

## 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 marco<sup>1</sup> 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-Nordhoff<sup>2</sup>.

\* 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”<sup>3</sup>. 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 persona<sup>4</sup>. No cabe duda de que Jacopino del Conte, florentino discípulo de Andrea del Sarto y excelente retratista según los testimonios de Vasari y Baglione<sup>5</sup>, 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 Roma<sup>6</sup>.

3 Citado por Pietro Tacchi Venturi. “Il ritratto di S. Ignazio di Loiola 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, Turín 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 Pacheco<sup>7</sup>. 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 Láinez 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”<sup>8</sup>. 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 Ribadeneyra, 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”<sup>9</sup>.

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 1931<sup>10</sup>. 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 milagros<sup>11</sup>. 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 altura<sup>12</sup>. 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 Orovi". *Analecta Sacra Tarraconensia*, 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 TYPYS EXCUDI CURAVIT ANTWERPIAE. 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 Mesa<sup>13</sup>. 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 primitiva<sup>14</sup>. 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 Barbé<sup>15</sup>. 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 XV<sup>16</sup>. 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 1609<sup>17</sup>. 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 Loiola, 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 encuadrados<sup>18</sup>.

Después de la canonización de San Ignacio en 1622 los artistas que se ocuparon en efigiar 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. Ignatti 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.

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 llevado<sup>19</sup>. 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 estimularan 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 Ponz<sup>20</sup>. 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 Dalmases<sup>21</sup>. 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 costeadada por el confesor de la reina viuda Mariana de Austria, el P. Everhard Nithard, para ser colocada en la iglesia del Noviciado de Madrid<sup>22</sup>. 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.

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 Isabel<sup>23</sup>. 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 caduco 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 rapto<sup>24</sup>. 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 penitencia<sup>25</sup>. 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 cabeza<sup>26</sup>. 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 mencionados<sup>27</sup>.

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 estaba<sup>28</sup>.

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 serie<sup>29</sup>. 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 suya<sup>30</sup>. 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 tocamos 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 Compañía<sup>31</sup>. 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, Laínez, Salmerón, Bobadilla, Rodríguez, Coduri y Jayo, los cuales parecen monótonamente apelotonados 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 detuvo<sup>32</sup>.

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 Goes<sup>33</sup>. 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 parecida<sup>34</sup>.

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 colegio<sup>35</sup>. 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*<sup>36</sup>.

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 Viejo<sup>37</sup>, 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 Conca<sup>38</sup>. 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 estilísticas<sup>39</sup>. 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 Cruys 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 Flaminia<sup>40</sup>.

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 Compañía<sup>41</sup>. 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 más<sup>42</sup>. 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 DEI*. 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 fuego<sup>43</sup>.

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.

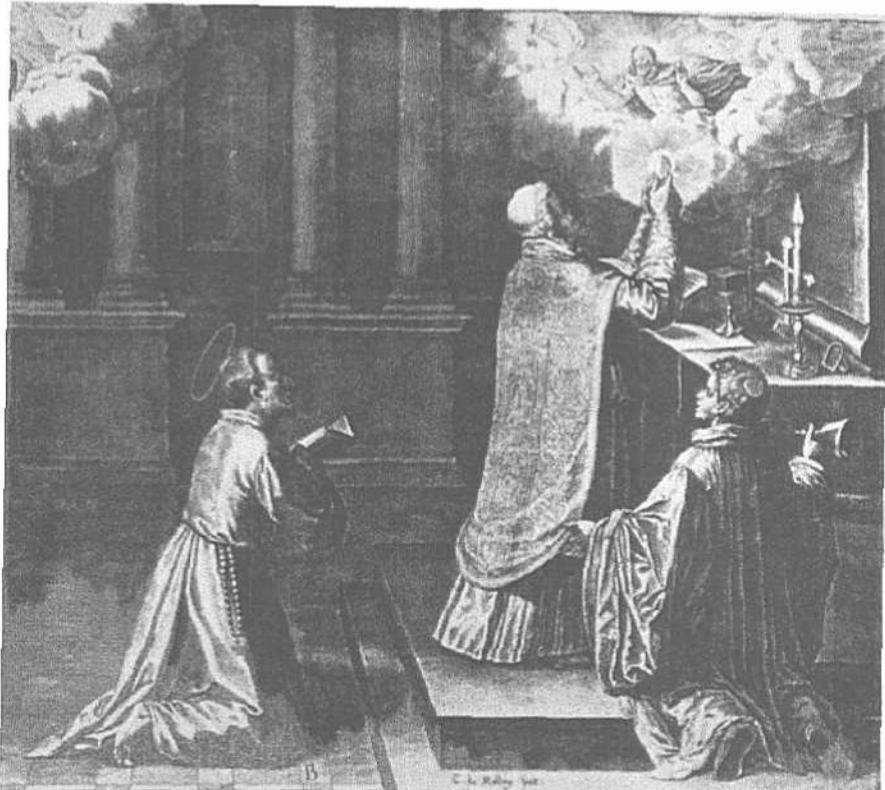
43 Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "El ciclo de la vida de San Ignacio de Loyola pintado por Cristóbal de Villalpando en Tepozotlán. Precisiones iconográficas", *Actas del II Simposio Internacional de Barroco Iberoamericano*, Querétaro 1991 (en prensa).



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 ciudad<sup>44</sup>. 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.



...ritio reculatur. B. In Myſſa dum beatus elevatur Chriſtum C. De S<sup>ta</sup> Trinitate librum ſcribit, librum item  
Decimum Noſtrum videt 1. d. 1. 7. exercitiorum ſpiritualium. 1. d. 1. 7.