

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 jesuítica, 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.

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
citainco amita. e V.V.V.V. Julian. sculpsit