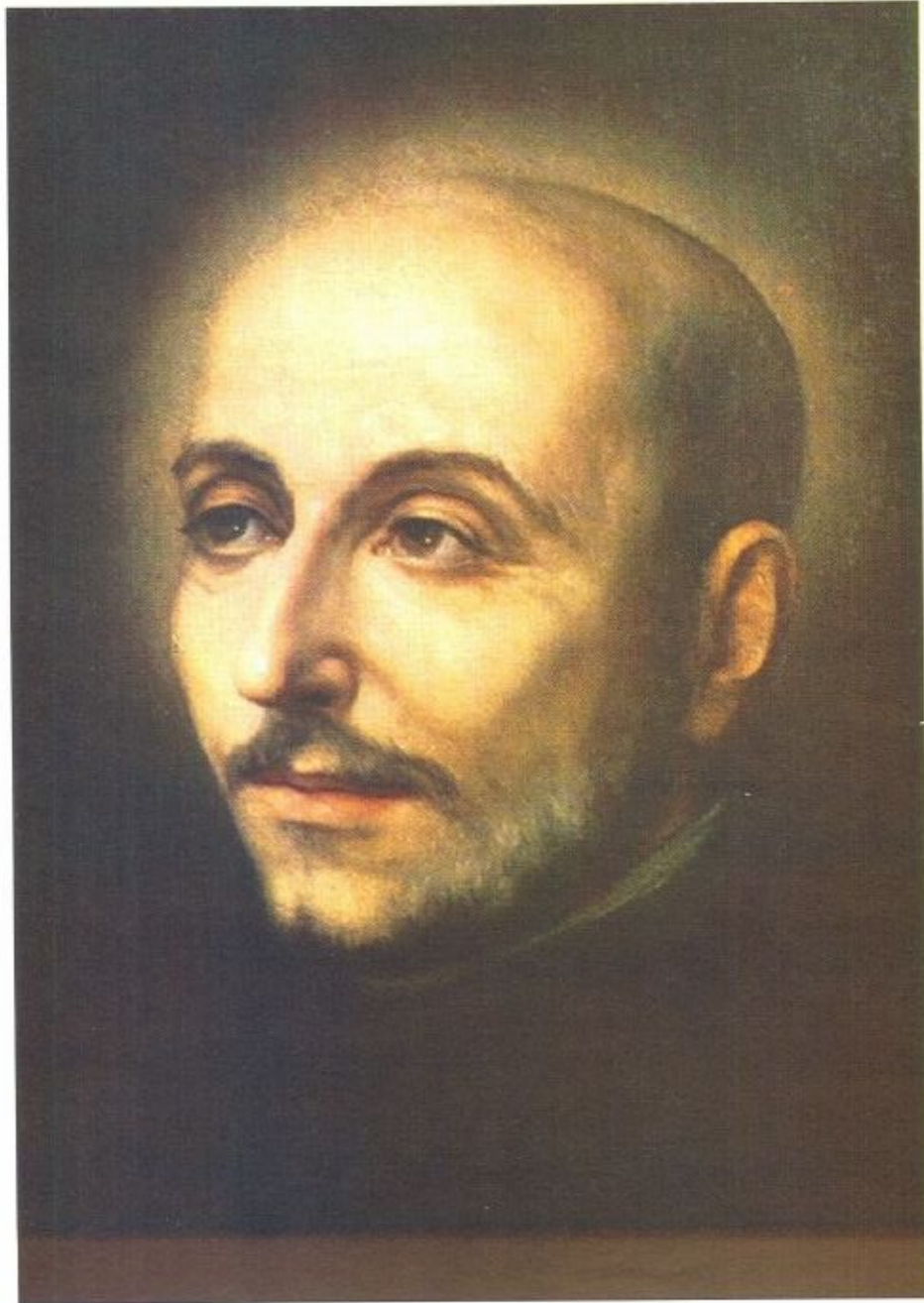
San Ignacio de Loyola

Autor: Anónimo

Siglo: XVII

Técnica: Óleo sobre tela

Copia de la obra de Sánchez Coello



San Ignacio de Loyola

Autor: Anónimo

Siglo: XVII

Técnica: Pintura sobre cobre

Lugar: Casa Provincial Flamenca, Bruselas.



122

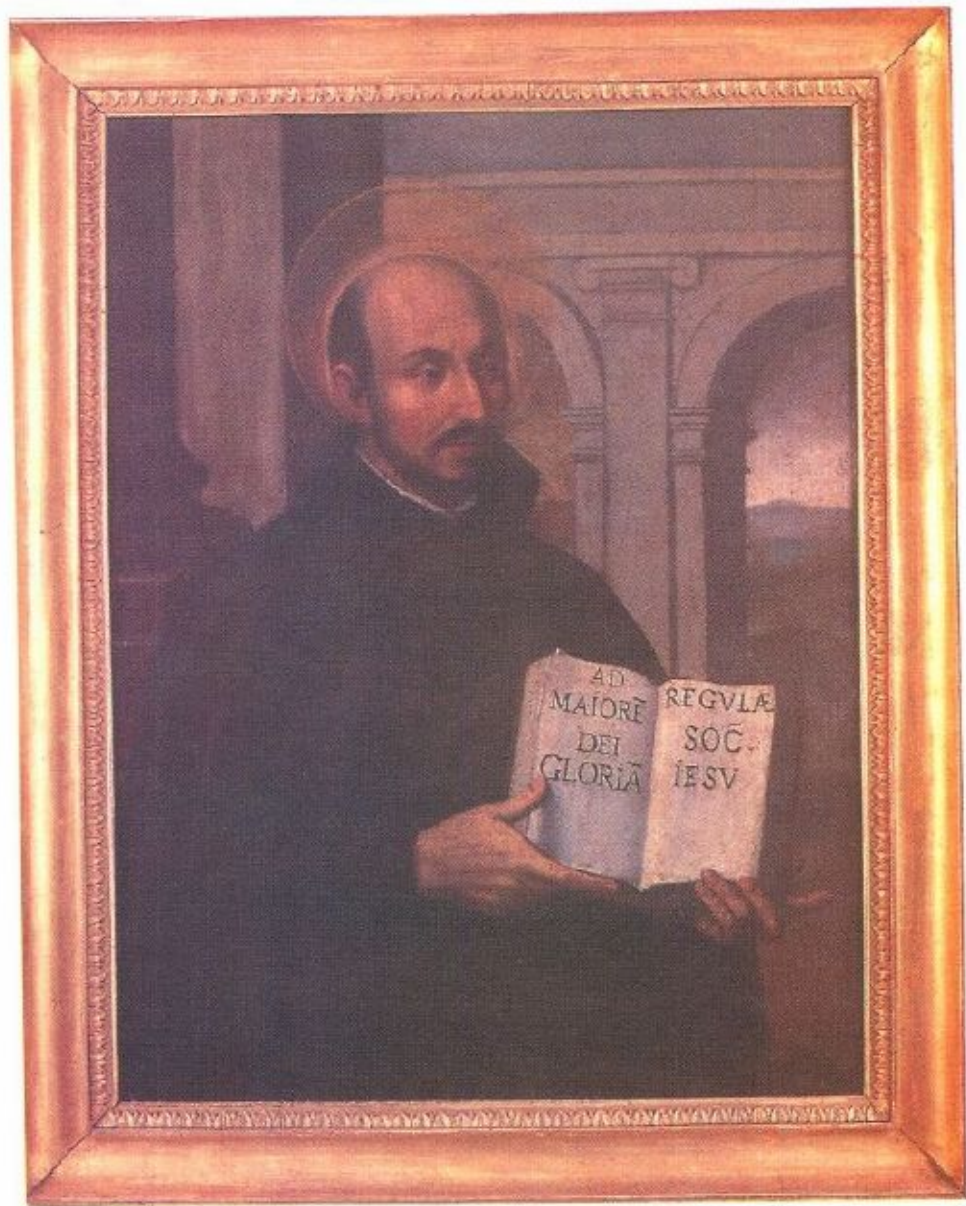
San Ignacio de Loyola

Autor: Anónimo

Siglo: XVII

Técnica: Óleo sobre tela

Lugar: Curia General, Roma

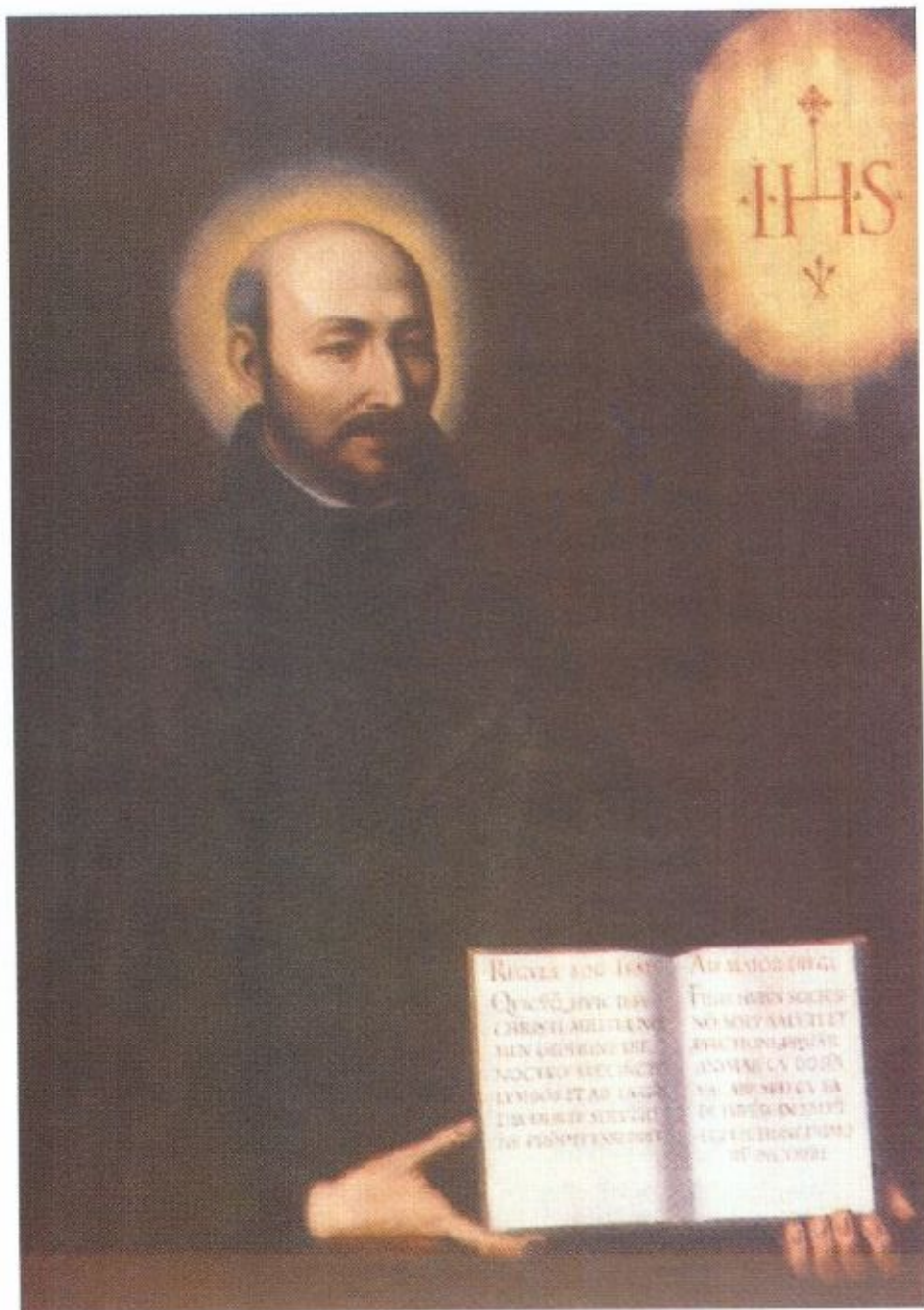


San Ignacio de Loyola (d)

Autor: Anónimo

Siglo: XVII

Lugar: Colegio internacional de Gesú.



RIGVEA 1110 1100

QVIA 1110 1100
CHRISTIANI 1110 1100
HUIUS 1110 1100
NOCTURNA 1110 1100
LITURGIA 1110 1100
ET 1110 1100
SACRIFICII 1110 1100
ET 1110 1100

AD 1110 1100

1110 1100
NO 1110 1100
1110 1100
1110 1100
1110 1100
1110 1100
1110 1100
1110 1100

San Ignacio de Loyola

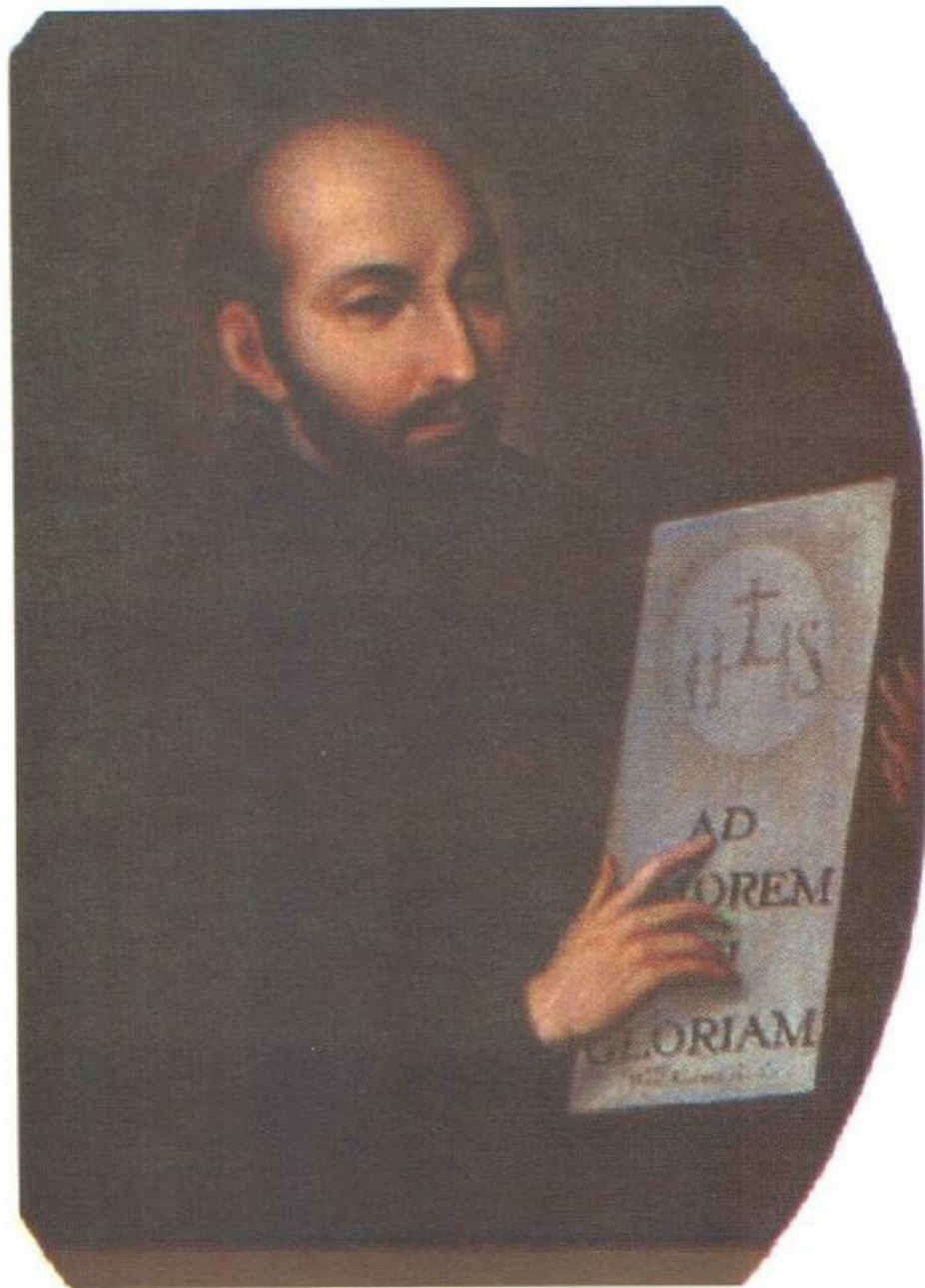
Autor: Miguel Cabrera

Medidas: 65,5 x 46 cms.

Siglo: XVIII

Técnica: Óleo sobre tela

Lugar: Museo Nacional de Virreinato. Tepotzotlan, México.



San Ignacio de Loyola

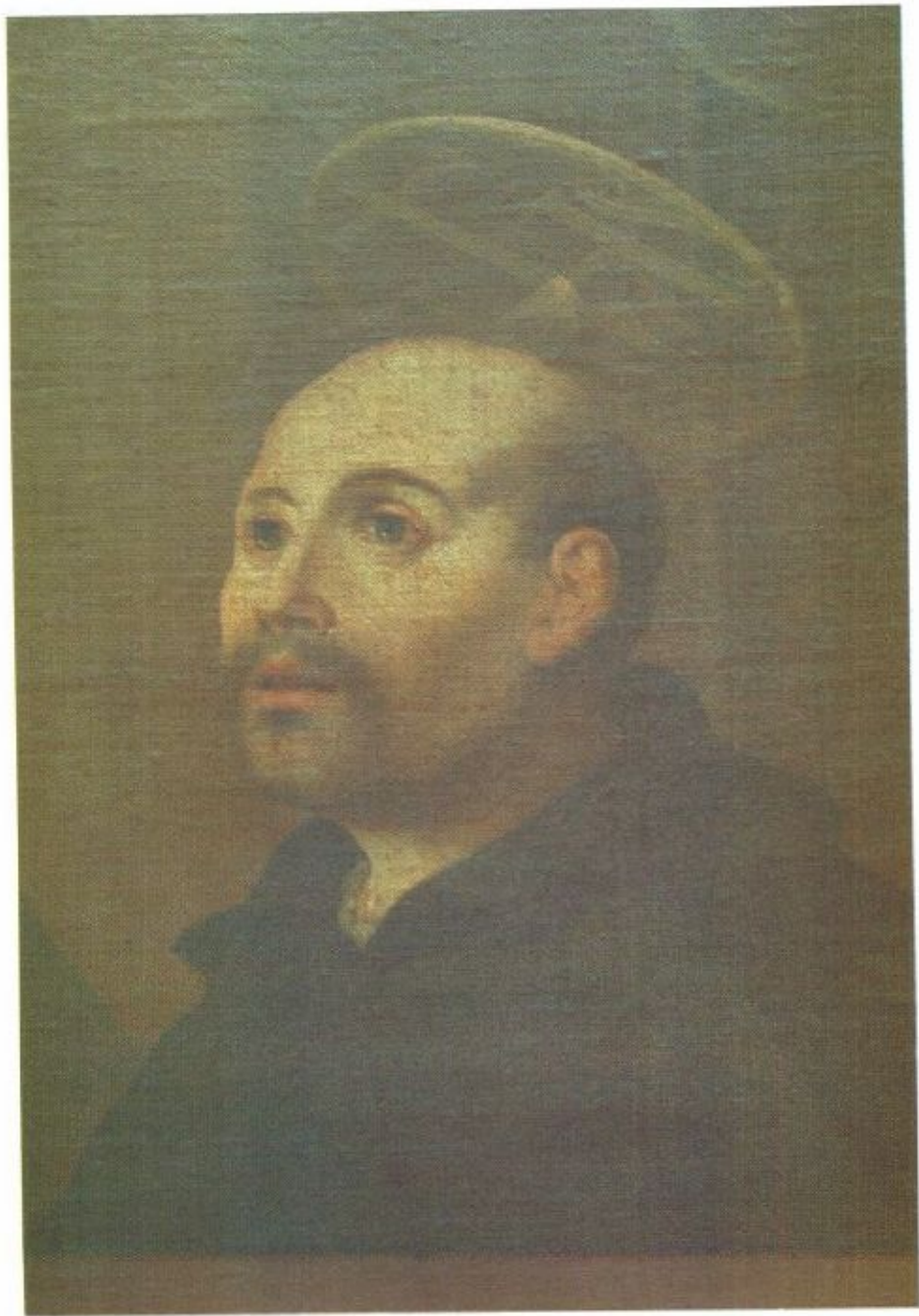
Autor: Pedro Calabria

Año: 1736

Técnica: Óleo sobre tela

Detalle del cuadro: La visión de la Storta

Lugar: San Francisco. Caracas, Venezuela



San Ignacio de Loyola

Autor: Anónimo

Siglo: XVIII

Técnica: Óleo sobre tela

Lugar: Zacatecas, México



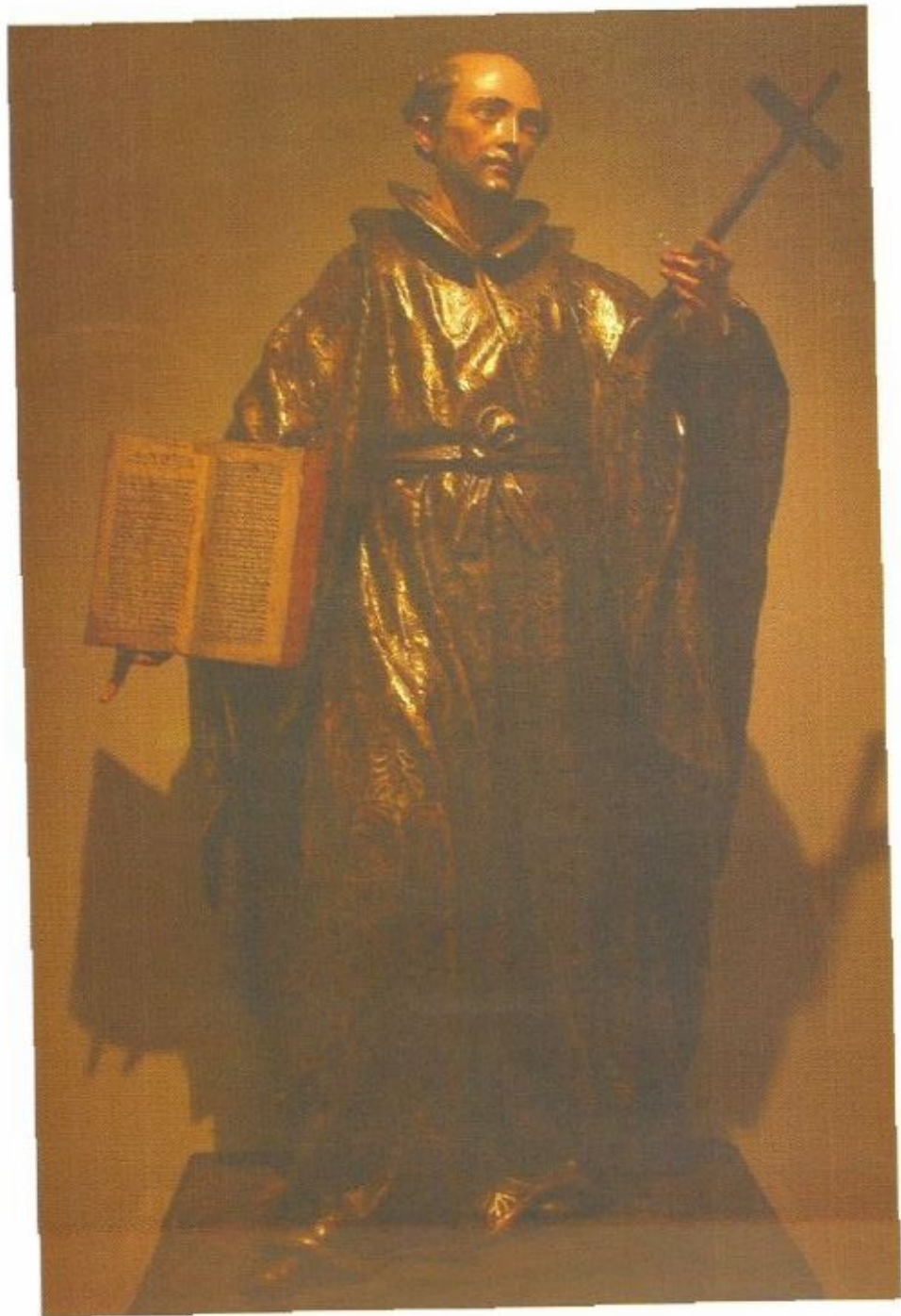
San Ignacio de Loyola

Autor: Pedro Roldán

Año: 1624-1699. Segunda mitad del siglo XVII

Técnica: Escultura en madera estofada y policromada

Lugar: Museo Nacional de Escultura. Valladolid, España



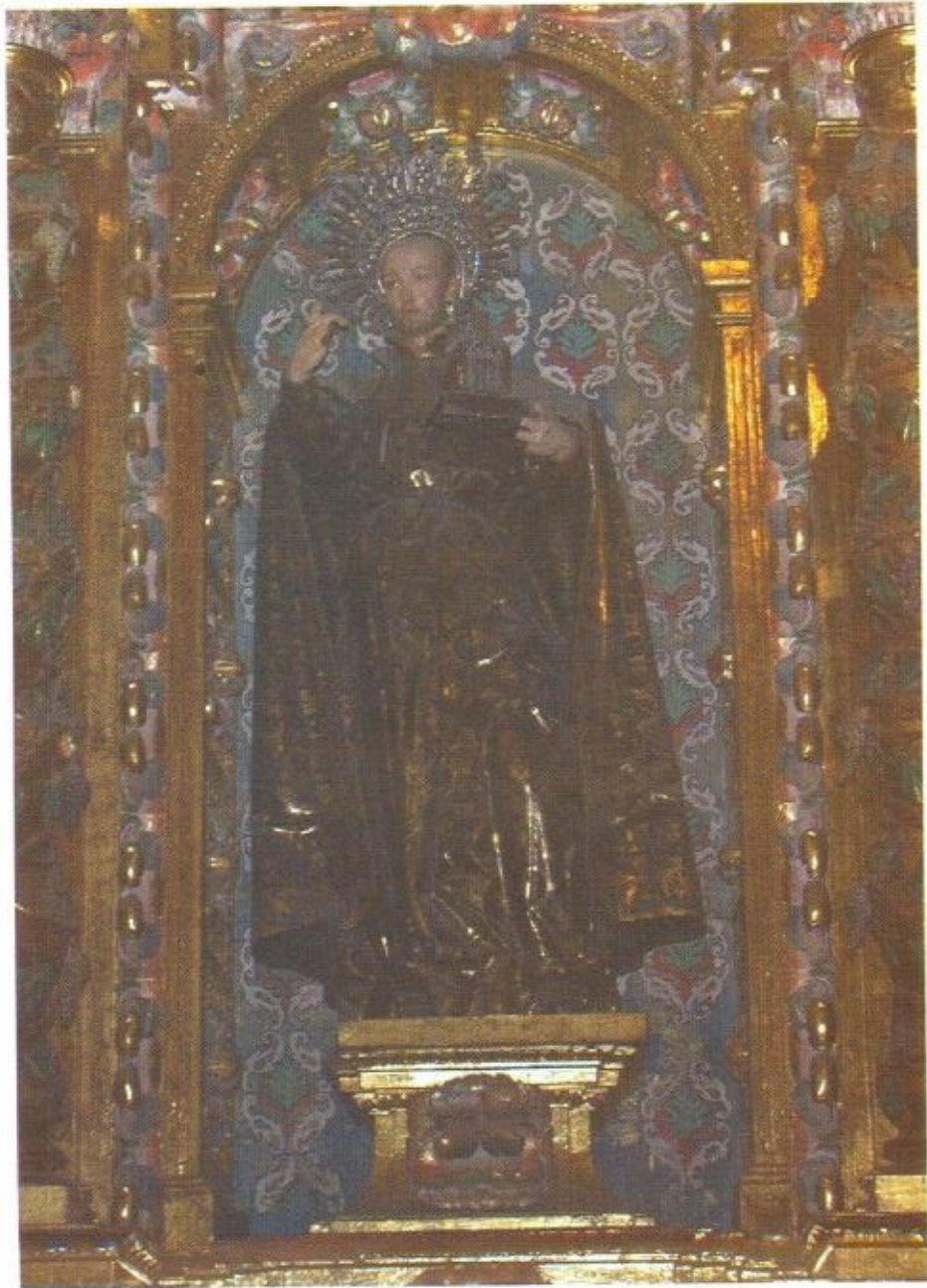
San Ignacio de Loyola

Autor: Anónimo

Siglo: XVIII

Técnica: Escultura en madera estofada y policromada del barroco castellano

Lugar: Iglesia de la Clerencia. Colegio de la Compañía de Jesús. Salamanca, España



San Ignacio de Loyola (d)

Autor: Martínez Montañés, Juan

Siglo: XVII

Técnica: Escultura en madera estofada y policromada. Barroco andaluz

Lugar: Iglesia de la Asunción. Sevilla, España



San Ignacio de Loyola

Autor: Anónimo

Siglo: XVIII

Técnica: Escultura barroca en madera estofada y policromada

Lugar: Valladolid, España



San Ignacio de Loyola (d)

Autor: Francisco Vergara

Año: 1750

Técnica: Escultura fundida en plata y con cabujones de piedras preciosas

Lugar: Basílica de Loyola. España



Altar de San Ignacio de Loyola

Autor: Hno. Andrea del Pozzo

Siglo: XVII

Técnica: Escultura fundida en bronce y dorada

Lugar: Iglesia del Gesu. Roma, Italia



San Ignacio de Loyola en la cárcel en Salamanca

Autor: P.P. Rubens y J.B. Barbé

Año: 1609

Técnica: Grabado

Lugar: Roma



Muerte de San Ignacio de Loyola en Roma

Autor: K. Van Mallery

Año: 1610

Técnica: Grabado

Serie de Amberes



San Ignacio de Loyola herido en la batalla de Pamplona (d)

Autor: Miguel Cabrera

Año: 1750

Técnica: Óleo sobre tela

Lugar: México



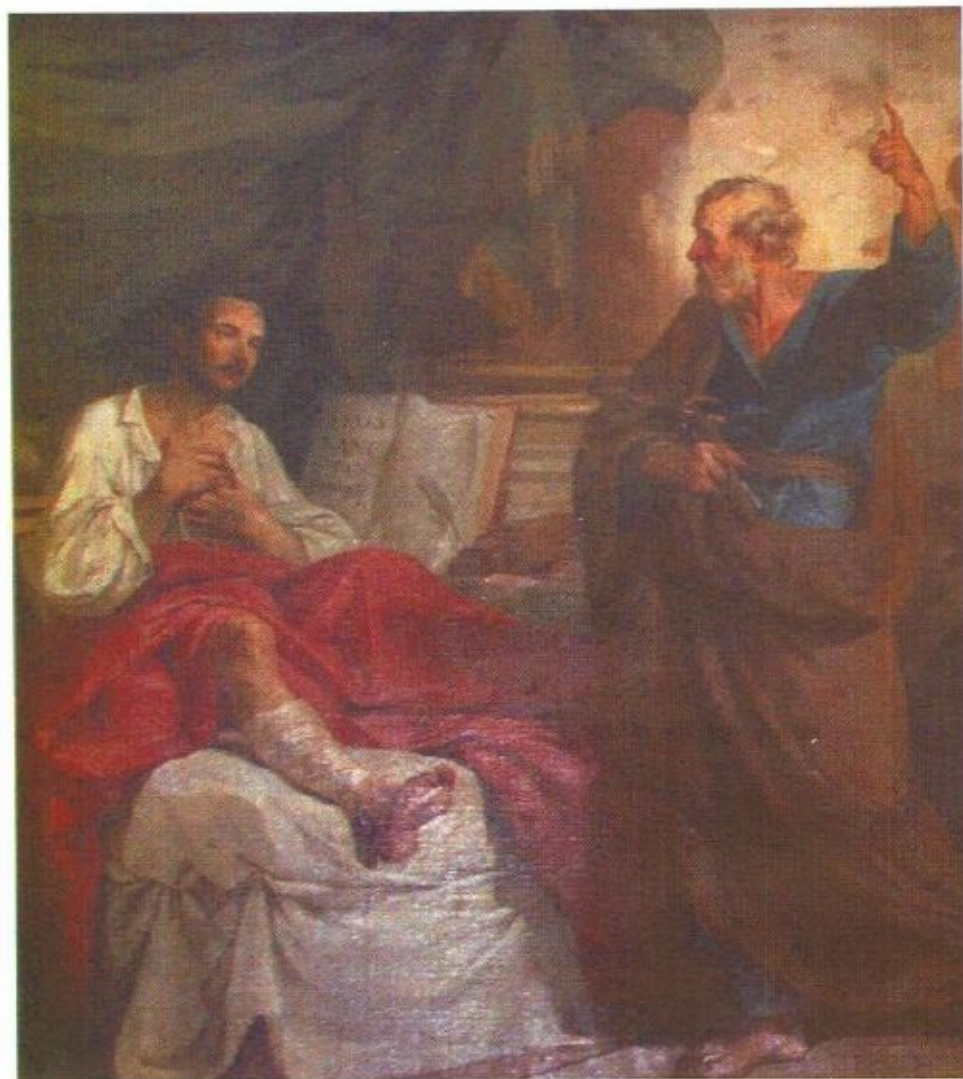
Aparición de San Pedro a San Ignacio de Loyola convalesciente

Autor: Taller de Sebastiano Conca

Siglo: XVII

Técnica: Óleo sobre tela

Lugar: Universidad Pontificia de Salamanca, España



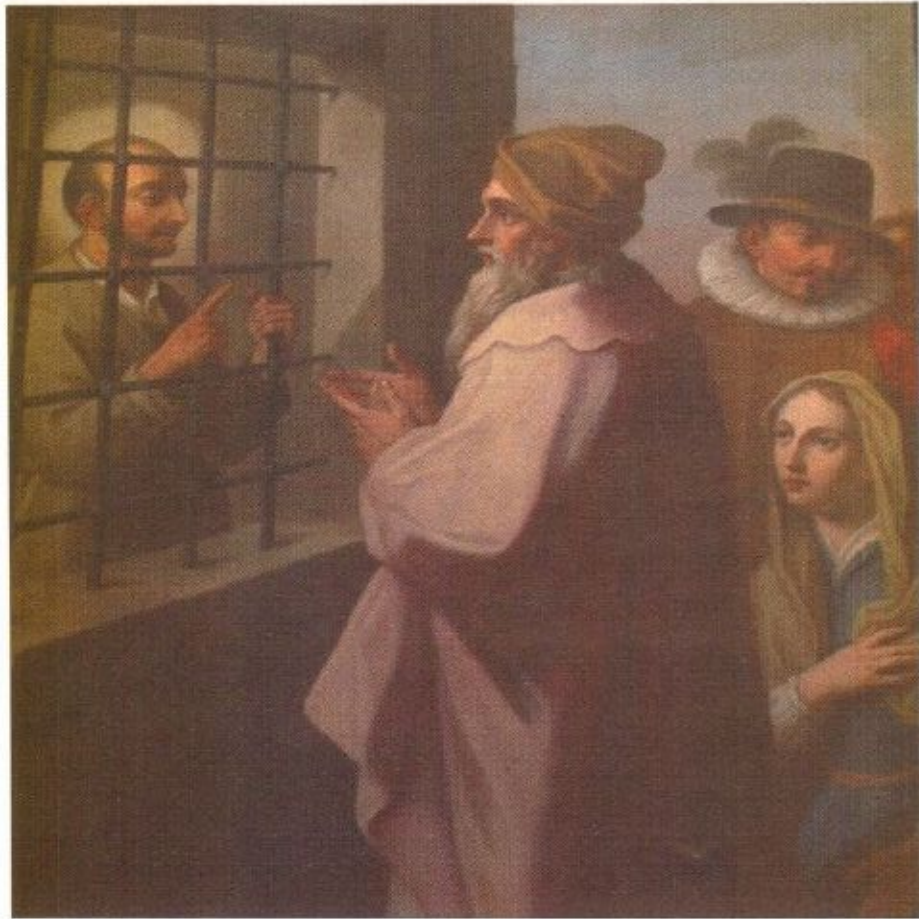
San Ignacio de Loyola en la cárcel

Autor: Taller de Sebastiano Conca

Siglo: XVII

Técnica: Óleo sobre tela

Lugar: Universidad Pontificia de Salamanca, España



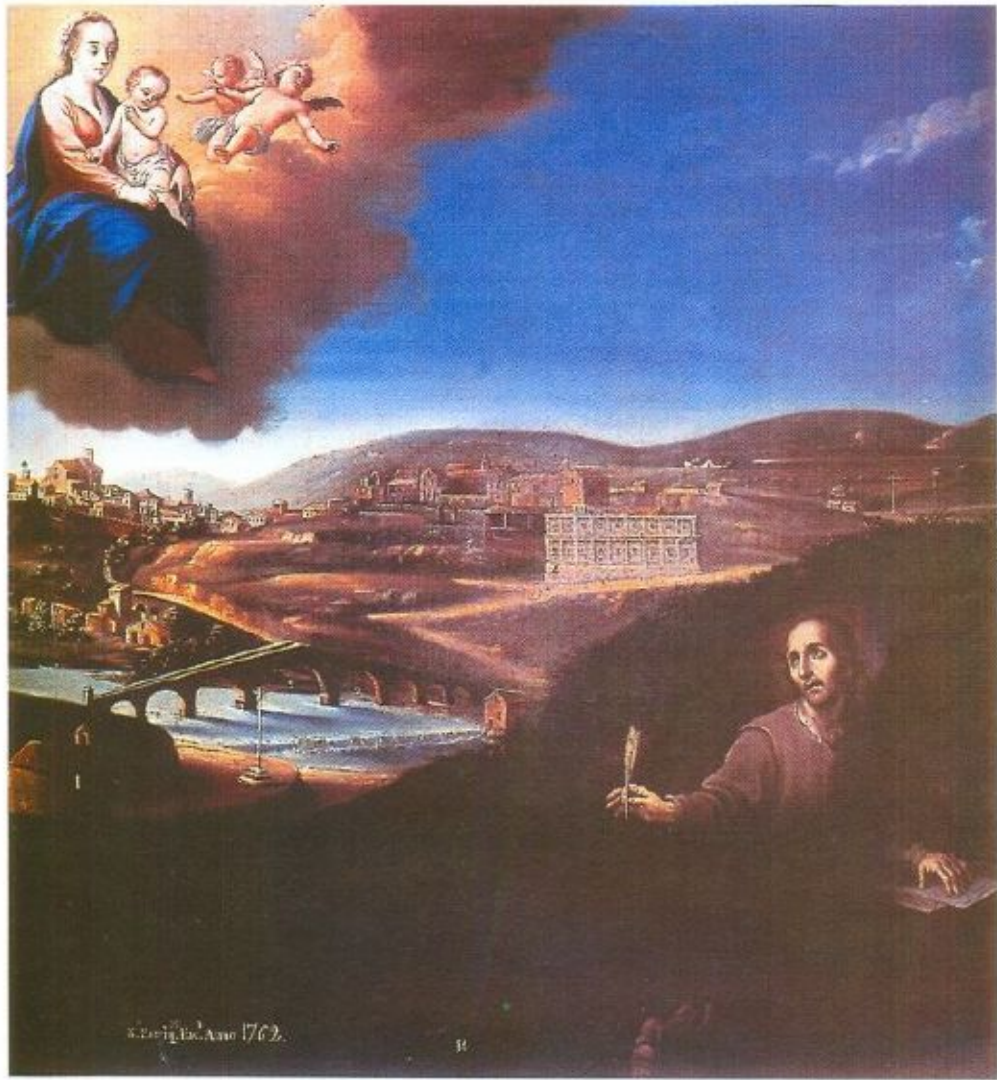
San Ignacio de Loyola en Manresa

Autor: Nicolás Enriquez

Año: 1762

Técnica: Óleo sobre tela

Lugar: Oratorio de S. Felipe Neri. La Profesa, México



San Ignacio de Loyola escribiendo las constituciones

Autor: Nicolás Cabrera

Siglo: XVIII

Técnica: Óleo sobre tela

Lugar: Museo Nacional de Virreinato, México



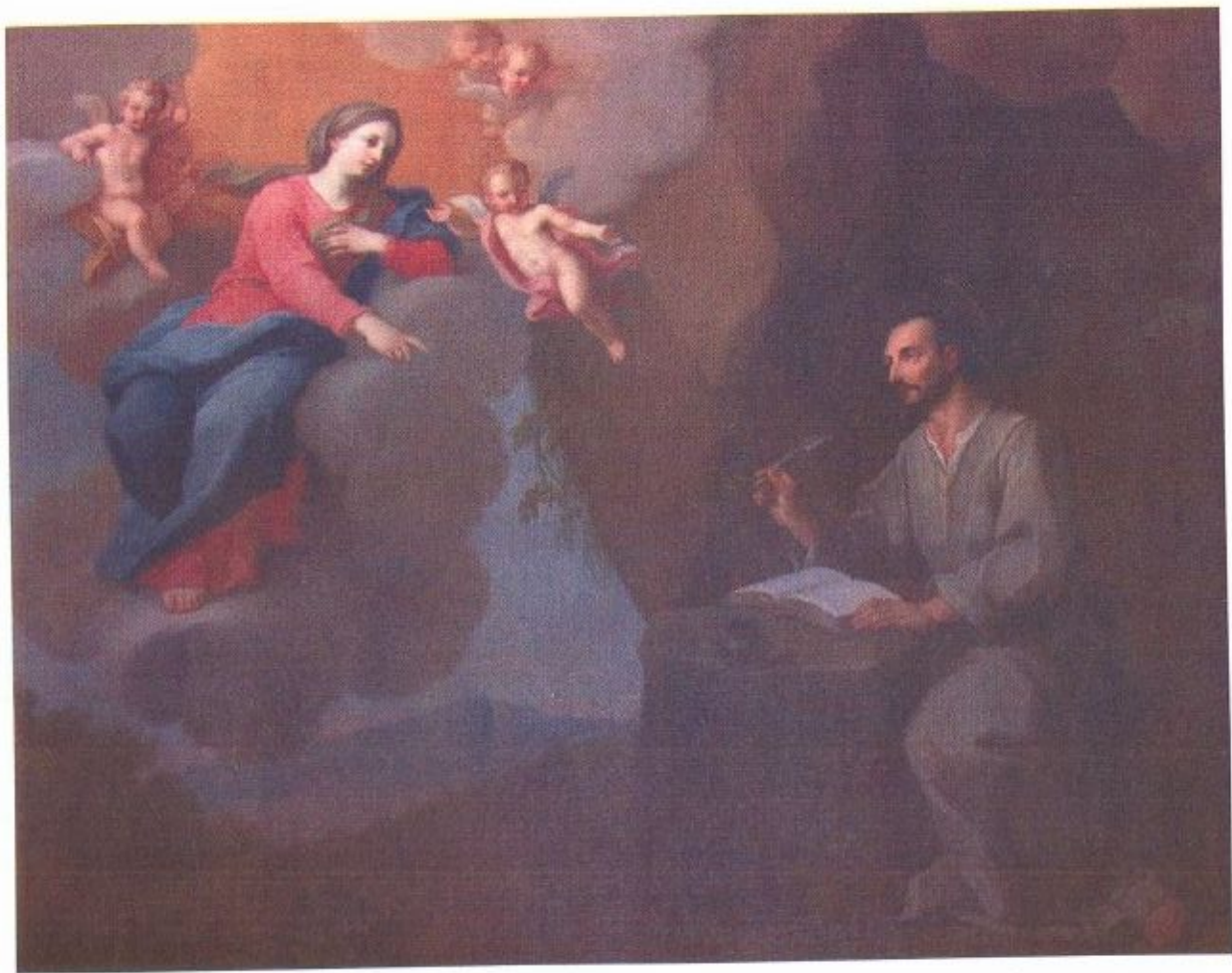
San Ignacio de Loyola escribiendo los ejercicios espirituales en la cueva de Manresa

Autor: Sebastiano Conca

Siglo: XVIII

Técnica: Óleo sobre tela

Lugar: Universidad Pontificia de Salamanca, España

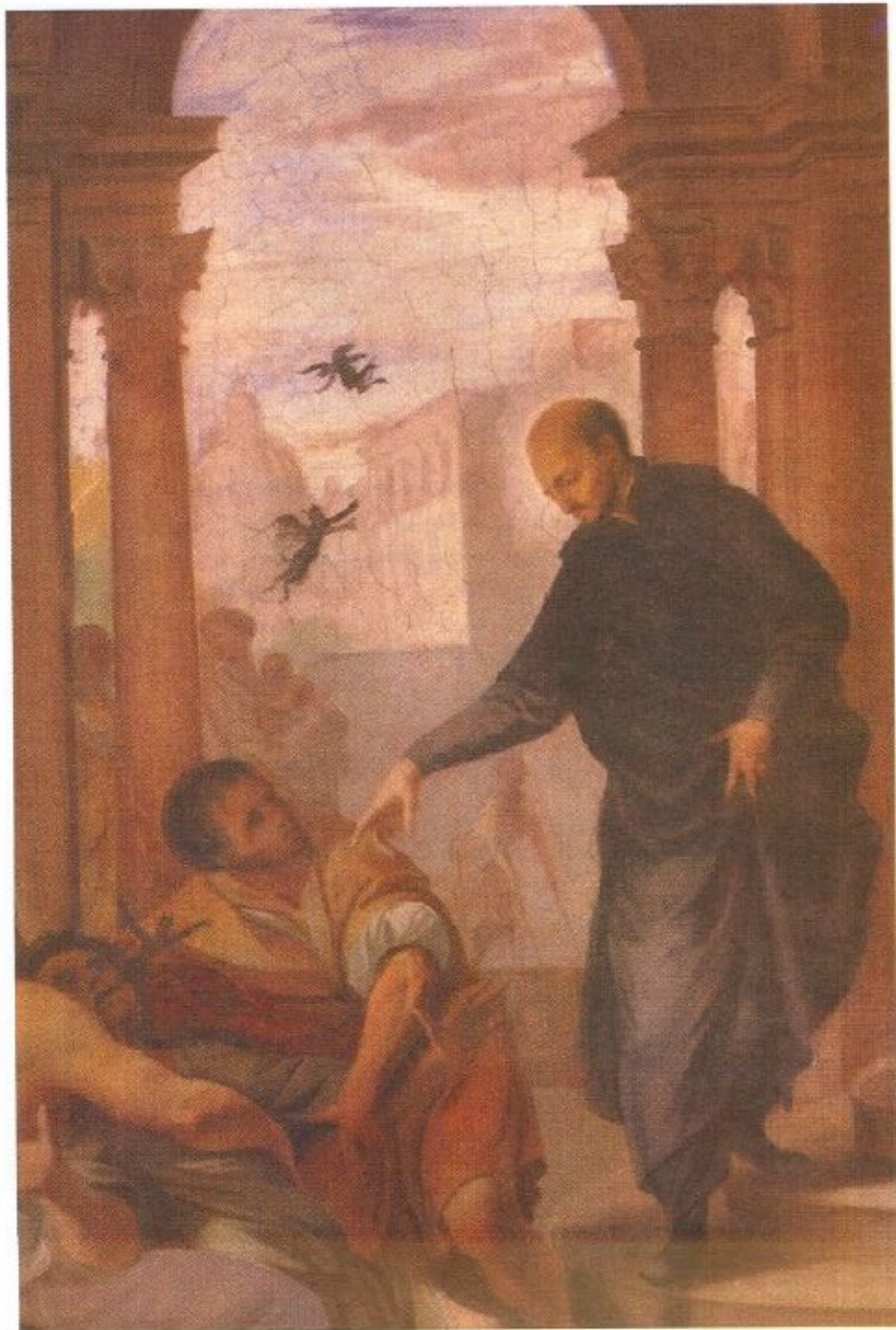


San Ignacio de Loyola expulsando a los demonios

Autor: Andrea del Pozzo

Técnica: Pintura mural. Fresco

Lugar: Iglesia del Gesù. Roma



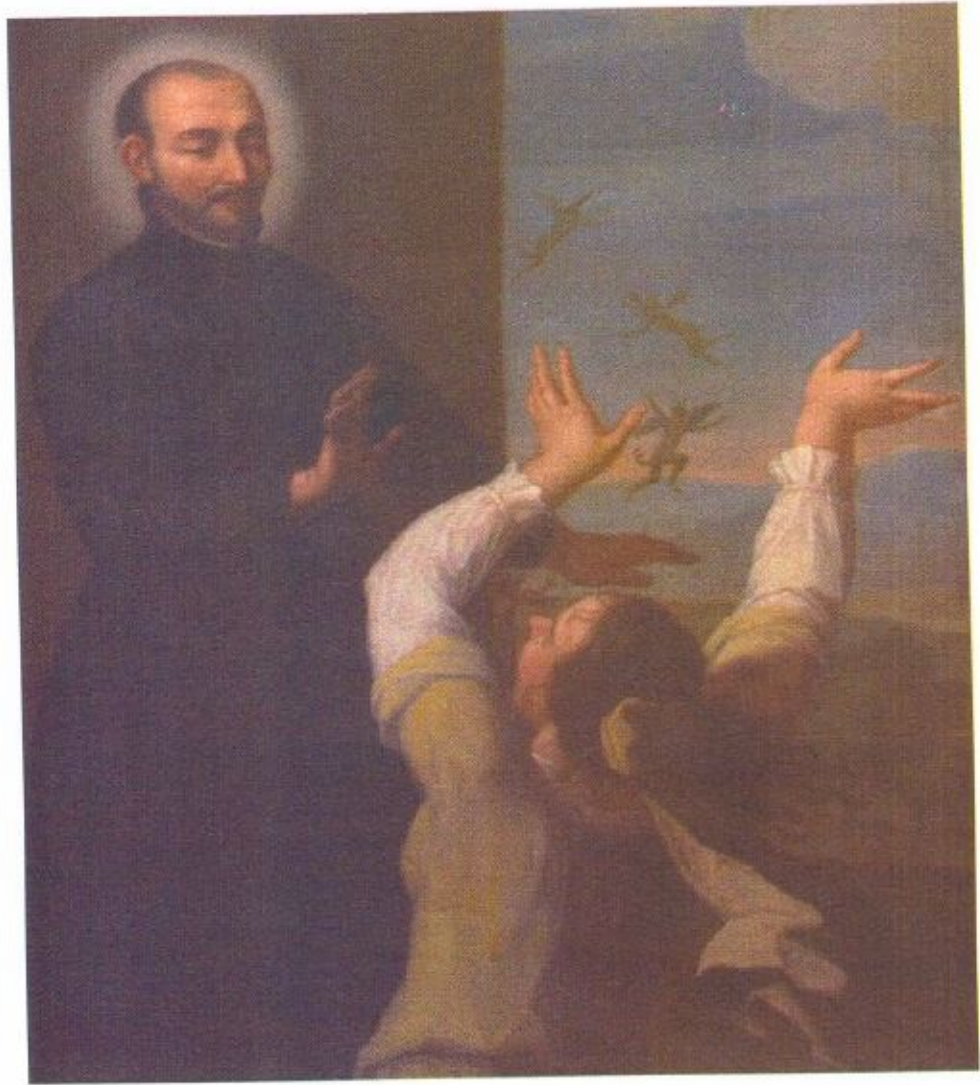
San Ignacio de Loyola curando a una poseída del demonio (d)

Autor: Taller de Sebastiano Conca

Siglo: XVIII

Técnica: Óleo sobre tela

Lugar: Universidad Pontificia de Salamanca, España



Los milagros de San Ignacio de Loyola

Autor: Pedro Pablo Rubens

Año: 1619

Técnica: Óleo sobre tela

Detalle: Pintado para el altar mayor de los jesuitas en Amberes

Lugar: Museo de Historia del Arte. Viena



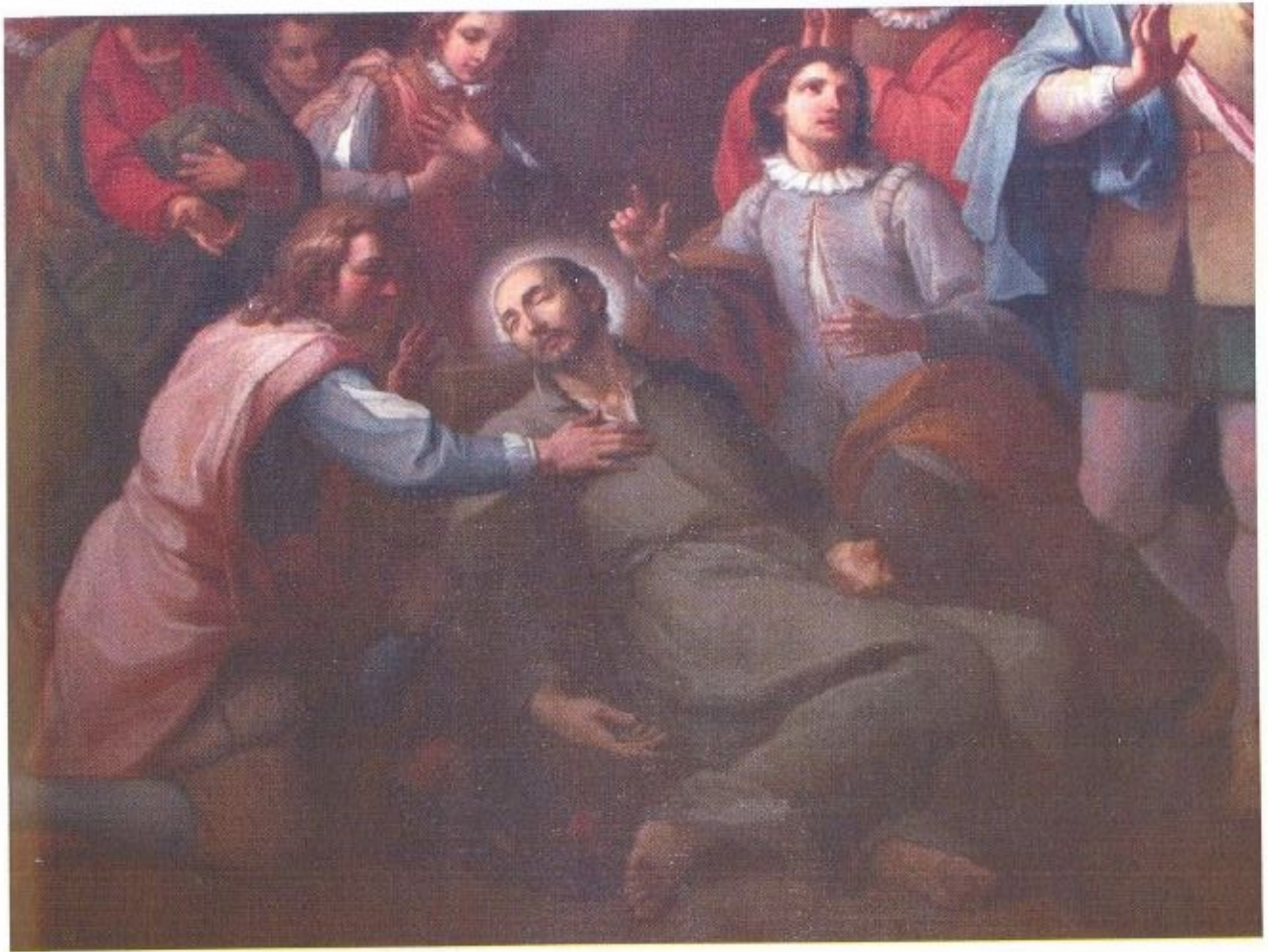
Trance místico de San Ignacio de Loyola

Autor: Taller de Sebastiano Conca

Siglo: XVIII

Técnica: Óleo sobre tela

Lugar: Universidad Pontificia. Salamanca, España



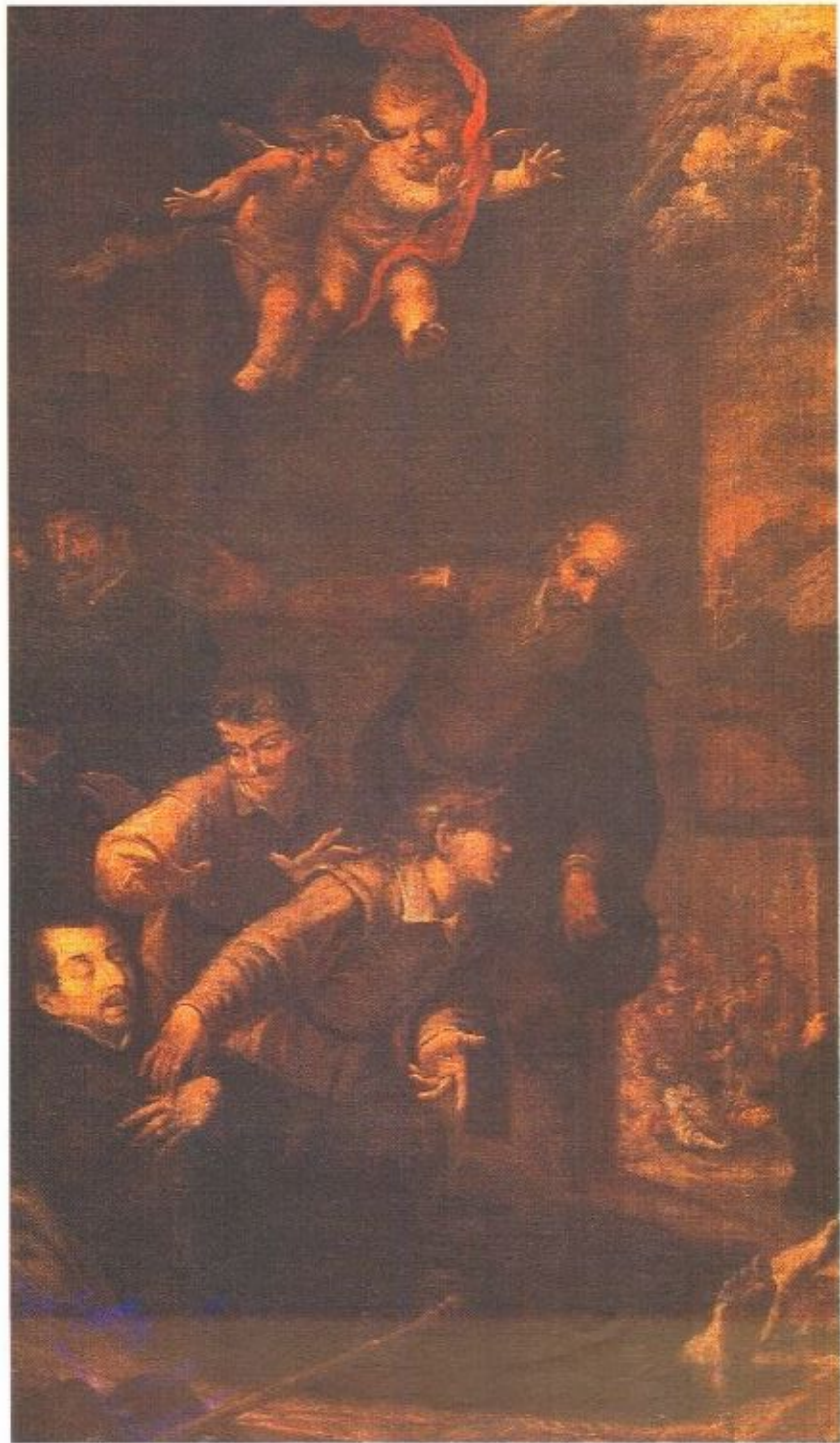
El trance de San Ignacio de Loyola en Manresa

Autor: J. Veldés Leal

Año: 1660

Técnica: Óleo sobre lienzo

Lugar: Museo de Bellas Artes. Sevilla, España



El trance místico de San Ignacio de Loyola en Manresa

Autor: Anónimo

Siglo: XVII

Técnica: Óleo sobre lienzo

Lugar: Universidad Iberoamericana, México



Creación de la Compañía de Jesús

Autor: Taller de Sebastiano Conca

Siglo: XVIII

Técnica: Óleo sobre lienzo

Lugar: Universidad Pontificia de Salamanca. España



San Ignacio delante de Pablo III, quien aprueba la Compañía de Jesús

Autor: Anónimo

Siglo: XVII

Sacristía del Gesú. Roma.



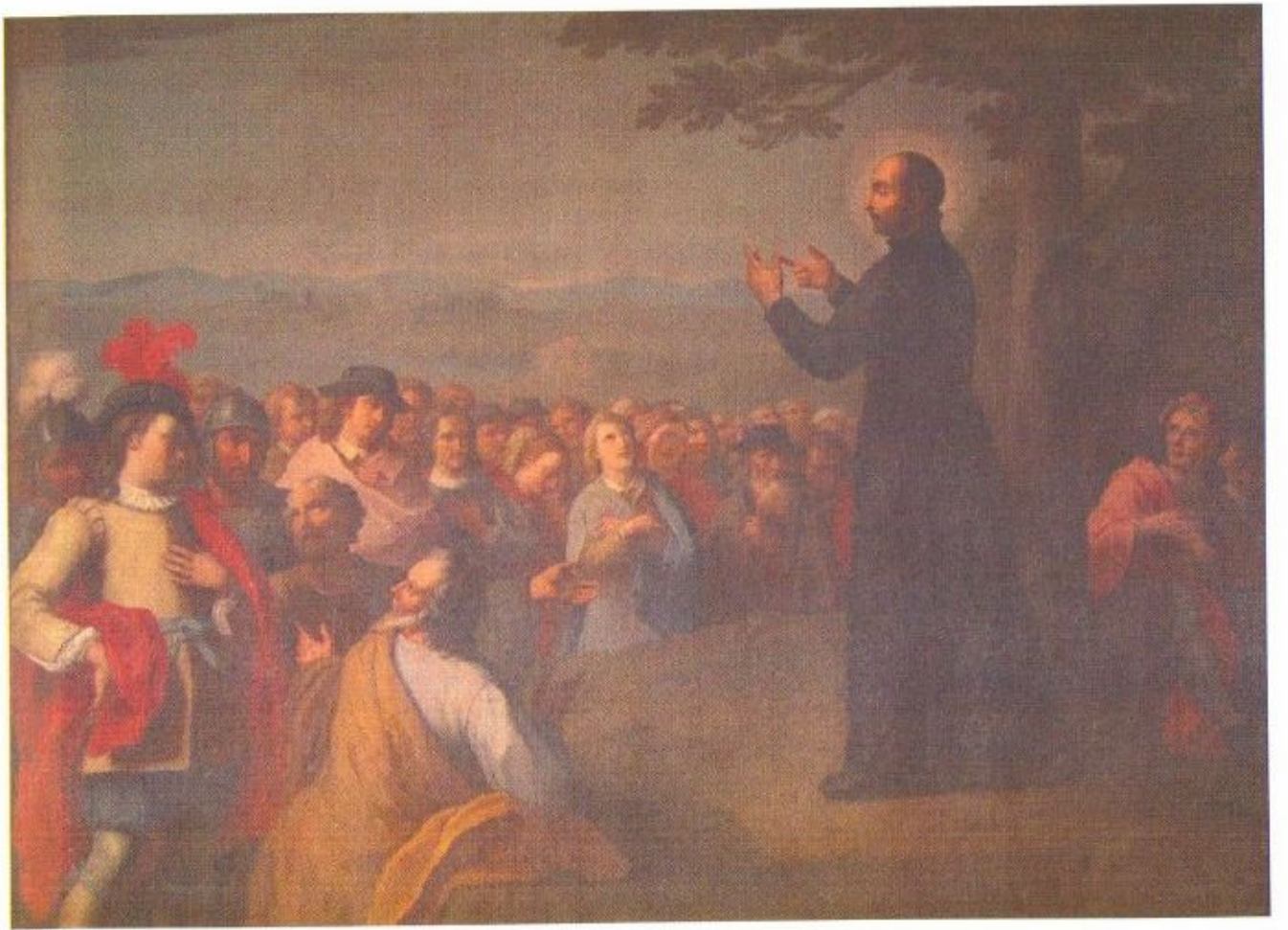
San Ignacio de Loyola predicando en Azpeitia

Autor: Taller de Sebastiano Conca

Siglo: XVIII

Técnica: Óleo sobre lienzo

Lugar: Universidad Pontificia de Salamanca, España



178

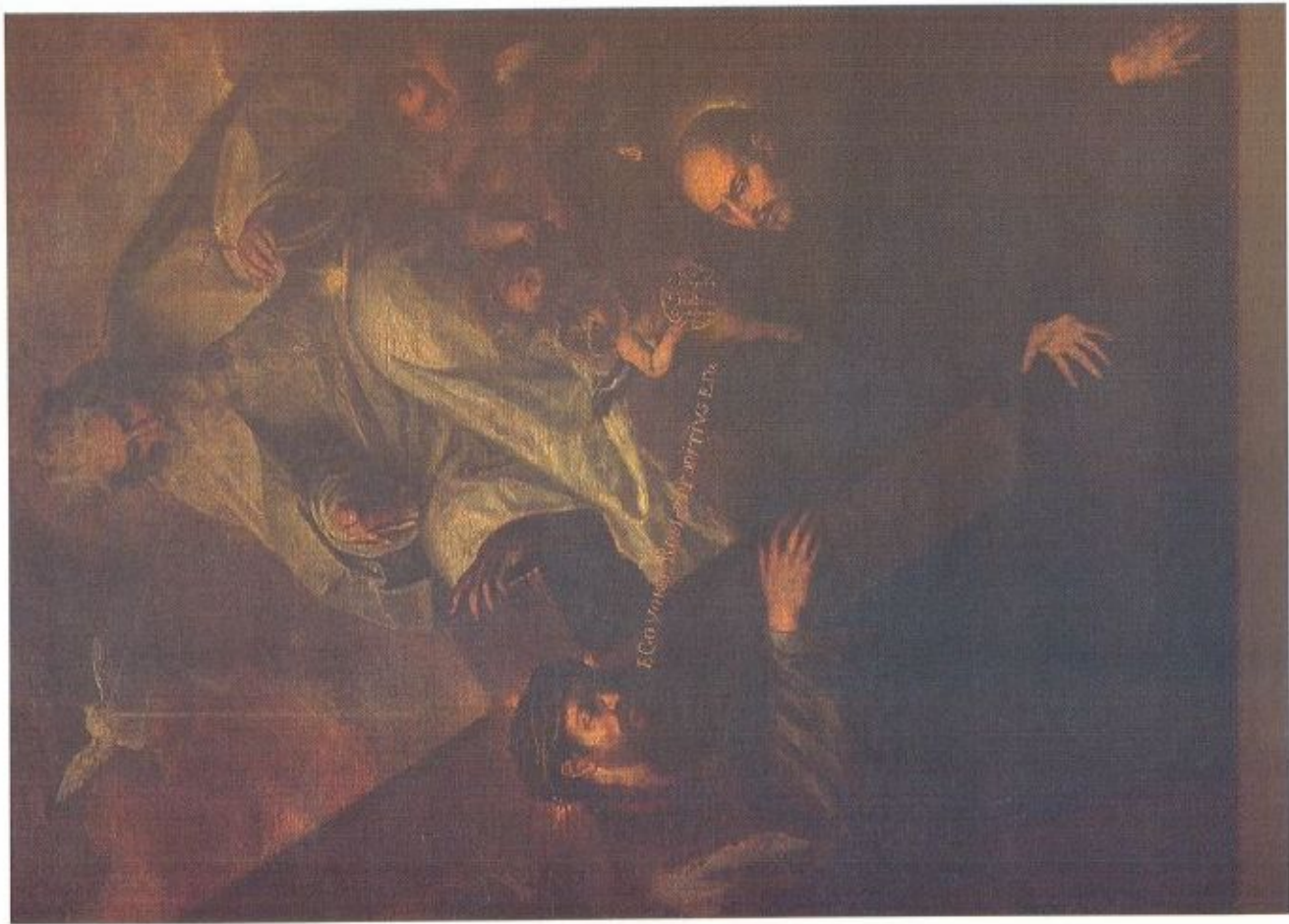
Visión de la Storta

Autor: Pedro Atanasio Bocanegra

Año: 1671

Técnica: Óleo sobre tela

Lugar: Parroquia de los Santos Justos y Pastor. Granada, España



Aparición de la Storta

Autor: Sebastiano Conca

Siglo: XVIII

Técnica: Óleo sobre tela

Lugar: Universidad Pontificia de Salamanca. España



Aparición de Cristo a San Ignacio de Loyola camino a Roma

Autor: J. Valdés Leal

Año: 1660-1664

Técnica: Óleo sobre lienzo

Lugar: Museo de Bellas Artes. Sevilla, España



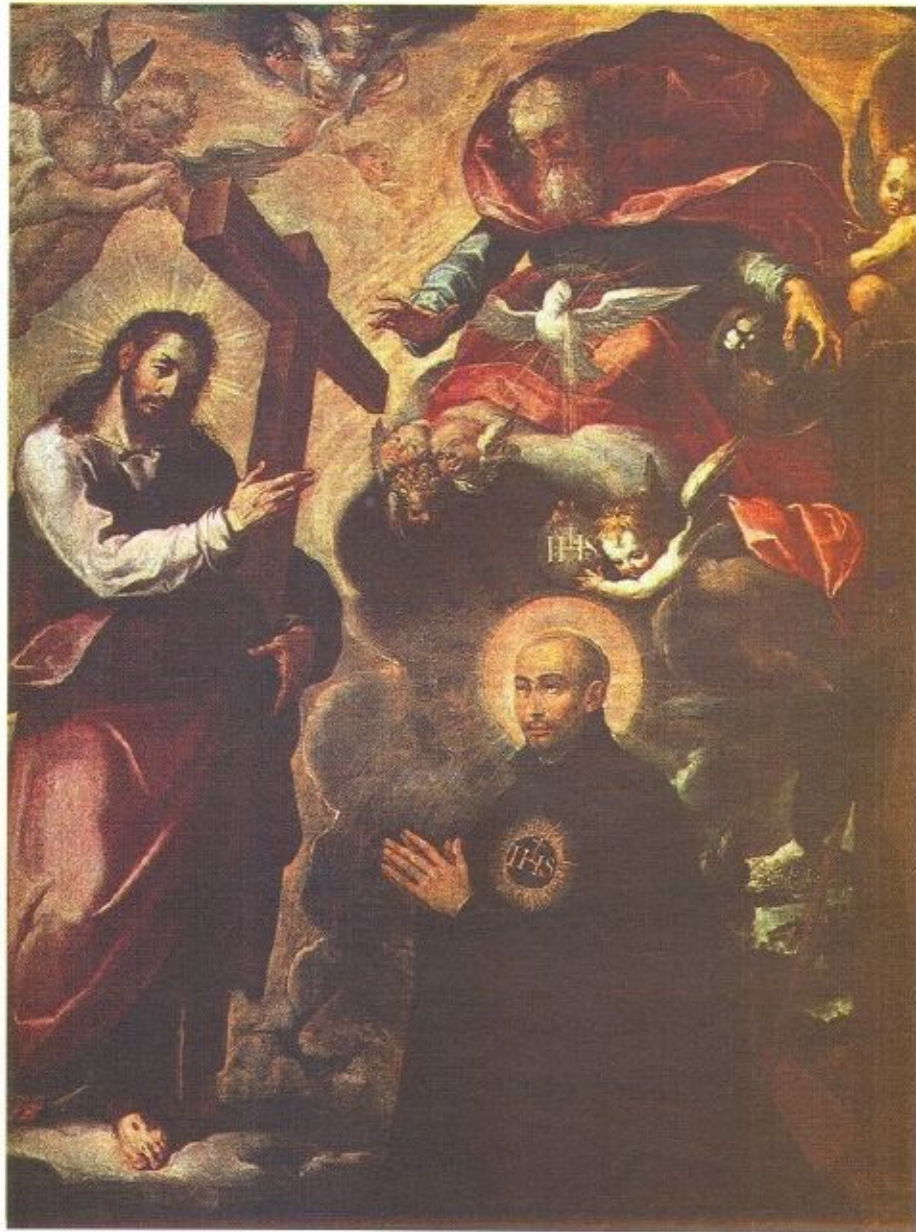
Visión de la Storta

Autor: Alonso Vázquez

Año: 1595

Técnica: Óleo sobre lienzo

Lugar: Catedral de Sevilla. España



Visión de la Storta

Autor: Pedro Calabria

Año: 1736

Técnica: Óleo sobre lienzo

Lugar: Iglesia San Francisco. Caracas, Venezuela



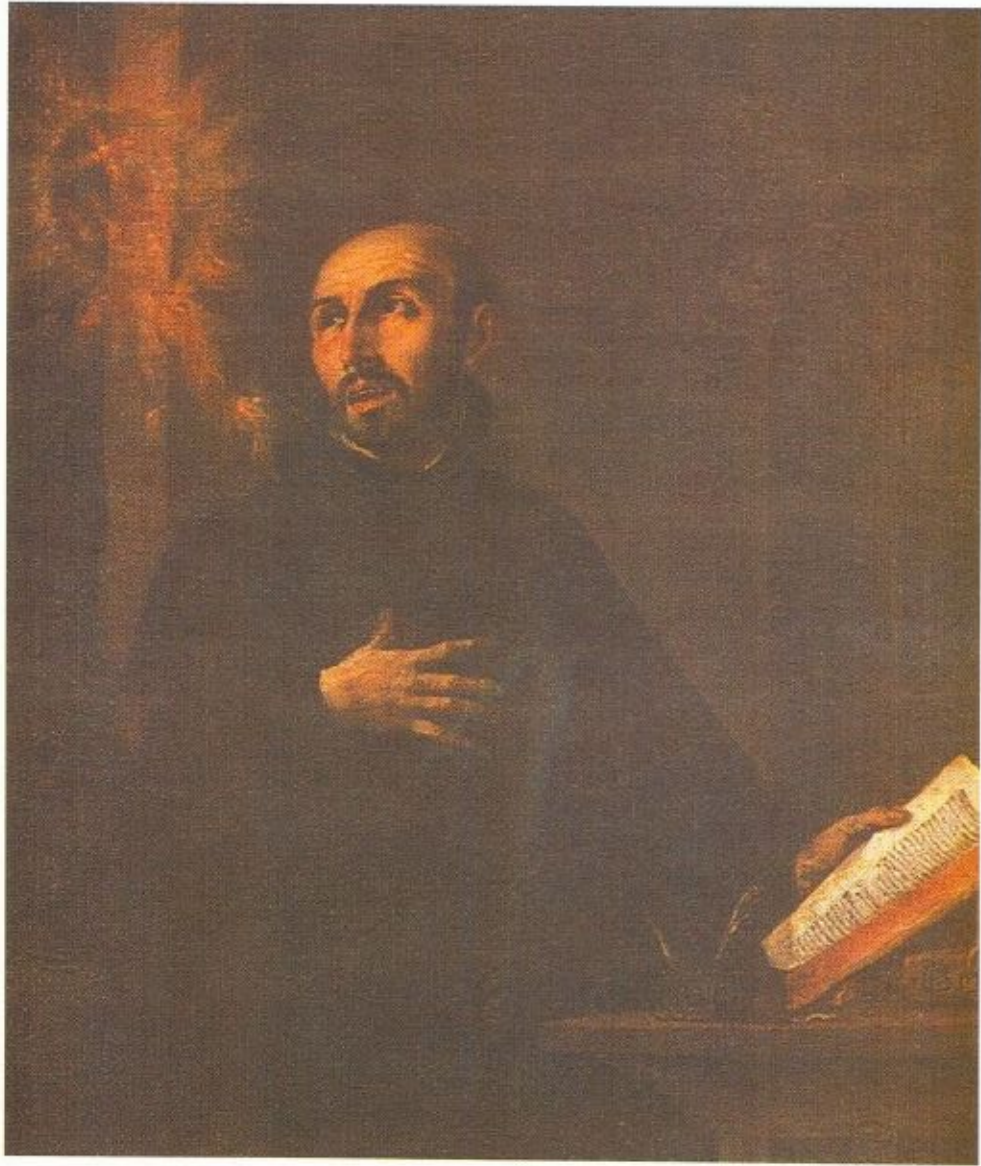
San Ignacio de Loyola contemplando el anagrama de la Compañía (d)

Autor: Juan Valdés Leal

Año: 1676

Técnica: Óleo sobre lienzo

Lugar: Museo de Bellas Artes. Sevilla, España



Muerte de San Ignacio de Loyola

Autor: Taller de Sebastiano Conca

Siglo: XVIII

Técnica: Óleo sobre lienzo

Lugar: Universidad Pontificia de Salamanca, España



San Ignacio y San Francisco de Borgia con la alegoría de la Eucaristía

Autor: Juan Valdés Leal

Año: 1676

Lugar: Museo de Bellas Artes, Sevilla, España



El triunfo de San Ignacio

Autor: Claude Vignon

Lugar: Museo de Bellas Artes. Orleans



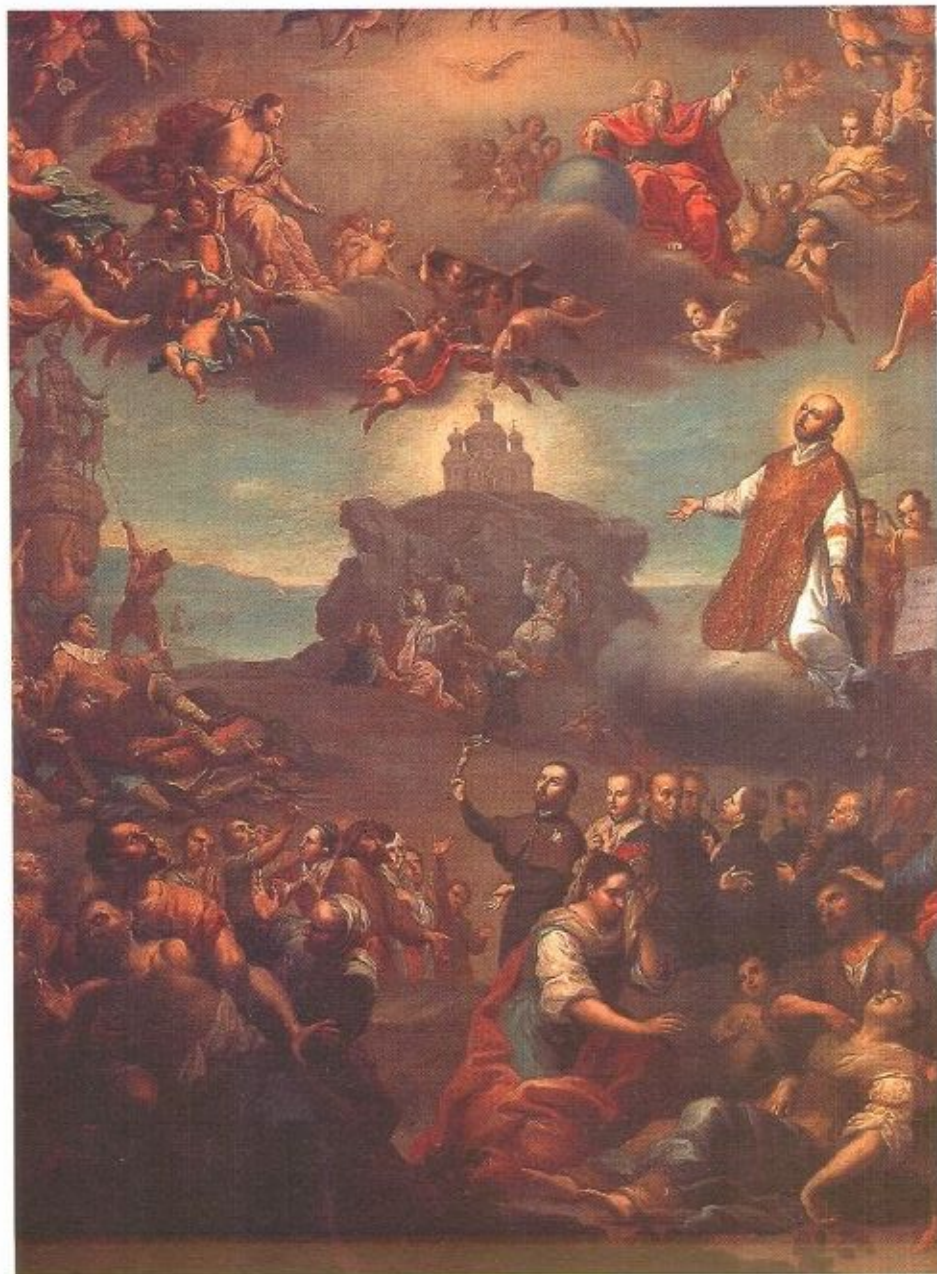
Instauración de la Compañía de Jesús

Autor: Juan Patricio Morlete Ruíz

Siglo: XVIII

Técnica: Óleo sobre lienzo

Lugar: México



Glorificación de San Ignacio de Loyola

Autor: Andrea del Pozzo

Siglo: XVII

Técnica: Fresco

Lugar: Iglesia del Gesú. Roma



200

Gloria de la Compañía de Jesús

Autor: Anónimo

Siglo: XVIII

Técnica: Óleo sobre tela

Lugar: Oratorio de San Felipe Neri, La Profesa, México



202

"Alegoría de la institución de la Eucaristía"

Autor: Juan del Castillo

Año: 1612

Técnica: Óleo sobre lienzo

Lugar: Decanato de la Facultad de Derecho, Universidad. Sevilla,
España



Alegoría de la Compañía de Jesús como madre de las ciencias. (detalle)

Autor: J. Ruíz Soriano

Técnica: Óleo sobre lienzo

Lugar: Aula Magna. Universidad Pontificia de Salamanca, España



Ejercicios de San Ignacio de Loyola. Las dos banderas

Autor: Francisco Albán

Año: 1760

Detalle: Óleo sobre tela

Lugar: Ecuador



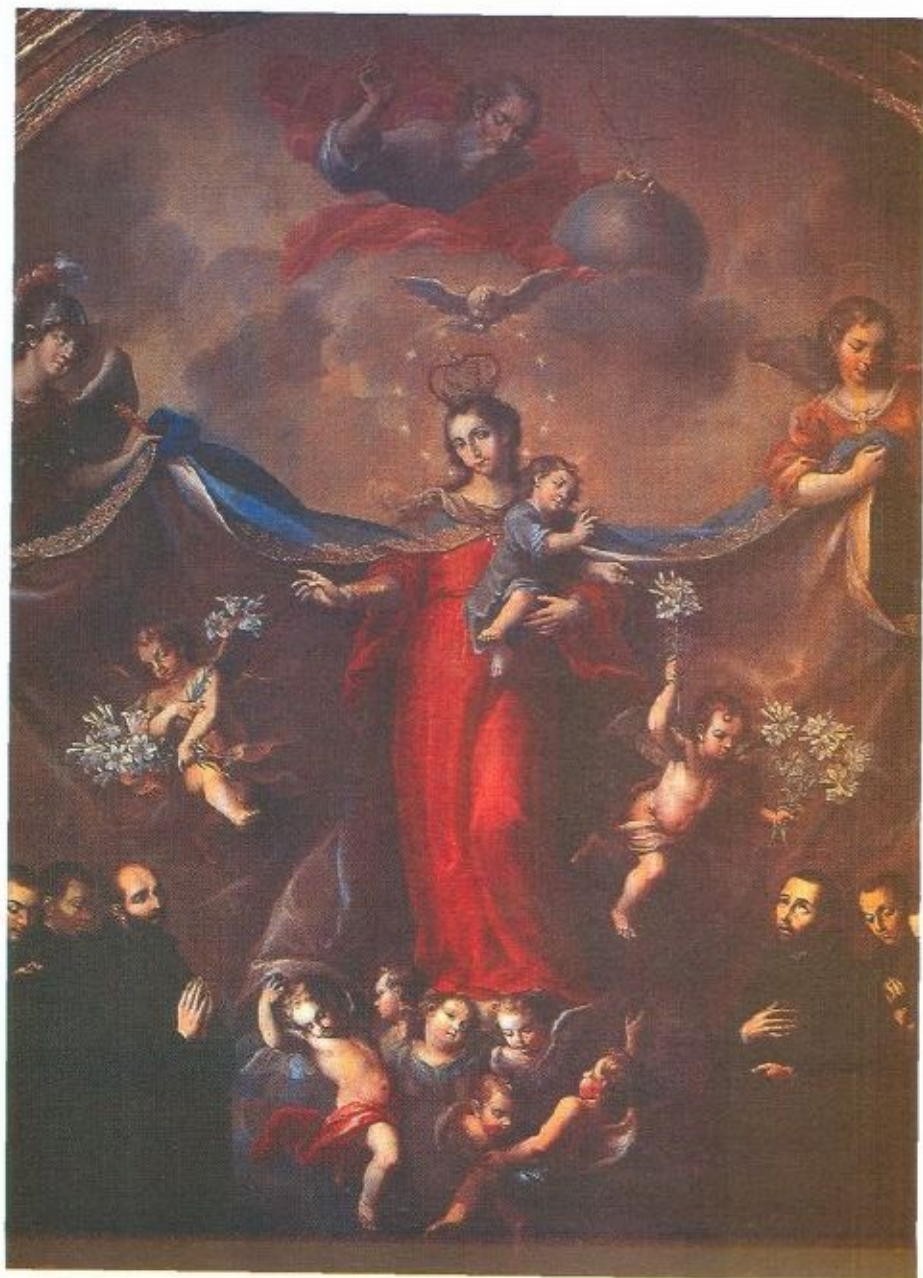
“Patrocinio de la Virgen a la Compañía de Jesús”

Autor: Miguel Cabrera

Siglo: XVIII

• Técnica: Óleo sobre lienzo

Lugar: Tepotzotlán, México



María Reina de la Compañía

Autor: Miguel Cabrera

Año: 1765

Técnica: Óleo sobre tela

Lugar: Catedral de Maracaibo. Venezuela



212

María Reina de la Compañía de Jesús

Autor: Anónimo

Siglo: XVIII

Técnica: Óleo sobre lienzo

Lugar: Ecuador



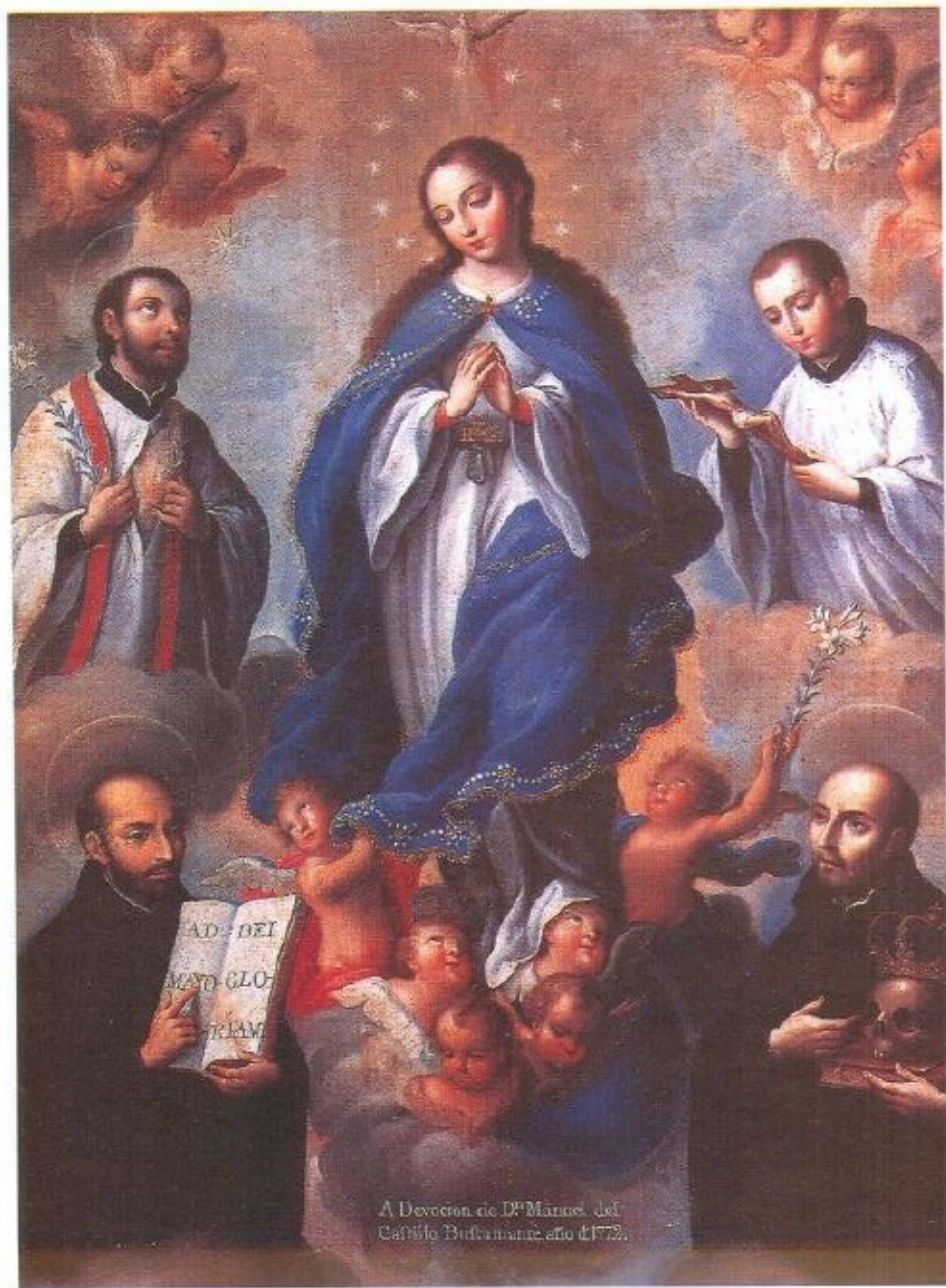
“Virgen con San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier, San Francisco de Borja y San Luis Gonzaga”.

Autores: José de Páez

Año: 1772

Técnica: Óleo sobre tela

Lugar: Zacatecas. México



A Devocion de Dⁿ Manuel del
Capitulo de Salamanca año de 1772.

216

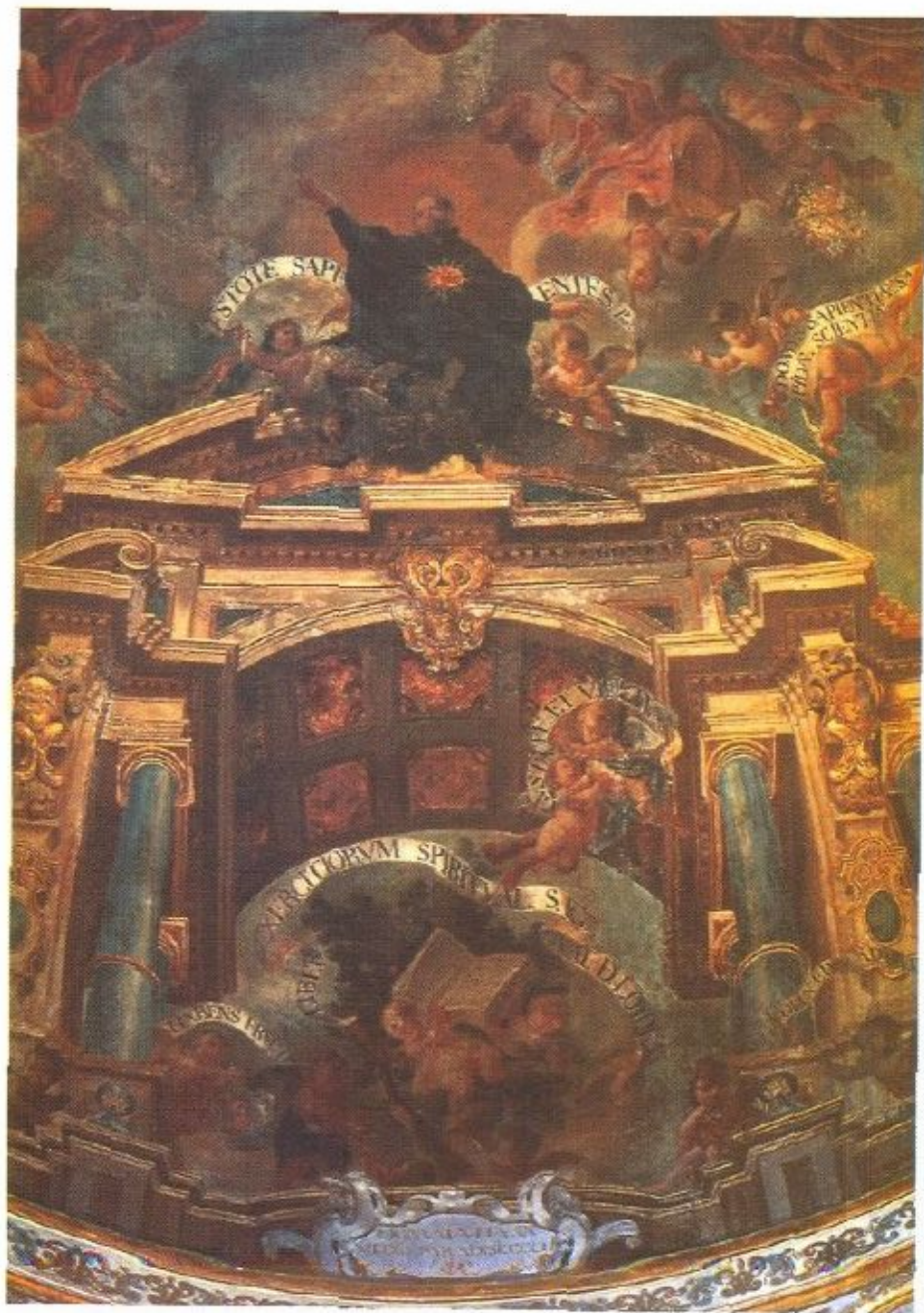
Apoteosis de San Ignacio de Loyola

Autor: Domingo Martínez

Año: 1743

Técnica: Pintura mural

Lugar: Iglesia de San Luis de los Franceses. Sevilla, España

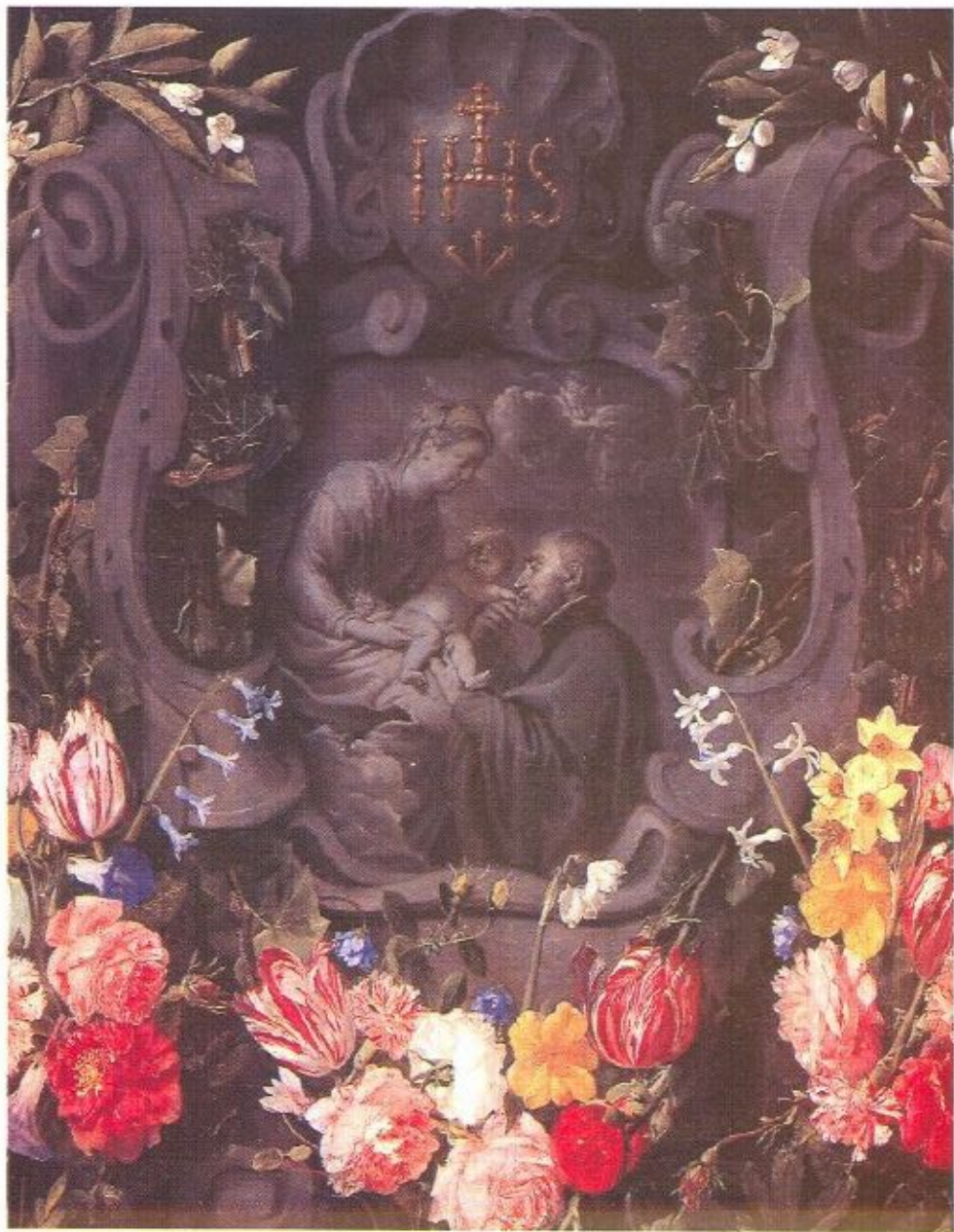


Guirrnaldas de flores rodeando a María con el niño Jesús y San Ignacio

Autor: Daniel Seghers y Erasmus Quellinus II.

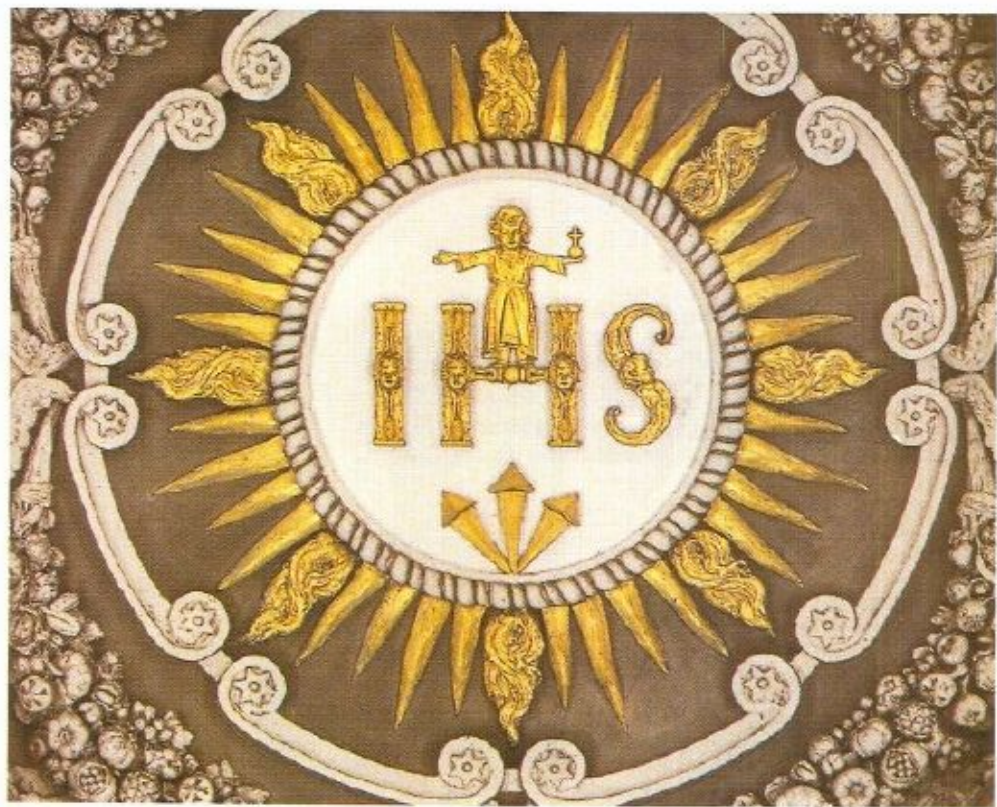
Siglo: XVIII (?)

Lugar: Hamburgo Kunsthalle



Monograma de la Compañía de Jesús

Lugar: Iglesia San Fadele. Milan



Este libro se terminó
de imprimir en Caracas
EN JUNIO DEL AÑO 2004,
en los talleres de
EDITORIAL TEXTO, C.A.