

Francisco Javier Martínez Medina
(ed.)

La huella de
los **JESUITAS** en Granada
Del Colegio de San Pablo a la Facultad de Teología

FACULTAD DE TEOLOGÍA
GRANADA
2014

CRÉDITOS / EXPOSICIÓN

Organiza:

Facultad de Teología. Granada
Centro de Estudios de Historia y Patrimonio
CajaGRANADA

Colabora:

Universidad de Granada
Ámbito Cultural de El Corte Inglés
Provincia Bética de la Compañía de Jesús

Comisario:

Francisco Javier Martínez Medina

Secretario del Comisariado:

Adrián José Pérez Álvarez

Secretario Gerente:

Carlos Javier Palomeque Baena

Comité Científico:

Presidente: Antonio M. Navas Gutiérrez, S.I.

- Diego M. Molina Molina, S.I.
- Wenceslao Soto Artuñedo, S.I.
- Fernando García Gutiérrez, S.I.
- Francisco Javier Martínez Medina
- Luis Moreno Garzón
- Francisco Sánchez-Montes González
- Miguel Ángel León Coloma
- Antonio Calvo Castellón

Instituciones colaboradoras:

Comunidad de PP. Jesuitas de San Luis Gonzaga - El Puerto de Santa María (Cádiz) / Centro SAFA-San Luis de El Puerto de Santa María (Cádiz) / Comunidad de PP. Jesuitas de San Hipólito (Córdoba) / Real Colegiata de San Hipólito (Córdoba) / Comunidad de PP. Jesuitas del Sagrado Corazón de Jesús (Granada) / Comunidad de PP. Jesuitas de la Facultad de Teología (Granada) / Comunidad de PP. Jesuitas de San Francisco Javier (Huelva) / Comunidad de PP. Jesuitas de Portaceli (Sevilla) / Comunidad de PP. Jesuitas del Sagrado Corazón de Jesús (Sevilla) / Colegio de PP. Jesuitas de San Estanislao de Kostka (Málaga) / Comunidad de PP. Jesuitas del Sagrado Corazón de Jesús (Málaga) / Catedral de Guadix / Delegación de Patrimonio del Obispado de Guadix / Delegación del Patrimonio del Arzobispado

de Sevilla / Parroquia de Santa María de Carmona (Sevilla) / Basílica de san Juan de Ávila (Montilla-Córdoba) / Parroquia de Santiago (Montilla-Córdoba) / Archivo-Museo San Juan de Dios. Orden Hospitalaria (Granada) / Convento de Clarisas de la Encarnación (Granada) / Convento de San Antón (Granada) / Universidad de Granada / Colegio de San Bartolomé y Santiago (Granada) / Parque de las Ciencias (Granada) / Instituto Andaluz de Geofísica (Granada) / Patronato de la Alhambra y del Generalife

Equipo de Restauración:

Directora: Carmen Bermúdez Sánchez

- Rebeca Alba Moyano
- Jesús Castillo Delgado
- Elena Esteban Garrido
- Inmaculada E. León González
- Adrián José Pérez Álvarez
- Lucía Rodríguez Salazar
- Lucía Rueda Quero

Medios informáticos:

Gonzalo Villagrán Medina

Agradecimientos:

Arzobispado de Sevilla / Obispado de Guadix / Obispado de Córdoba / Miguel Arjona Trujillo / Enrique Pérez-Linares Ortiz / Emilio Caro / Juan Manuel Molina Fernández / Jose Antonio Ortega / Dionisio Olgoso / Francisco Benavides Vázquez / José Ignacio Arias / José Almedina Polonio / Reynaldo A. Fernández Manzano / Hermanas Clarisas Capuchinas del Convento de San Antón / Miguel Arjona Trujillo / Manuel Ramírez Muñoz / Lorenzo Rus Jiménez

Montaje y transporte:

JM Decoración

- Juan Manuel Taboada Morente
 - Antonio Taboada Morente
 - Rafael Taboada Lisardo
- Transporte Universidad
Cañadas

Seguros:

ALLIANZ GLOBAL CORPORATE & SPECIALTY

ICONOGRAFÍA BARROCA DE SAN IGNACIO DE LOYOLA Y SAN FRANCISCO JAVIER. NOTAS A UNA EXPOSICIÓN

MIGUEL ÁNGEL LEÓN COLOMA
Universidad de Jaén

Tras la *vera effigies* de Ignacio

El proceso de definición de la iconografía de San Ignacio de Loyola se sitúa en el centro de los intereses contrarreformistas sobre la imagen. Pasando por renuncias al clasicismo y la belleza, la verdad y la verosimilitud inalienables ahora de un revisado concepto del decoro se reclamaban como el objetivo prioritario del artista¹. Gilio, invocando

el *Ars poética* horaciano, había antepuesto la sabiduría del artista que se adapta a la veracidad del tema frente al que la supedita a la belleza². Paleotti, que había sentenciado que la imagen sagrada que se somete a la verdad incita a seguir el camino del cielo³, refiriéndose a los retratos de santos exigía correspondencia con el modelo real hasta donde fuera posible. La *reale somiglianza* debía garantizarse no solo con el parecido fi-

1. LEE, Rensselaer, W.: *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid: Cátedra, 1982, p. 71.

2. GILIO, Giovanni Andrea: *Due dialogi*, Florencia: Spes, 1986, p. 86.

3. PALEOTTI, Gabriele: *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Ciudad del Vaticano: Librería Editrice Vaticana, 2002, p. 161. Molanus defendía la soberanía de la verdad sobre cualquier otra consideración (MOLANUS: *Traité des Saintes images*, ed. de François Boespflug, Olivier Christin y Benoît Tassel, París: Les éditions du Cerf, 1996, p. 277).

sionómico, también con la expresión de los *affetti interiori dell'animo*, para lo que invocaba el ejemplo de Polignoto recogido en la *Poética* de Aristóteles. En la misma línea de pensamiento se manifestaba Pacheco: "Mientras se hallare retrato verdadero de algún santo que se haya hecho muerto o vivo, o por algún camino, o se supieren las señas de su rostro por la historia o información de quien le conoció, se ha de dar a todo lo dicho más crédito que a la imaginación"⁴.

Es conocido el rechazo del fundador de la Compañía de Jesús por retratarse. En la *Risposta ad alcune domande intorno alle virtù e agl'insegnamenti di spirito del B. P. N. Ignazio*, el P. Olivier Mannaerst⁵, discípulo del fundador, afirmaba categórico la inexistencia de

retrato alguno realizado en vida. De lo mismo se lamentaba su biógrafo Pedro Ribadeneira:

"No tenemos ningún retrato suyo sacado tan al propio que en todo le parezca, porque aunque se desseó mucho retratarle mientras que él vivió, para consuelo de todos sus hijos, pero nunca nadie se atrevió a hablar dello delante del, porque se enojara mucho. Los retratos que andan suyos son sacados después de muerto"⁶.

Estas afirmaciones vendrían a invalidar el retrato del Museo di Storia e Arte de Sondrio como *vera effigies* pintada del natural⁷. El rígido perfil del santo guarda un estrechísimo paralelismo con una iconografía que, redundando en un mismo tipo, muestra a Ignacio en oración ante el crucifijo,

4. PACHECO, Francisco: *El Arte de la Pintura*, ed. de Buenaventura Bassegoda i Hugas, Madrid: Cátedra, 1990, p. 710.

5. Transcrito por MARIANI, Anton Francesco: *Della Vita di S. Ignazio fondatore della Compagnia di Gesù*, Bologna, Stamperia di Lelio dalla Volpe, 1741, p. 434.

6. RIBADENEIRA, Pedro de: *Vida del B. Ignacio de Loyola*, Madrid: Alonso Gómez, 1583, fol. 230 v. BARTOLI, Daniello: *Della vita e dell'istituto di S. Ignazio fondatore della Compagnia di Gesù*, lib. IV, Torino: Giacinto Marietti, 1825, p. 132.

7. Nicolás Alonso de Bobadilla, uno de sus primeros compañeros, lo habría llevado a Roma regalándola a Giovanni Maria Guicciardini, según consta en la inscripción del marco.

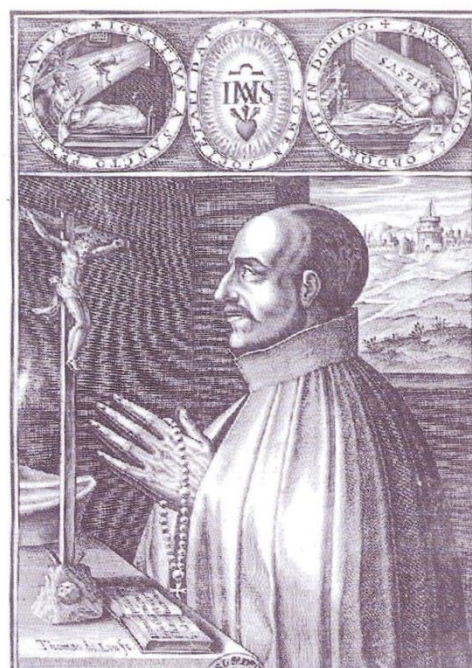


Fig. 1. Ignacio de Loyola, anónimo, Museo di Storia e arte de Sondrio / Thomas de Leu.

siendo difundida por la estampa a través del grabado de Thomas de Leu (1560-1612), las dos versiones de Hye-ronimus Wierix –una de ellas firmada

también por Philippe Galle como inventor y editor- y las dos de Johann Sadeler –una de ellas fechada en 1580⁸. (figs. 1 y 2).

8. Esta última ha sido invocada como presumible prototipo por RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: "La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica", *Cuadernos Ignacianos*, 5, 2004, p. 39.



Fig. 2 Ignacio de Loyola, Philippe Galle, inv. y ed., Hieronymus Wierix, gr. / Johann Sadeler, 1580.

El retrato de Sondrio se ha identificado⁹ con el de una anécdota recogida por los hagiógrafos del santo,

en contradicción sin embargo con su propio contenido. El ministro de la casa Luis Gonçalves da Câmara o el

9. PFEIFFER, Heinrich: "La iconografía"; en SALE, Giovanni (ed.): *Ignacio y el arte de los jesuitas*, Bilbao: Ediciones Mensajero, 2003, p. 178. Emilio PÉRIZ PÉREZ: "Una aproximación a la iconografía ignaciana", *Cuadernos Ignacianos*, 5, 2004, pp. 22-23.



Fig. 3. Ignacio de Loyola, Jacopino del Conte, Roma: Curia Generalicia.

propio cardenal don Francisco de Pacheco habrían urdido una estratagema para conseguir el deseado retrato. Atendiendo la voluntad del prelado de comer con Ignacio a pesar de encontrarse enfermo, un pintor haciéndose pasar por un sirviente o bien contemplándolo furtivamente, se aprestaría a fijar en el lienzo su fisonomía. Tras varias frustradas tentativas arrojó el pincel al suelo exclamando: “el arte se me ha perdido, Dios no quiere que este su siervo sea retratado”¹⁰. Ribadeneira suministró otra versión del episodio justificando la incapacidad del artista desde lo sobrenatural:

“Sucedió un milagro extraño y semejante al que cuentan los historiadores eclesiásticos y San Agustín y San Juan Damasceno de Cristo, que no le pudo retratar el pintor... porque junto con la magestad

10. LÓPEZ, Cristóbal: *Quomodo vera Ignatii imago depicta fuerit; Mon. Ign., Scripta, Series Quarta*, vol. I, pp. 758-67; cit. por MORALES, Martín: “El arte se me ha perdido. Aproximaciones a la historiografía jesuítica”, *Historia y Grafía*, 29, 2007, pp. 51-52. La segunda versión la suministra Juan Eusebio NIEREMBERG: *Vida de San Ignacio de Loyola*, Madrid: Imprenta del Reino, 1630, fol. 56 v. Daniello BARTOLI responsabiliza a monseñor Alessandro Crivelli de la realización del retrato, entreteniéndolo al santo mientras un pintor lo efigiaba a escondidas (*Op. Cit.*, p. 133).

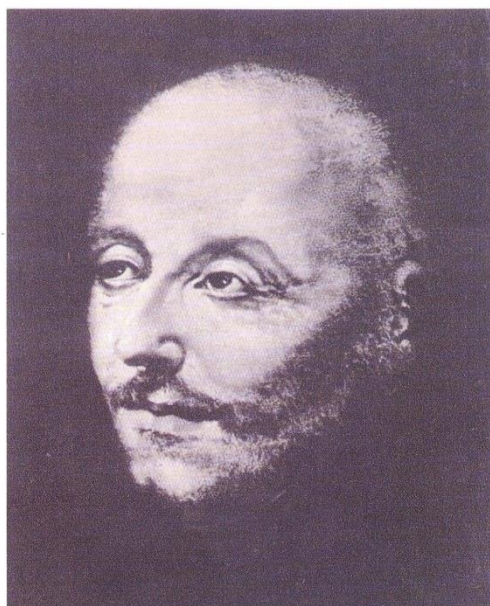


Fig. 4. Ignacio de Loyola, Alonso Sánchez Coello, destruido.

del rostro, mudava San Ignacio tantas formas y semblantes que el pintor no pudo dibuxar nada"¹¹.

El episodio, seguramente apócrifo, ilustra la ausencia de retratos del fundador de la Compañía realizados en vida como la tan obsesiva como infructuosa búsqueda de su *vera effigies*.

El vaciado de la mascarilla fúnebre, de la que se obtuvieron múltiples copias¹², y el retrato que se encargó a Jacopino del Conte conservado en la Curia generalicia (fig. 3), suponen las primeras iniciativas inmediatas a la muerte de Ignacio que se registran en el proceso de codificación de su imagen. La efigie pintada por el discípulo de Andrea del Sarto conjugaba el estudio del cadáver con los propios recuerdos del fundador al que frecuentó en Roma. Según Daniello Bartoli el retrato estaba considerado como el mejor de los realizados al santo¹³. Una de las copias que se hicieron fue llevada al padre Ribadeneira que se manifestó con un contundente desagrado: "Este retrato no es

11. RIBADENEIRA, Pedro de: *Flos Sanctorum, Quarta Parte*, Madrid: Agustín Fernández, 1716, p. 203.

12. PACHECO, F.: *Op. Cit.*, p. 708 consigna la existencia en Madrid de vaciados obtenidos de la mascarilla mortuoria que tenía en su poder Ribadeneira, consiguiendo él mismo uno de yeso.

13. "Abbiamo in Roma una di mano di Jacopin del Conte, dipintor eccellente, ricavata dal morto, ma corretta secondo l'effigie che ne aveva in mente il medesimo Dipintore, che, stato lungo tempo suo penitente, spesse volte il vedeva; e questa, como ultima imagine del Santo, e di sì buon pennello, si ha communemente per la migliore" (BARTOLI, D.: *Op. Cit.*, p. 133).

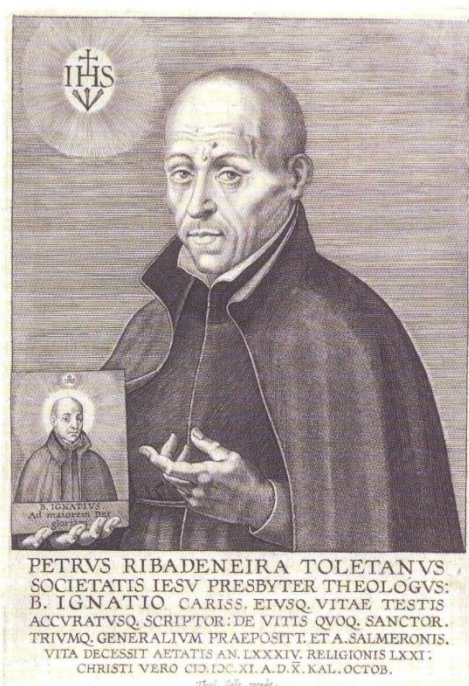


Fig. 5. Pedro Ribadeneira con la vera effigies de Ignacio de Loyola, Théodore Galle.

de nuestro Padre, más parece de algún clérigo muy regalado y relleno, o algún labrador, que no de nuestro Padre”¹⁴.

Ribadeneira abordó el encargo de una nueva efigie eligiendo al mejor retratista de la corte, Alonso Sánchez Coello, facilitándole una cabeza en barro que a partir



Fig. 6. Ignacio de Loyola, anónimo flamenco, Bruselas: Casa Provincial de la Compañía de Jesús.

de una copia en cera de la mascarilla mortuoria fue realizada por Domingo Beltrán, escultor jesuita. El retrato, casi destruido en el incendio de la casa profesa de Madrid el 11 de mayo de 1931, fue pintado en 1585 bajo la atenta supervisión del propio Ribadeneira y el parecer de otros

testigos que trasladaron al pintor los recuerdos sobre la fisonomía, expresión y gestualidad del santo (fig. 4). Enviado a Roma, Acquaviva alabó la calidad de la pintura pero transmitió la desaprobación del parecido por parte de los padres que habían conocido a Ignacio. No obstante, el retrato de Sánchez Coello se difundió a través de copias, medallas y estampas, gozando de una importante proyección en la iconografía ignaciana española e hispanoamericana¹⁵. Un interesante grabado de Théodore Galle retrata a Pedro Ribadeneira sosteniendo la *vera effigies* promovida por su iniciativa (fig. 5).

Para complicar más el asunto de la definición oficial del retrato del santo¹⁶, las copias de los retratos de Jacopino del Conte y Sánchez Coello que llegaron a los Países Bajos fueron desautorizadas por el provincial Olivier Mannaerts, que se aprestó a encargar en 1598 un tercer retrato a un pintor flamenco, remitiéndolo poco después al General Acquaviva. El retrato tampoco satisfizo en Roma, enviándose a Flandes una serie de imá-

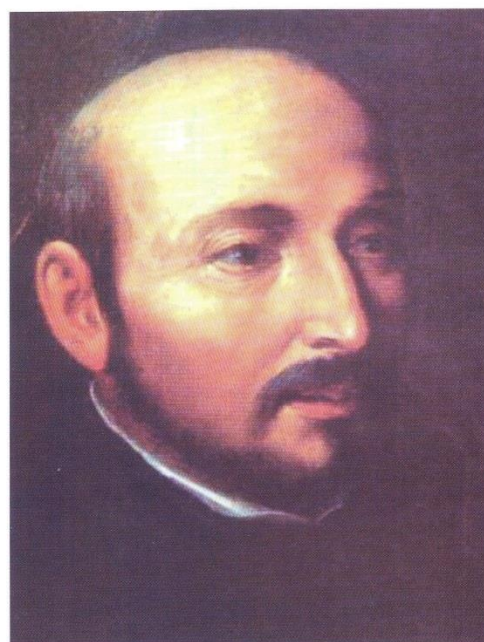


Fig. 7. Ignacio de Loyola, anónimo flamenco, Bruselas: Casa Provincial de la Compañía de Jesús.

genes con el propósito de recabar el parecer de los padres que conocieron al fundador. Convocados por Mannaerts, se pronunciaron contrarios al parecido de los retratos de Conte, Coello, como

14. *Mon. Ign., Scripta, Series Quarta*, vol. i, 760; cit por MORALES, Martín: *Op. Cit.*, p. 53.

15. PÍRIZ PÉREZ, E.: *Op. Cit.*, p. 23.

de otro pequeño retrato oval en cobre que sí gustaba en Roma. Ni siquiera la mascarilla mortuoria, suponemos que por la deformación fisionómica del *rigor mortis*, satisfizo el exigente criterio de los padres de Flandes. El último de los retratos citados, valorado por Mannaerts como el de mejor parecido aunque con el inconveniente de que el bonete cubría en exceso la frente de Ignacio, fue el punto de partida de otros dos retratos más que, encargados a un pintor flamenco, fueron nuevamente enviados a Roma, uno tocado con un bonete que no ocultaba la frente y otro —oval y pintado en cobre— sin él. Este, identificado con el que conserva la Casa Provincial de Bruselas (fig. 6), fue estimado por los padres Coster, Angelo, Pontano, Som-

malio y Mannaerts el mejor de los dos y también el retrato ignaciano de mayor parecido¹⁷. Fue de hecho trasladado a la estampa, figurando en el primer frontispicio de la *Vita Beati P Ignatii Fundatoris Societatis Iesu*¹⁸, una biografía en imágenes con grabados de Jean Baptiste Barbé a partir de los dibujos de un joven Rubens¹⁹, publicada en Roma en 1609. Asimismo en el *Acta Sanctorum* y en la *Vita di S. Ignazio* del P. Mariani.

Con todo, la persecución obsesiva de la *vera effigies* no se detuvo en este punto. El P. Coster llevó consigo a Flandes desde Roma otros dos retratos más, uno pequeño también en cobre que, atribuido a Rubens²⁰, se identifica con el conservado igualmente en la Casa Provincial de la Compañía de Jesús en Bruselas

16. Proceso reconstruido por PFEIFFER, H: *Op. cit.*, pp. 177, ss.

17. Así lo declara Mannaerts en la citada *Risposta ad alcune domande intorno alle virtù e agl'insegnamenti di spirito del B. P. N. Ignazio*, MARIANI, A. F.: *Op. Cit.*, p. 434.

18. Según ha notado PFEIFFER, H: *Ibidem*.

19. La obra fue preparada entre 1605 y 1606 por los padres Nicolás Lancicius y Filippo Rinaldi, constando de 79 grabados numerados (incorporando el de la reedición de 1622 el nº 80 ilustrando la canonización del santo). *Vid. P. P. RUBENS – J. B. BARBÉ: Vida de San Ignacio de Loyola en imágenes*, ed. facs., Granada: Universidad, 1992. Constituye un magnífico ejemplo de las posibilidades propagandísticas y pedagógicas con las que la Compañía de Jesús asumió la iconografía, con el precedente además de las *Evangelicae historiae imagines* de Jerónimo Nadal, inspiradas en las composiciones de lugar ignacianas.

20. PFEIFFER, H.: *Op. cit.*, p. 181

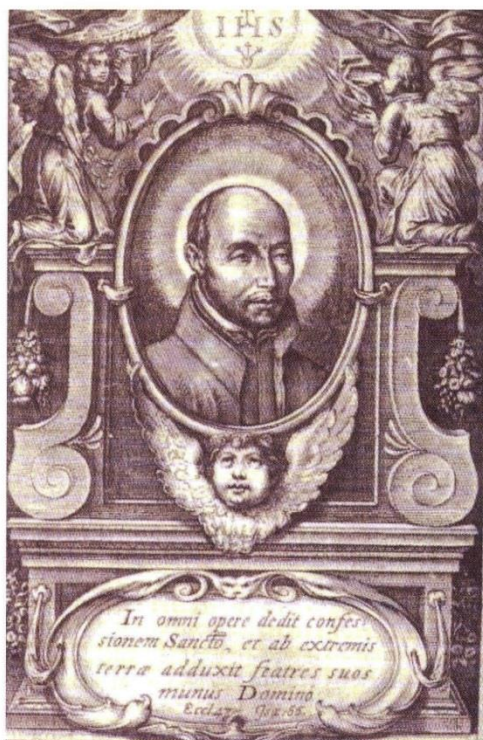


Fig. 8. Segundo frontispicio de la *Vita Beati P Ignatii Fundatoris Societatis Iesu*, J. B. Barbé, gr., P.P. Rubens, inv., Roma, 1609.

(fig. 7), y otro más grande pintado sobre cuero. Nuevamente fue convocada una reunión de padres que se manifestó en contra de este último retrato y a favor del primero —salvo el P. Coster que se pronunció a favor del pequeño retrato oval—, a pesar de las objeciones que se le hicieron: la juventud del fundador, su rostro un tanto alargado, rasgo este que acusaban en general, según la opinión de Mannaerst, todos los retratos de Ignacio por influencia del prototipo de Jacopino del Conte²¹. En cualquier caso, las rectificaciones que se propusieron desde los Países Bajos evidencian la dificultad de fijar la *vera effigies* ignaciana, a pesar de los denodados esfuerzos del general Acquaviva que finalmente acabó claudicando: “Paréceme que el remedio será poner la devoción con el que en el cielo tenemos, y en la tierra contentarnos con que cada uno siga la pía afición que tendrá al uno o al otro retrato”²². Ignacio,

21. De esta nueva revisión de la iconografía ignaciana quedaría constancia en el retrato del 2º frontispicio de la citada *Vita Beati P Ignatii Fundatoris Societatis Iesu* (fig. 8) que, según Heinrich Pfeiffer (*Ibidem*), guardaría un estrecho parecido con este otro óleo conservado en Bruselas. La estructura del cráneo, como la más áspera fisonomía que luce Ignacio en la estampa, apuntan sin embargo a la *vera effigies* de Conte como modelo.

22. HORNEDO, Rafael M^a de: “La *vera effigies* de San Ignacio”, *Razón y Fe*, 154, 1956, p. 224.

después de muerto, seguía mudando en las mentes de quienes lo conocieron “tantas formas y semblantes”, imposibilitando el consenso sobre su verdadera imagen. La consecuencia fue la proliferación de retratos del santo en los que es posible reencontrar este complejo y dilatado debate iconográfico.

A estas efigies pintadas hay que sumar los retratos bosquejados literariamente por los padres Ribadeneira, Bartolli, Mariani o Fluviá. Según el primero, Ignacio

“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 cambada, 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”²³.

En términos más realistas pergeñan su retrato literario los otros tres hagiógrafos. Según Daniello Bartolli:

“Era S. Ignazio di persona anzi bassa che mediocre, di volto maestoso e ordinariamente composto in aspetto grave e raccolto... Era di colore ulivigno, d’occhi con guardatura vivacissima e penetrante; aveva la fronte assai ampia; il nasso, nella sommità, alquanto eminente, e giù alle nari più apianato. Era calvo, e nell’andare si resentiva un poco di quella gamba che gli fu infranta nella difesa di Pamplona”²⁴.

Mariani suscribe básicamente el retrato de Bartolli, si bien asume información de Ribadeneira²⁵. Mientras que Francisco Javier Fluviá, que incorpora abundantes noticias de los jesuitas de Amberes, lo describe

“de una estatura algo menos que mediana, siendo así que la de sus Herma-

23. RIBADENEIRA, P.: *Op. Cit.*, fol. 230 r.

24. BARTOLI, D.: *Op. cit.*, pp. 132-133.

25. “Fu S. Ignazio di persona anzi piccolo, che no, di maestevole aspetto, e ordinariamente grave e raccolto... Fu di colore ulivigno e vivo. La fronte ebbe assai ampia, gli orecchi mezzanamente grandi, il naso alcun poco nella sommità eminente, e giù alle nari più spianato. Fu calvo e di tempera focosissima... Dal molto lagrimare le palpebre eran rugose, e gli occhi assossati, ma con una guardatura vivacissima”. MARIANI, A. F.: *Op. cit.*, pp. 318-319.



Fig. 9. Ignacio de Loyola, Cornelis Cort, 1556 / Johann Hogenber.

nos era alta; de rostro autorizado; la frente ancha sin arrugas; algo vizco; los ojos vivos y undidos; los párpados encogidos y arrugados del continuo llorar; las orejas medianas; la nariz alta y combada; el color vivo y templado; y con la calva de mui venerable aspecto”²⁶.

La calvicie, la nariz *cambada* o aguileña, el bigote y la barba rala —que no reflejan estos retratos literarios— son los rasgos fisionómicos que acusa generalizadamente la iconografía ignaciana garantizando su identificación. La presencia o ausencia de

26. PLUVIA, Francisco Javier: *Vida de S. Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús*, Barcelona: Pablo Nadal, 1753, I, p. 374.



Fig 10. Ignacio de Loyola con las Constituciones, Colegio Internacional del Gesù / Frontispicio de los Ejercicios espirituales, Roma, 1606.

accesorios como el bonete es reveladora del debate suscitado ante la definición de su *vera effigies*. Con él comparece Ignacio en el retrato de Jacopino del Conte y en los grabados endeudados con este proto-

tipo: Cornelis Cort (1556), que incorpora en los ángulos escenas de su vida²⁷; el anónimo incluido en la *Vita del P. Ignatio Loiola* de Pedro Ribadeneira publicado en Venecia en 1586; Philippe Galle; Domini-

27. El santo meditando en el lecho, la aparición de la Storta, la confirmación papal de la Compañía y el envío de Francisco Javier a Oriente.

cus Custos²⁸; Johann Hogenberg; Hieronymus Wierix²⁹; o Peter Danoot a partir de Pietro da Cortona (fig. 9).

Una iconografía oficial para el fundador: Ignacio con el libro de las *Constituciones*

Un tipo iconográfico ignaciano que gozó de gran fortuna es el que, mostrándolo como fundador de la Compañía, reflejan el lienzo adquirido hace unos años por la Curia generalicia y las dos versiones conservadas en el Colegio Internacional del Gesù (fig. 10a) y en la casa provincial de Roma, que han sido fechados hacia 1600³⁰. El santo de medio busto y tres cuartos aparece sosteniendo con am-

bas manos el libro abierto de las *Constituciones*, el primero ante una logia que deja ver un paisaje y los otros dos con fondos neutros y el monograma IHS envuelto en un resplandor, remitiendo a la visión en Manresa. Esta iconografía, que aparece en la portada de la edición de los *Ejercicios espirituales* publicada en Roma en 1606 (fig. 10b), se repite en el retrato grabado por Cornelis Galle para el frontispicio de la *Vita Beati Patris Ignatii Loyolae Religionis Societatis Iesu Fundatoris*³¹, encargada por Ribadeneira y publicada en Amberes en 1610. La obra, inspirada en la serie de dieciséis lienzos que, con destino al Colegio Imperial, comisionó el mismo Ribadeneira al pintor Juan de Mesa³², incluía 15 grabados numerados con pasajes de la vida

28. Perteneciente a la serie *Icones Institutorum sex illustrium in Christiana religione ordinum*, en el que el busto incluye las manos del santo en oración con el rosario.

29. Existen diferentes versiones que, representando el tradicional busto del santo en el interior de un óvalo, incorporan o no las citadas escenas de su vida en los ángulos (anteriores a 1619). Del mismo Wierix es una variante que muestra al santo destocado e incluyendo los cuatro episodios biográficos.

30. PFEIFFER, H.: *Op. cit.*, p. 184.

31. *Ad vivum expressa ex ea quam P. Petrus de Rivadeneyra scripsit, deinde Matriti pingi, postea in aes incidi et nun demum typis excudi curavit Antuerpiae anno salutis 1610.*

32. Según Ceán el primero de ellos presentaba la siguiente inscripción: "Vida de S. Ignacio de Loyola, fundador de la compañía de Jesús, sacada de la que escribió el P. Rivadeneyra de la misma compañía, y después hizo pintar a Juan de Mesa en Madrid y estampar en Flandes a los Galeos". CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid: Istmo, 2001, p. 140. De la serie solo se conserva un fragmento del lienzo de la *Aparición de San Pedro a San Ignacio*.

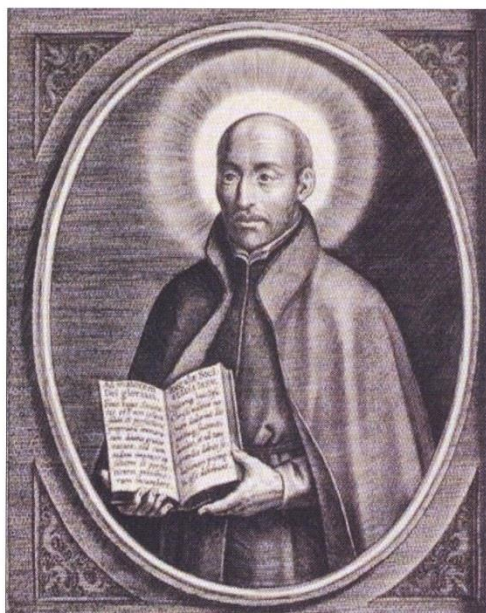
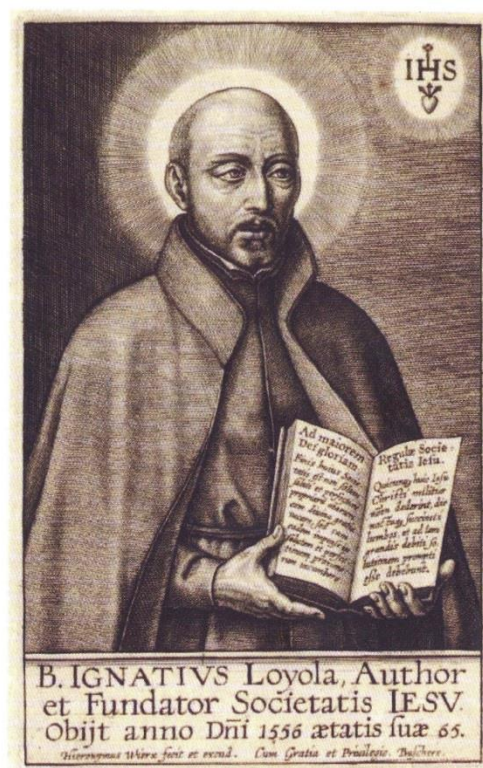


Fig 11. Ignacio de Loyola con las Constituciones, Frontispicio de la Vita Beati Patris Ignatii Loyolae, Amberes, 1610, detalle, Cornelis Galle / Hieronymus Wierix.



del santo³³, otro más con nueve de sus milagros representados independientemente y un mapa de la ciudad de Roma. Abor-

daron el proyecto Cornelis y Théodor Galle, Adriaen y Jan Collaert y Karel van Mallery. El citado retrato del santo firma-

Vid. RODRÍGUEZ- GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: "La iconografía de San Ignacio...", *Op. cit.*, p. 43.

33. Entre dos y cinco cada plancha gracias al recurso de la narración continua.

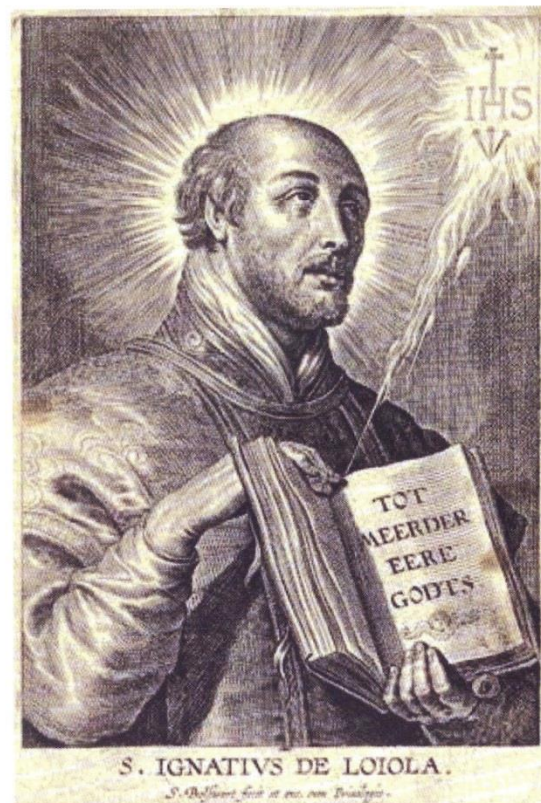


Fig 12. Ignacio de Loyola con las Constituciones, Jan Thomas / Schelte Admsz Bolswert, a partir de Rubens.

do por Cornelis Galle será referencial para esta iconografía ignaciana, suscribiéndola los dos grabados de Hieronymus Wierix que muestran al santo ya descubierto, ya tocado con el bonete —este perteneciente

a la serie *Effigies Praepositorum Generalium Societatis Iesu*— (fig. 11).

La imagen de Ignacio con el libro abierto de las *Constituciones* asumirá un rango oficial al ser exhibida en el estandarte

colgado en la basílica de San Pedro con motivo de los fastos de la canonización celebrados en 1622³⁴. Variaciones iconográficas son las que incorporan los grabados de Jan Thomas —ca. 1650-60— mostrándolo en un rígido perfil; y los dos de Schelte Adamsz Bolswert a partir de Rubens, en los que Ignacio aparece revestido de los ornamentos litúrgicos sacerdotales, incorporando el anagrama de la orden envuelto en una gloria (fig. 12). Esta iconografía es la que refleja el lienzo adscrito al círculo de Murillo que, procedente de la Residencia de la Compañía de Jesús en Sevilla, figura en la exposición (fig. 13). De composición idéntica es el retrato anónimo pintado al fresco en la iglesia de San Francisco de Baena y las dos versiones al óleo adscritas



Fig. 13. Ignacio de Loyola con las Constituciones, círculo de Murillo, Sevilla: Residencia de la Compañía de Jesús.

al taller de Murillo de la Real Academia de Medicina (1681) y Museo de Bellas Artes de Sevilla³⁶.

34. Que conocemos por la pintura de Andrea Sacchi (1598-1661) representando el adorno del Gesù en el primer centenario de la Compañía. Vid. TACCHI VENTURI, Pietro: "La canonizzazione e la processione dei cinque Santi negli scritti e nei disegni di dúo contemporanei (Giovanni Bricci: Paolo Guidotti Borghese)"; en *La canonizzazione dei santi Ignazio di Loiola fondatore della Compagnia di Gesù e Francesco Saverio apostólo dell'Oriente*. Ricordo del terzo centenario 12 marzo 1922. A cura del Comitato Romano Ispano per le centenarie onoranze. Roma: Tipografía Grafía, 1922, p. 66. También el santo es representado así en el grabado que ilustra el Teatro diseñado por Paolo Guidotti para el interior de la basílica de San Pedro con motivo de las canonizaciones. *Ibidem*, pp. 56-57.

36. LÓPEZ GARRIDO M^a Isabel: "La colección artística de la Real Academia de Medicina de Sevilla", Sevilla, 1984; IZQUIERDO R. y MUÑOZ V.: *Museo de Bellas Artes. Inventario de pinturas*, Sevilla: 1990, p. 77; cit. por GIL VARÓN, L. (ed.): *Iconografía de San Ignacio de Loyola en Andalucía*, Sevilla: Compañía de Jesús, 1991, n^o 45, 48 y 38.



Fig 14. Ignacio de Loyola, Schelte Adamsz Bolswert / Anónimo del siglo XVIII, Facultad de Teología de Granada.

De otra parte, los grabados de Schelte Adamsz Bolswert (1623-33), Mattheus Borrekens, a partir del anterior (1635-45), Theodor Matham y Adriaan Schoonebeek, derivados de los lienzos de Ru-

bens en Warwick Castle y en el Norton Simon Museum in Pasadena, California, difundieron la imagen del santo de cuerpo entero, revestido de los ornamentos sacerdotales, sosteniendo el libro de las

Constituciones y contemplando en éxtasis el IHS. El óleo sobre cobre del siglo XVIII de la Facultad de Teología de Granada³⁷ es un buen exponente de esta iconografía ignaciana, rentabilizando el anónimo pintor el prototipo de Bolswert (fig. 14).

Rostros para un santo: de Perret a Herrera y Martínez Montañés

En relación con el retrato de Sánchez Coello hay que situar el grabado de Pierre Perret (1597), tallador de cámara de Felipe II, con el busto del santo mirando también hacia lo alto aunque derramando lágrimas³⁸, lo que no refleja el prototipo. Está enmarcado en un óvalo que incluye el expediente, tomado qui-

zá de su maestro Cort o bien de Wierix, de los cuatro pasajes hagiográficos en los ángulos³⁹. Según Pacheco el grabado fue realizado a partir de la mascarilla fúnebre de la que también se valió, como hemos visto, Sánchez Coello. Fue publicado por vez primera en la vida del santo escrita por Ribadeneira (Madrid, 1597). Con esta tipología de retrato (busto en tres cuartos del santo con la cabeza descubierta) hay que relacionar el retrato de siglo XVII que figura en la muestra incorporando dos angelitos que sostienen en la parte superior el anagrama de la orden y la inscripción en la franja inferior: *S. IGNATIVS D LOYOLA FVNDATOR RELIGIONIS SOCIETATIS IESV OBIIT ROMAE AN. 1556 AET. 65*. Otras obras suscriben la misma versión (Sevilla, Real Academia de Medicina, procedente del

37. GIL VARÓN, L. (ed.): *Op. Cit.*, nº 95.

38. Las lágrimas son también un frecuente atributo iconográfico de Ignacio, tal como refleja la propia autobiografía. *Recuerdos ignacianos: Memorial de Luis Gonçalves da Câmara*, ed. de Benigno Hernández Montes, Bilbao: Ediciones mensajero, s. f., p. 208.

39. Cambiando no obstante el orden, convirtiendo la escena del santo meditando en el lecho por la curación de San Pedro y sustituyendo la escena de Ignacio y Javier por la de la aparición de la Virgen a aquel. RODRÍGUEZ- GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: *Op. cit.*, p. 42, que considera el grabado deducido de un retrato perdido del santo, estima sin embargo que el expediente iconográfico de las cuatro escenas biográficas aparece por vez primera en esta estampa.

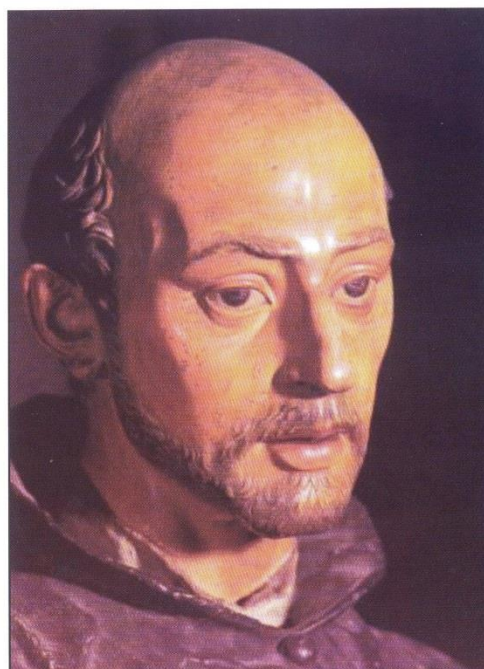


Fig 15. Ignacio de Loyola, Pierre Perret, 1597 / Martínez Montañés, Sevilla: iglesia de la Anunciación.

Colegio de San Gregorio “de los ingleses”; Sevilla: colegio Portaceli; Marchena, antiguo colegio de la Compañía)⁴⁰.

El grabado de Perret inspiró muy de cerca el de Francisco Herrera en el fron-

tispicio de la *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la Beatificación del Glorioso San Ignacio fundador de la Compañía de Jesús* (fig. 28), compuesta por Francisco de Luque Fajardo y publicada en esa ciu-

40. GIL VARÓN, L. (ed.): *Op. Cit.*, nº 2, 38, 45, 48.

dad en 1610. En esta obra se pondera la escultura del santo realizada por Montañés para la Casa Profesa como la mejor de sus obras, suministrándonos información sobre su iconografía original: "Acordaron vestirle con manteo y sotana de terciopelo negro, a la traça de su hábito religioso con Rosario en la cinta y un IESVS galanamente labrado de plata y oro en que de su mano derecha se está mirando como en espejo"⁴¹. La imagen, uno de los hitos de la iconografía ignaciana en opinión ya del propio Pacheco, autor de su policromía⁴², fue encargada con motivo de la beatificación de Ignacio por la congregación de caballeros que, con el título de la Santísima Trinidad,

radicaba en la Casa Profesa. El ascético rostro, surcado de lágrimas, con las cejas rígidamente anguladas remite al grabado de Perret como prototipo⁴³ (fig. 15).

De Manresa a la Storta: pasajes hagiográficos

Dos obras figuran en la muestra ilustrando episodios de la vida de Ignacio. Una es un pequeño relieve procedente del colegio de San Estanislao de Málaga que representa al santo, joven e imberbe, redactando los *Ejercicios Espirituales* en la cueva de Manresa. Lo hace mirando a la Virgen, que se le aparece envuelta en

41. LUQUE FAJARDO, Francisco de: *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la Beatificación del Glorioso San Ignacio fundador de la Compañía de Jesús*, Sevilla: Luis Estupiñán, 1610, fol. 4 v.

42. "Estoy persuadido que se aventaja a cuantas imágenes se han hecho deste glorioso Santo, porque parece verdaderamente vivo". PACHECO, F.: *Op. Cit.*, p. 710.

43. Tradicionalmente se baraja la hipótesis de la utilización de la mascarilla fúnebre como modelo. GILMAN PROSKE, Beatrice: *Juan Martínez Montañés seillian sculptor*, New York: The Hispanic Society of America, 1967, p. 77; HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan Martínez montañés (1568-1649)*, Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1987, p. 168; GÓMEZ PIÑOL, Emilio: "Retablos y esculturas de las iglesias jesuíticas en Andalucía: del clasicismo trentino al esplendor barroco del teatro sacro"; en *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, Córdoba: Cajasur, s. f., p. 157. PALOMERO PÁRAMO, Jesús M.: "San Ignacio de Loyola, Juan Martínez Montañés"; en CAMPOS, Jesús y CAMARERO, Concepción (dirs.): *Magna Hispalensis: El universo de una Iglesia*, Sevilla: Ayuntamiento, 1992, nº 103, propuso como prototipo el grabado de Perret, opinión que comparto por completo.

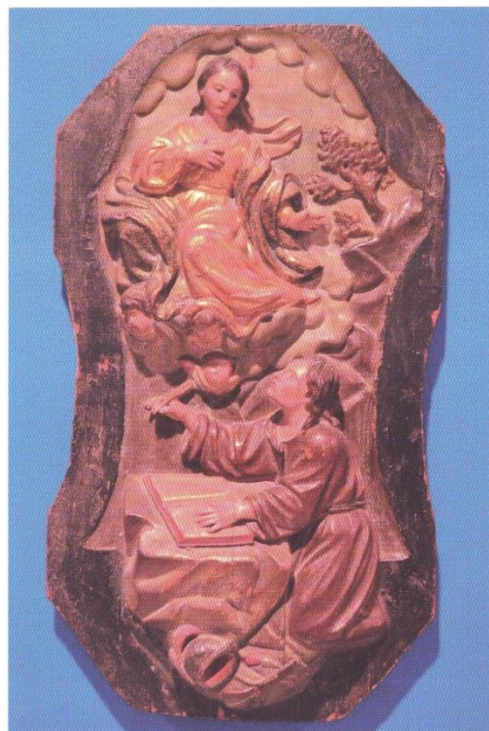


Fig 16. Ignacio de Loyola redactando los Ejercicios espirituales en la cueva de Manresa, Frontispicio de los Ejercicios espirituales, Roma, 1691 / Círculo de Pedro Duque Cornejo, Málaga: Colegio de San Estanislao.

una gloria (fig. 16b). Su presencia subraya la inspiración mariana, afirmada por sus hagiógrafos⁴⁴, de la que será obra capital del pensamiento contrarreformis-

ta. El tema tendrá una importante proyección iconográfica desde principios del seiscientos con el relato del padre Luis de la Puente sobre la visión de la

44. "El otro libro fue de los ejercicios, que escribió casi por el mismo tiempo, sin tener letras ningunas, solo por inspiración de Dios y enseñanza de la Virgen", NIEREMBERG, J. E.: *Op. Cit.*, fol. 17 v.

venerable Marina de Escobar, a quien el arcángel Gabriel le transmitiría un mensaje de la Virgen en el que proclamaba “que ella era, y avía sido como Patrona y fundadora de aquellos santos ejercicios de la Compañía, y avía sido ayudadora, y como enseñadora del santo P. Ignacio, para que assi se hiciesse; y en esta razón avía tenido en ella principio esta obra”⁴⁵.

El relieve cuenta con una atribución a Pedro de Mena o su taller⁴⁶. Sin embargo, la figuración del mismo, como las soluciones paisajísticas adoptadas remiten al estilo de Pedro Duque Cornejo, a cuyo círculo habría que adscribirlo. Por otra parte, la composición está claramente deducida de un grabado reproducido en distintas ediciones de los *Ejercicios Espirituales*, siendo de mayor calidad el que salió de las prensas de Giovanni Giacomo Komarck en Roma, 1691. En todos

ellos se proclama el magisterio mariano con la inscripción: *DOCENTE MAGISTRA RELIGIONIS* (fig. 16a).

El otro pasaje de la hagiografía ignaciana es la *Visión de la Storta*, representada en un óleo granadino del siglo XVII⁴⁷ que se conserva en el santuario de San Juan de Ávila en Montilla. El padre Ribadeneira describe así la aparición:

“Aconteció en este camino, que acercándose ya a la ciudad de Roma, entró Ignacio a hazer oración en un templo desierto y solo que estava algunas millas lexos de la ciudad. Y estando en el mayor ardor de su fervorosa oración allí fue como trocado su corazón, y los ojos de su alma fueron con una resplandeciente luz tan esclarecidos, que claramente vio cómo Dios padre, bolviéndose a su unigénito Hijo que trahía la cruz a cuestas, con grandísimo y entrañable amor le encomendava a Ignacio y a sus compañeros. Y los entre-

45. PUENTE, Luis de la: *Vida del Padre Baltasar Álvarez religioso de la Compañía de Jesús*, Madrid: Luis Sánchez, 1615, p. 193. Casi textualmente el autor repite el relato de la revelación en 1664 en la *Vida maravillosa de la venerable virgen doña Marina de Escobar, Parte primera*, Madrid: Imprenta de Joachim Ibarra, 1766, p. 23.

46. L. GIL VARÓN (ed.): *Op. Cit.*, p. 21 y nº 74

47. Atribuido a Francisco de Herrera el Mozo por BANDA Y VARGAS, Antonio de la: “La pintura del patrimonio de la Compañía de Jesús en la provincia de Andalucía”; en *El arte de la Compañía de Jesús...*, p. 233.

gava en su poderosa diestra, para que en ella tuviesen todo su patrocinio y amparo. Y aviéndolos el benignísimo Iesús acogido, se bolvió a Ignacio, así como estaba con la cruz, y con un blando y amoroso semblante le dize: *Ego vobis Romae propitius ero*⁴⁸.

Ignacio, ataviado con la sotana y el manteo, figura arrodillado junto a una arquitectura en ruinas contemplando arrobado y con un declamatorio gesto de brazos, la aparición del Nazareno envuelto en una gloria, saliendo de sus labios una filacteria con la citada promesa escrita en latín. Al fondo aguardan sus dos compañeros, los padres Laínez y Fabro ante una vista de la Ciudad Eterna. El tema había sido objeto de importantes grabados: el abierto por Jean Baptiste Barbé a partir de un dibujo de Rubens de la *Vita Beati P Ignatii Fundatoris Societatis Iesu* (Roma, 1609); el firmado por Cornelis Galle para la *Vita Beati Patris Ignatii Loyolae Religionis Societatis Iesu Fundatoris* (Amberes, 1610), fielmente rentabilizado en el óleo anónimo sevillano del setecientos de la iglesia de la Victoria de

Medina Sidonia (fig. 17); o el de Cornelis Bloemaert (entre 1622-30) a partir de una pintura de su hermano Abraham, literalmente copiado en un buen lienzo anónimo del siglo XVII existente en el monasterio del Corpus Christi de Madrid (fig. 18). La composición de nuestro cuadro, salvo por la presencia del busto del Nazareno, deriva escrupulosamente de un grabado menos conocido, el del burlista francés Claude Mellan (fig. 19).

La gestualidad sacralizada: primeras imágenes de Francisco Javier

La primera aportación a la iconografía de Francisco Javier es el dibujo a pluma realizado por Godinho de Eredia con la inscripción *Retrato de Micer Francisco Xavier, de la Orden de la Comp. de Iesú, Anno 1542* (fig. 20a). El dibujo, elemental y poco afortunado en el registro fisionómico del santo, a tenor de los retratos plásticos y literarios posteriores, tiene el interés de reflejar un rasgo fundamental para su ulterior iconografía,

48. RIBADENEIRA, P.: *Op. Cit.*, fol. 76 v.

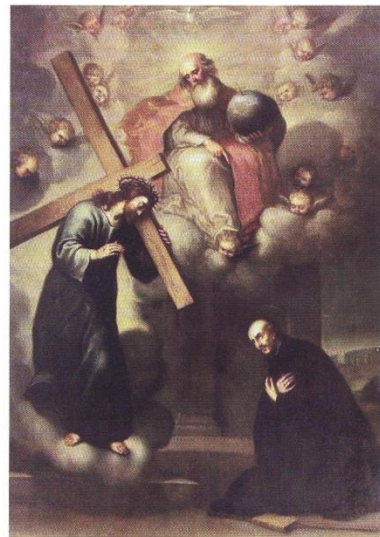
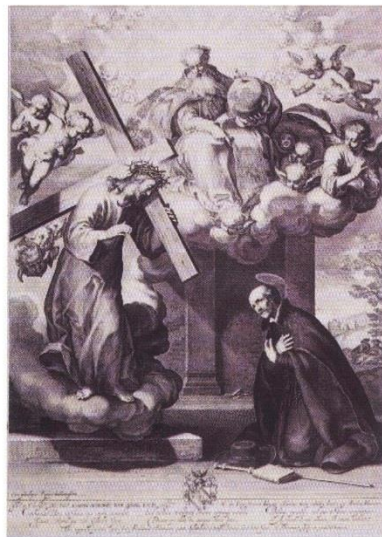
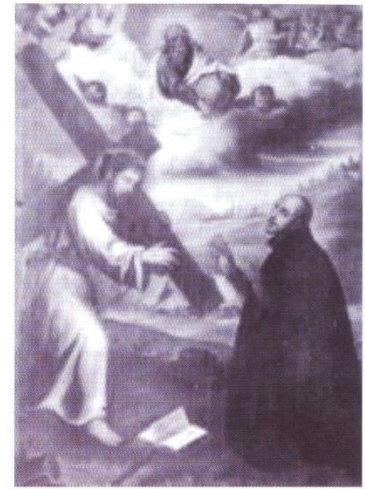


Fig 17. Visión de la Storta,
Vita Beati Patris Ignatii
Loyolae, Amberes, 1610,
Cornelis Galle / Anónimo
sevillano del siglo XVIII,
Medina Sidonia: iglesia de
la Victoria.

Fig 18. Visión de la Storta,
Cornelis Bloemaert, a partir
de Abraham Bloemaert /
Anónimo del siglo XVII,
Madrid: Monasterio del
Corpus Christi.

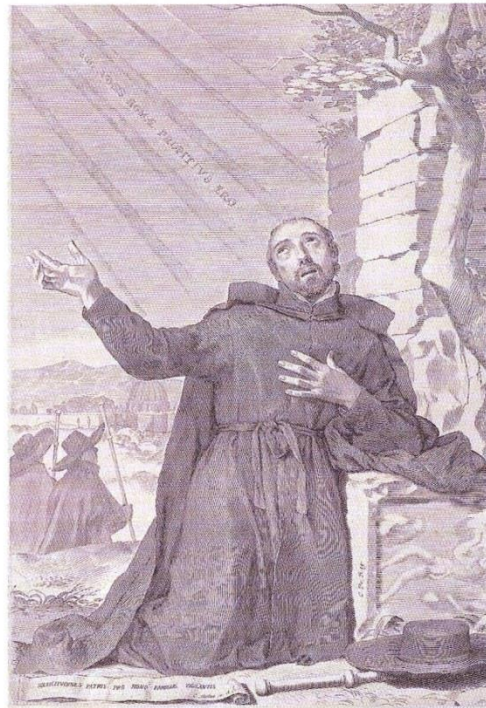
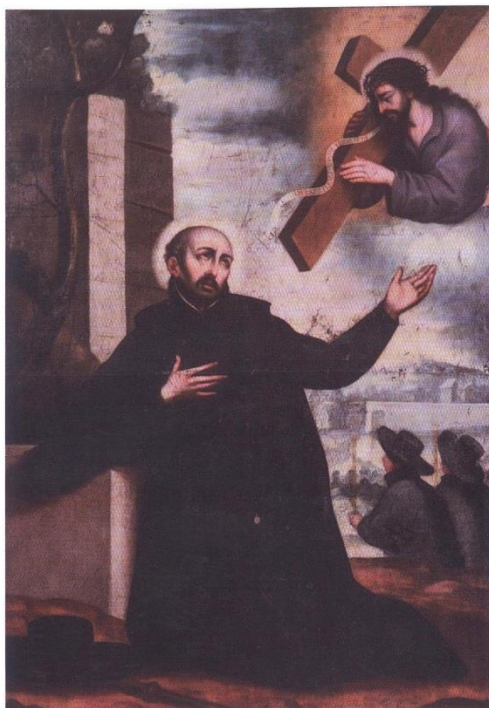


Fig 19. *Visión de la Storta*, anónimo granadino del siglo XVII / Claude Mellan.

el de levantarse ligeramente la sotana con ambas manos a la altura del pecho⁴⁹. Esta particularidad la recoge también el

retrato literario bosquejado por Manuel Teixeira en la primera biografía de Francisco que, redactada entre 1575 y 1579,

49. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: "La imagen de San Francisco Javier en el arte europeo"; en *San Francisco Javier en las artes: El poder de la imagen*, Fundación Caja Navarra, 2006, p. 122.

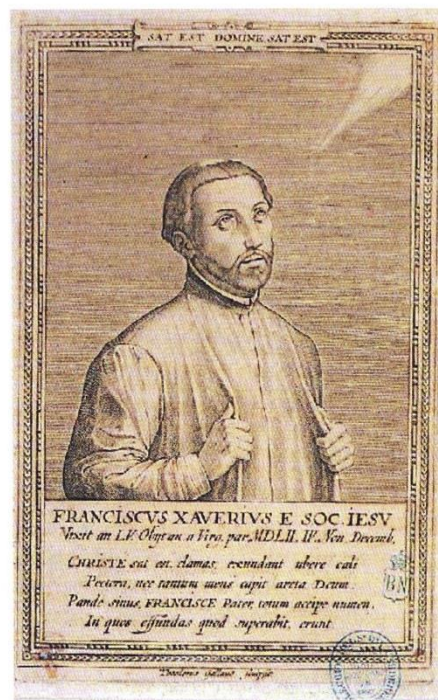


Fig 20. Francisco Javier, dibujo de Godinho de Heredia / Frontispicio De vita Francisci Xaverii de Horacio Tursellino (Roma, 1596), Théodore Galle.

fue remitida a Roma el año siguiente. El jesuita portugués que había conocido al santo en Goa lo describe así:

“Era el P. Mtro. Francisco de estatura antes grande que pequeña, el rostro bien proporcionado, blanco y colorado, alegre

y de muy buena gracia, los ojos negros, la frente larga, el cabello y barba negras; traía el vestido pobre y limpio y la ropa suelta sin manteo ni otro algún vestido, porque este era el modo de vestir de los sacerdotes pobres de la India, y quando andava la levantava un poco con ambas manos. Iva casi siempre con los ojos pues-

tos en el cielo, con cuya vista dicen que hallaba particular consuelo y alegría”⁵⁰.

En efecto, Godinho de Eredia y Manuel Teixeira registran un recurso gestual adoptado por el santo seguramente para agilizar sus caminatas, transformándose pronto en ilustración del ardor divino que encendía su pecho, produciéndole continuas e irreprimibles consolaciones espirituales, tal como relataba el propio Javier en sus cartas. Así lo justifica el P. Francisco García:

“El traer el Santo sotana desceñida, y levantada con las dos manos azia el pecho era necesidad de su ardor, porque se abrasava de manera que era menester apartarla del pecho. Y sucedía muchas veces lle-

vando por las calles fixos los ojos en el Cielo, levantar la sotana, y hazer con ella ayre para refrigerar el coraçón... Muchas vezes, contemplando o predicando, le vieron rasgar la sotana por la parte del pecho con grande ímpetu y dividirla con las dos manos, para que entrasse el ayre a refrescarle; pero el mucho fuego con el ayre no se apaga, antes se enciende más”⁵¹.

Asimismo Francisco de la Torre:

“En medio de este golfo de erizados esplendores, apartando con las manos la sotana del pecho, como a diligencia para el desahogo de su ardiente achaque, le oían repertir muchas veces: Basta, Señor, basta... Rebentaba aquel gran pecho si la grandeza de su espíritu no abriera camino al aliento a que por la abertura de la boca diera ensanches al coraçón repitiendo: Basta, basta”⁵².

50. TEIXEIRA, Manuel: *Vida del Bienaventurado padre Francisco Javier*; en Monumenta Xaveriana, II, Madrid: Gabriel López del Horno, 1912, p. 882. Otros retratos literarios los suministran Francisco de la Torre y Francisco García. “Fue Francisco robusto; su estatura algo superior a la común de los hombres, blanco el rostro y apacible el aspecto, lleno de alegría y viveza el color, los ojos garços, la nariz pequeña, la barba y cabello de su naturaleza negro, aunque ya entonces cano, más por la formación de los trabajos, que por la transformación de la edad” (TORRE, Francisco de la: *El peregrino atlante S. Francisco Xavier Apóstol del Oriente*, Barcelona, en casa de Rafael Figueró 1695, p. 284). “Era de estatura más que mediana, el cuerpo muy bien dispuesto y para grandes trabajos, pero con ellos ya flaco y delgado; el rostro hemoso, tan decentemente que no menos causava reverencia que amor; el color más blanco que moreno; la frente ancha, los ojos entre negros y pardos; la nariz muy proporcionada; la barba y cabello castaño obscuro” (GARCÍA, Francisco: *Vida y milagros de San Francisco Xavier*, Barcelona, imprenta de Antonio Ferrer y Balthazar Ferrer, 1683, p. 280).

51. GARCÍA, F.: *Op. Cit.*, pp. 317-318.

52. TORRE, F. de la: *Op. Cit.*, p. 251.

Las siguientes contribuciones iconográficas, de más enjundia plástica que el dibujo de Eredia, se producen en 1583 cuando el visitador de la Compañía de Jesús Alessandro Valignano⁵³, seguramente a petición de Roma, encargó en Goa, donde yacía el santo, un retrato suyo que fue considerado muy fiel por quienes lo conocieron, entre ellos Teixeira. Una réplica del mismo fue remitida a Roma para someterla a los oportunos retoques a partir de los testimonios de quienes lo habían tratado en vida. Ninguno de los dos retratos se conserva. La versión romana sirvió de modelo para la que se consideró *vera effigies* javierina

que grabó Théodore Galle⁵⁴ (fig. 20b), publicándose en *De vita Francisci Xaverii* de Horacio Tursellino (Roma, 1596). El santo se abre con ambas manos sus vestiduras, elevando la mirada al cielo⁵⁵ roto por un resplandor, invistiendo así el gesto de un significado místico. Dos pinturas al óleo conservadas en el Colegio Romano y en la capilla de los profesos de Roma, quizá realizadas a partir del retrato de Goa, redundan en esta misma iconografía⁵⁶.

El grabado de Galle será fielmente reproducido en la portada de la edición española de la vida del santo de Tursellino (Valladolid, 1600). De idéntica guisa,

53. En su viaje a la India Valignano llevaba el encargo de recopilar información sobre la vida de Javier. Todo el material recopilado se lo entregó a Teixeira para la redacción de la biografía del santo. TORRES OLLETA, M^a Gabriela: De la hagiografía al arte. Fuentes de la iconografía de San Francisco Javier"; en *San Francisco Javier en las artes...*, p. 83.

54. OSSWALD, M^a Cristina: "S. Francisco Xavier no Oriente – aspectos de devoção e iconografia"; en *São Francisco Xavier : Nos 500 anos do nascimento de São Francisco Xavier : da Europa para o mundo 1506-2006*, Oporto: Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade, 2007, p. 119. De la misma autora, "São Francisco Xavier estratégias de constituição dum culto entre os séculos XVI e XVIII", *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, VII, 13-14, 2008, pp. 330, ss.

55. Suscribiendo la descripción de Teixeira y, asimismo, los testimonios epistolares de los jesuitas portugueses Baltasar Nunes (148) y Manuel de Moraes (1549) en los que se afirma que Javier "traía siempre el rostro alto, los ojos levantados y llorosos". OSSWALD, M^a Cristina: "La imagen del santo en Goa y en Oriente"; en *Congreso Internacional Los Mundos de Javier*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 2008, p. 244.

56. ANDUEZA UNANUA, Pilar: "La Vera Effigies de San Francisco Javier: la creación de una imagen postridentina"; en *San Francisco Javier en las artes...*, p. 101.

con los ojos elevados al cielo y abriéndose la sotana, lo representarán Antonius Wierix en la versión que lo efigia en busto (fig. 21a) y en otra que figura arrodillado en oración. Asimismo Raphael Sadeler en la estampa de 1619 a la que nos referiremos más adelante. La imagen asumirá un carácter arquetípico al ser sancionada en el estandarte que con la efigie de los dos santos jesuitas se colgó en la basílica de San Pedro con motivo de la canonización⁵⁷.

No faltaron tampoco, como en el caso de Ignacio, dentro de la campaña propagandística abordada con motivo de los preparativos para la canonización, el encargo al burilista belga activo en Roma

Valerius Regnartius (Valerien Regnard) de una serie de dieciocho grabados que con el título *SANCTI FRANCISCI XAVERRII INDIARUM APOSTOLI SOCIETATIS IESU QUAEDAM MIRACULA*, ilustraba los principales episodios de la vida y milagros de Javier⁵⁸, deducidos de las pinturas al temple que decoraron un lado de la fachada de la iglesia del Gesù con motivo de las celebraciones de la canonización⁵⁹, según declaración expresa del propio Regnard⁶⁰ en el óvalo que enmarca el retrato del santo que, inspirado en la *vera effigies* de Theodor Galle, preside el frontispicio de la obra (fig. 21b). Se trata de la primera biografía iconológica sobre el Apóstol de las Indias⁶¹.

57. *Supra*, nota 34.

58. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: "Series pintadas de la vida y milagros de San Francisco Javier en Europa y América"; en *Congreso Internacional Los Mundos de Javier*, cit., pp. 188-189.

59. Vid. TACCHI VENTURI, P.: *Op. Cit.*, pp. 50-72.

60. La *Wundervita* de Barbé también pudo haber inspirado algunos de los grabados de Regnard, según ha detectado TORRES OLLETA, M. Gabriela: *Redes iconográficas: San Francisco Javier en la cultura visual del Barroco*, Madrid: Iberoamericana, 2009, pp. 109, ss. En el lado derecho de la fachada del Gesù se colgaron las pinturas dedicadas a la vida de San Ignacio, en las que también se inspiraría Regnard para la serie dedicada al santo con el título *S. IGNATII LOYOLAE SOC. IESU FUNDATORIS QUAEDAM MIRACULA...*, aunque rentabilizando asimismo modelos de Barbé (P. TACCHI VENTURI, P.: *Op. Cit.*, p. 61) y Wierix (TORRES OLLETA, M. G.: *Ibidem*).

61. ITURRIAGA ELORZA, Juan: "Hechos prodigiosos atribuidos a San Francisco Javier en unos grabados del siglo XVII", *Príncipe de Viana*, 55, 203, 1994, pp. 375-376. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *Op. Cit.*, pp. 188-189.



Fig 21. Francisco Javier, Hieronymus Wierix / Valerien Regnard.

Javier peregrino

Un tipo iconográfico que gozó de una importante difusión fue el de Francisco Javier peregrino. Popularizado

por la estampa⁶², reflejaría sus andanzas evangelizadoras por lejanos confines, remitiendo asimismo a un milagro y a una iconografía preexistentes vinculados a la curación del P. Marcello

62. Así aparece en la *Vita S. Francisci Xaverii Soc. Iesu Thesibus Philosophicis illustrata*, Viena, 1690; *D. Francisci Xaverii Societatis Iesu Indiae et Iaponiae apostolic philosophiae patroni*, Innsbruck, 1691. TORRES OLLETA, M. Gabriela: *Op. Cit.*, p. 132, figs. 69 y 70. Asimismo en el frontispicio de *El apóstol de las Indias y nuevas gentes* de Cristóbal Berlanga (Valencia 1698).

Mastrilli⁶³, mártir del Japón. Durante la convalecencia del accidente que sufrió en 1633 al desmontarse uno de los altares efímeros levantados por el virrey de Nápoles en honor de la Inmaculada, Mastrilli recibió en numerosas ocasiones la visita de San Francisco Javier “vestido de blanco y con una cruz en el pecho, y una de estas con una candela encendida en la una mano y un bordón en la otra”, interrogando al enfermo si deseaba morir o peregrinar. Mastrilli hizo voto de ir a las Indias si Dios le devolvía la salud. Desahuciado, sin embargo, pidió en el lecho de muerte “una imagen de San Francisco Xavier, y traxéronle un lienzo con que estaba pintado de peregrino con una esclavina y la sotana de la Compañía y un bordón en la mano derecha, como él

andava quando fue a algunas partes de la India”. El santo volvió a aparecersele vestido “de peregrino, como estaba pintado”, reiterándole su pregunta y recordándole el voto pronunciado. El P. Marcello sanó milagrosamente y cumpliendo su promesa partió con destino a Macao⁶⁴. Esta iconografía javierina tuvo una especial difusión en Oriente a partir de la imagen que Mastrilli encargó en Lisboa al hermano Diogo Cunha, llevándola consigo en sus viajes por la India, Filipinas y Japón⁶⁵.

Está representada en la exposición por el lienzo de la Real Colegiata de San Hipólito de Córdoba la *Exaltación de San Francisco Javier* (fig. 22), cuya originalidad iconográfica ha sido oportunamente destacada⁶⁶. Muestra al santo con el há-

63. La relación entre esta iconografía y la aparición a Mastrilli ha sido establecida por FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo: *San Francisco Javier en La memoria colectiva de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía en los siglos XVII-XVIII*, s. l.: Diario de Navarra, 2004, p. 206.

64. GARCÍA, Francisco: *Op. Cit.*, pp. 395, ss. El relato del hagiógrafo madrileño sigue muy de cerca la narración del padre Diego RAMÍREZ publicada Madrid (Imprenta del Reino) en 1634 con el título *Relación de un prodigioso milagro que San Francisco Javier ha hecho en la ciudad de Nápoles este año de 1634, sacada de la información auténtica que hizo el señor auditor del eminentísimo cardenal arzobispo de Nápoles y de lo que juraron muchos testigos de los más calificados de aquella ciudad y de la relación que el padre Marcelo Mastrillo, de la Compañía de Jesús, en quien se hizo el milagro, escribió entonces y ha dado después vocalmente en esta corte de Madrid*.

65. OSSWALD, M, C.: “S. Francisco Xavier no Oriente...”, p. 123.

66. Fernando GARCÍA GUTIÉRREZ: *San Francisco Javier en el arte de España y Japón*, Sevilla: Gobierno de Navarra / Ediciones Guadalquivir, 1998, pp. 57-58.

bito de la orden, el bordón y sombrero de peregrino en una mano, llevándose la otra al pecho. Mira al cielo flanqueado por dos ángeles: uno sosteniendo una cruz lo corona de espinas, subrayando la identificación de Javier con Cristo en la vocación apostólica y los sufrimientos padecidos; el otro aguarda para entregarle la palma y la corona de oro de su glorificación. Javier se sitúa en un paisaje abierto al mar surcado por embarcaciones, alusivo a sus remotas travesías marítimas. Tras él dos grupos de personajes, unos armados y otros lujosamente ataviados, ilustran las conversiones promovidas por el Apóstol de las Indias Orientales. Esta pintura manierista, atribuida al taller de Roelas⁶⁷, parece más bien obra de Francisco Pacheco, por su esquematismo figurativo, su restrictiva expresividad, su incisivo dibujo, los estudios de las telas, los característicos ángeles y la propia construcción del paisaje. Puede ser de la primera década del siglo, cuando el pintor sanluqueño realiza los lienzos para el claustro grande del convento de la Merced de Sevilla.

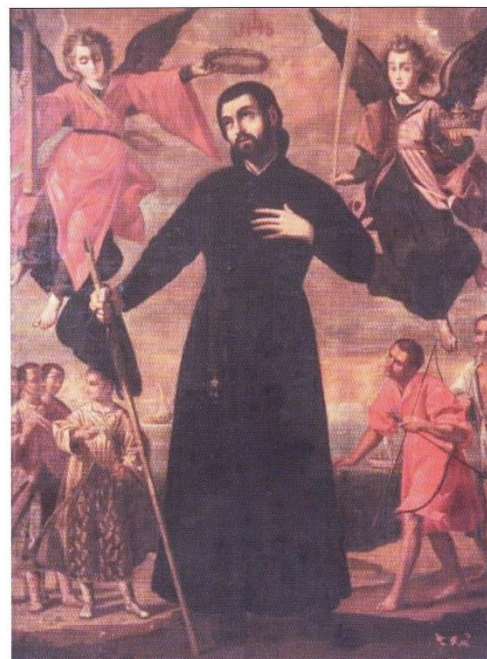


Fig. 22. Exaltación de San Francisco Javier, Francisco Pacheco, atrib., Córdoba: Real Colegiata de San Hipólito.

También como peregrino figura Javier en el lienzo de la Residencia de la Compañía de Jesús en Sevilla que exhibe la muestra (fig. 23a). Obra de manifiesta calidad, se adscribe al círculo de Murillo.

67. *Ibidem*.

El lienzo sevillano recoge solo el busto del santo, enmarcado por un óvalo arquitectónico ficticio, ataviado con sotana negra y esclavina parda, sosteniendo el báculo y entreabriéndose el hábito del que brota el fuego de su pecho inflamado de amor divino. Su hermosa cabeza mira al cielo en éxtasis, envuelta en una vaporosa gloria con querubines. Es obra muy superior a la versión de similar iconografía que conserva la Academia Sevillana de Medicina⁶⁸.

La composición está íntimamente relacionada con dos versiones del maestro sevillano. Muy especialmente con la que perteneció al Detroit Institute of Art⁶⁹, mostrando el busto del santo peregrino, enmarcado igualmente por un marco oval de arquitectura fingida, en éxtasis ante un rompimiento de gloria con la inscripción *Satis est, Domine, satis est*. Considerado un estudio del pintor sevillano (59 x 48 cm.) fue subastada por Sotheby's

en 2013 (fig. 23b). La otra versión, más conocida, la del Wadsworth Atheneum Museum of Art (Hartford, Connecticut), recrea la misma composición pero mostrando al santo peregrino de cuerpo entero arrodillado ante un paisaje de costa en el que reaparece predicando al fondo.

Javier misionero

Este tipo iconográfico está ilustrado en la exposición por el lienzo anónimo del siglo XVIII de *San Francisco Javier predicando en la India*, que conserva el Museo de la Catedral de Guadix⁷⁰ procedente del colegio jesuita de San Torcuato (fig. 24b). El santo, vestido con la sotana y un sobrepelliz que ondea al viento, aparece extasiado ante el crucifijo que sostiene, rodeado de una muchedumbre con atavíos orientales. Un hermano de la orden consigna el acon-

68. GARCÍA GUTIÉRREZ, F.: *Op. Cit.*, p. 54.

69. ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *Murillo, su Vida, su Arte, su Obra*, Madrid: Espasa-Calpe, 1981, vol. II, p. 254, cat. nº 309. VALDIVIESO, Enrique: *Murillo. Catálogo Razonado de Pinturas*, Madrid: Ediciones El Viso, 2010, p. 494, cat. nº. 329.

70. FAJARDO RUIZ, Antonio: "El Museo"; en Antonio FAJARDO RUIZ (coord.): *La Catedral de Guadix Magna Splendore*, Granada: Mouliáá Mapp, 2007, p. 305.

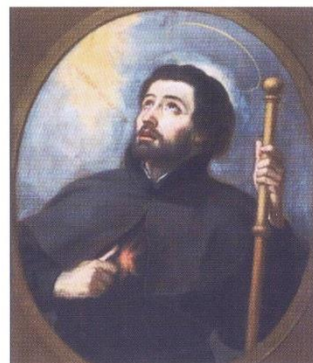
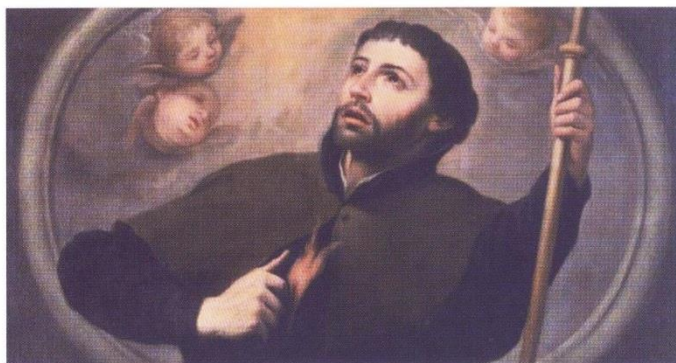


Fig 23. Francisco Javier peregrino, círculo de Murillo, Sevilla: Residencia de la Compañía de Jesús / Murillo, colección particular.

tecimiento en un libro, junto a la campanita con la que Francisco Javier convocaba a las multitudes para predicar el evangelio⁷¹. La escena transcurre en un paisaje abierto al mar con la embarcación que ha traído al santo fondeada en la costa. Se trata de una iconografía de notable difusión tanto en España como en América a partir del grabado del burilista flamenco Gerard Edelinck⁷² (fig. 24a), vulgarizado por otras estampas, entre ellas una de las xilografías

salidas de los talleres Wasp de Mallorca en 1622⁷³. El influjo del grabado de Edelinck se percibe incluso en la mejor escultura española del setecientos. Es el caso de las imágenes del santo realizadas por Luis Salvador Carmona de la parroquia de la Granja (ca. 1750) y la desaparecida de San Fermín de los Navarros (1746), acreditando en ellas el escultor una pictórica seducción por los volátiles pliegues del sobrepelliz que refleja la estampa (fig. 25).

71. GARCÍA, F.: *Op. Cit.*, pp.40, 88, 146.

72. La dependencia del lienzo de Guadix con esta estampa ha sido ya afirmada por TORRES OLLETA, M. Gabriela: *Op. Cit.*, p. 426.

73. Vid. GARCÍA GUTIÉRREZ, F.: *Op. Cit.*, pp. 28 y ss.



Fig 24. Francisco Javier predicando en la India, Gerard Edelinck / Anónimo del siglo XVIII, Guadix: Museo de la Catedral.

Alegoría eucarística jesuítica

Procedente de la residencia de la Compañía en Sevilla se exhibe un lienzo del siglo XVII que representa una interesante alegoría eucarística con santos de la orden (fig. 26b). Según la inscripción que incorpora el cuadro en

la parte posterior, fue donado por la marquesa de Algaba en 1700 a la casa profesa sevillana. Cristo está clavado en el tronco de una viña que, brotando de un cáliz, se ramifica formando los brazos de la cruz de los que penden racimos de uva. La viña está enmarcada por ramas de palma, subrayando la

victoria de Cristo redentor. A un lado y otro del cáliz figuran dos libros, uno las *Constituciones*, identificado por el título manuscrito en el lomo; el otro, probablemente, los *Ejercicios Espirituales*. Flanquean el Crucificado sendas inscripciones: *EGO SUM VITIS / ET VOS PALMITES*, extraídas del *evangelio de Juan* 15, 1 y 5. Arrodillados en oración figuran en semicírculo santos jesuitas que identificados por inscripciones portan sus respectivos atributos iconográficos. En primer término San Ignacio sosteniendo el ostensorio con el anagrama de la Compañía y San Francisco Javier con las manos cruzadas sobre el pecho. A continuación San Francisco de Borja con una calavera coronada y San Estanislao de Kostka con las azucenas. Tras ellos, en segundo término, los beatos Diego Kisai y Juan Soan de Gotó, mártires del Japón, con sendas cruces y dos lanzas cruzadas. Por último, junto al crucificado, los beatos Luis Gonzaga

con las manos en oración y Pablo Miki sosteniendo la cruz con las dos lanzas, atributos alusivos al martirio sufrido en 1597 junto a sus dos compañeros y otros veintitrés mártires en Nagasaki. El lienzo debió ser pintado en el último cuarto del siglo XVII, después de 1671, fecha de la canonización de Francisco de Borja⁷⁴. El significado eucarístico de la composición resulta manifiesto: Cristo, vid verdadera, nutre con la savia de su sangre vivificadora los sarmientos de los que brotan los frutos de la santidad jesuítica. La composición copia un grabado de Hyeronimus Wierix (anterior a 1619) que restringe a cuatro los santos arrodillados ante el Crucificado: San Ignacio, San Francisco Javier y los beatos Luis Gonzaga y Estanislao de Kostka. Existe otra versión del mismo grabador incluyendo solo a los dos primeros santos. El tema fue recurrente en la iconografía auspiciada por la Compañía. Un grabado de Paul Fürst (1626-1675)⁷⁵ pre-

74. Tal como ha señalado GARCÍA GUTIÉRREZ, F.: *Op. Cit.*, p. 53.

75. Que ANDUEZA UNANUA, P.: *Op. Cit.*, p. 116, consigna de anónima autoría realizado entre 1619 y 1622.



Fig 25. Luis Salvador Carmona, *La Granja de San Ildefonso: Parroquia de N^{ra} Sra. del Rosario*
/ Francisco Javier predicando en la India, Gerard Edelinck.

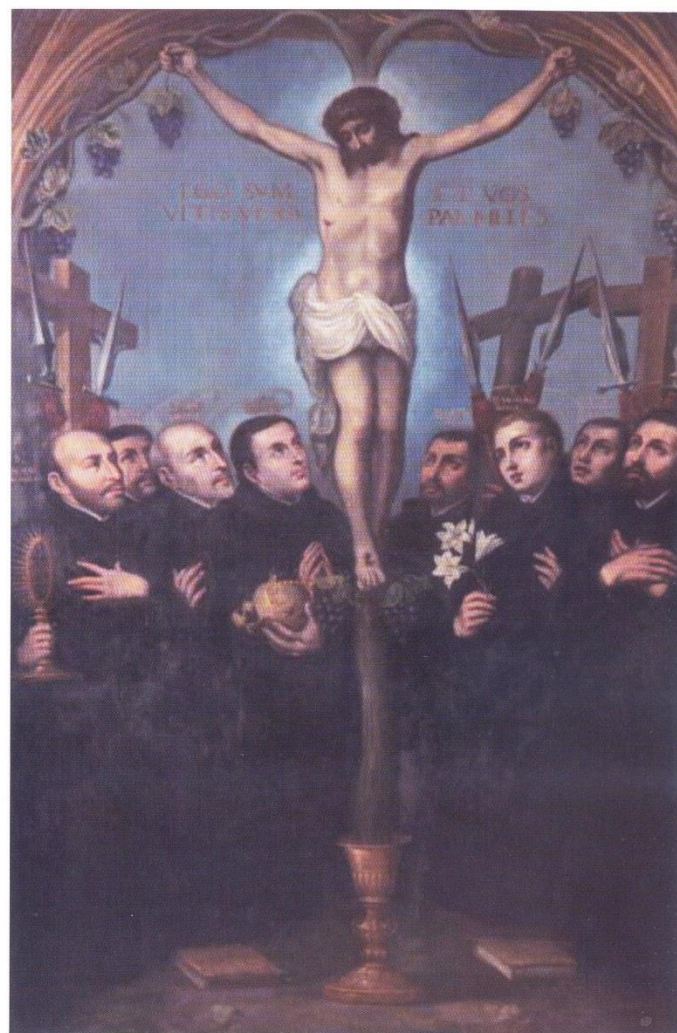


Fig 26. Alegoría eucarística jesuítica, Hieronymus Wierix
/ Anónimo del siglo XVII, Sevilla:
Residencia de la Compañía de Jesús.

senta en un óvalo, orlado por los citados versículos del *evangelio de Juan*, al crucificado en la vid sobre el IHS y con el Espíritu Santo y Dios Padre encima, ramificándose en los medallones angulares con retratos de los cuatro santos jesuitas citados. Existe una versión anterior de menos calidad, seguramente prototípica, reproducida en el frontispicio de las *Elegiae* del jesuita Arnauld Boyre (Tolosa, 1618)⁷⁶.

Imágenes de los dos santos en pendant

Procedentes del Colegio de San Luis Gonzaga en El Puerto de Santa María son las dos esculturas de *San Ignacio* y *San Francisco Javier* presentes en la muestra (figs. 27 y 29). Fueron realizadas con destino al Colegio de San Herenegildo de Sevilla. El documento encontrado en el interior de la cabeza de

esta última imagen, cuando se procedió a su restauración en 1924, suministra información sobre la fecha de ejecución en los primeros días de mayo de 1622; el autor, "Juan de Me[s]a discípulo de Juan Martínez Montañés natural de la ciudad de Córdoba"; el precio, 1000 reales "la figura en blanco" y otros 500 el dorado; y los comitentes: varios devotos oriundos del reino de Navarra, entre los que se identifican caballeros veinticuatro y un presbítero⁷⁷. Salvo quizá esta última información, el resto es extrapolable a la imagen de *San Ignacio*. Ambos santos, planteados con sendos *contrapposti*, visten la sotana y manteo con alzacuellos de la orden, ricamente estofados en oro. San Ignacio sujeta un estandarte de plata blasonado con el IHS y en la otra mano el libro abierto de las *Constituciones* con el lema de la Compañía: *AD MAIOREM DEI GLORIAM* escrito en una página y

76. *Ibidem*, 354. No puede considerarse sin embargo, como señala la citada estudiosa, fuente común del grabado de Fürst y del lienzo de escuela flamenca de la Catedral de Pamplona, que incorporando la presencia del Espíritu Santo y Dios Padre, amén de los querubines que abrazan el óvalo que enmarca a Cristo, ausentes en el citado frontispicio, remite al grabado alemán como prototipo.

77. GÁLVEZ, Carlos: "Dos esculturas de Juan de Mesa en el Colegio de San Luis Gonzaga del Puerto de Santa María"; *Documentos varios, Documentos para la Historia del Arte en Andalucía I*, Sevilla: Universidad, Laboratorio de Arte, 1927, pp. 75-76.



Fig 27. San Ignacio de Loyola, Juan de Mesa, El Puerto de Santa María: Comunidad de Jesuitas. Iglesia de San Francisco.

el título en la otra: *CONSTITUTIONES SOCIETATIS IESU*. Con tales atributos lo representó Paolo Guidotti en el grabado realizado con motivo de la canonización⁷⁸. El rostro, un magnífico retrato, de más plácida estructura que el del *San Ignacio* de Montañés⁷⁹, parece inspirado en el citado grabado de Herrera (fig. 28a). El rostro de Javier, con una expresión extática, fue desfigurado por una desaprensiva restauración que alteró sus valores plásticos genuinos⁸⁰. A diferencia del *San Ignacio* exhibe los ojos de cristal. Empuña el crucifijo en una mano, sosteniendo en la otra la vieira del bautismo. El citado documento alude a la realización del estandarte de plata, que sería el atributo original en lugar del crucifijo que sostiene actualmente. Este atributo, aunque menos difundido en la iconografía javierina, no es infrecuente. Aparece, por ejemplo, en el frontispicio de la *Phi-*

78. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: "Juan de Mesa y la Compañía de Jesús: la religiosidad posttridentina", en VILLAR MOVELLÁN, Alberto y URQUIZAR HERRERA, Antonio (eds.): *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones*, Córdoba: Universidad, 2003, pp. 242.

79. Que según HERNÁNDEZ DÍAZ Mesa debió tener presente: *Juan de Mesa escultor de imaginería (1583-1627)*, Sevilla: Diputación Provincial, 1983, p. 69. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *Ibidem*, plantea la posibilidad de que el escultor rentabilizara un vaciado de la mascarilla mortuoria.

80. DÁVILA-ARMERO, Álvaro y PÉREZ MORALES, José Carlos: "San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier"; en PAREJA LÓPEZ, Enrique F. et al.: *Juan de Mesa*, Sevilla: Ediciones Tartessos, 2006, p. 244.

losophia de Juan Juániz de Echalaz (1654) o en la escultura de Pedro de Mena de la Catedral de Granada.

Otra escultura del santo, con atribución también a Juan de Mesa, conserva desde 1950 el Colegio de Portaceli de Sevilla (fig. 30). Procedente de la parroquia de Fuente del Arco (Badajoz) fue entregada por el párroco al escultor sevillano Carlos Bravo, a fines de 1946, en pago de la restauración del altar de la iglesia. Con la condición impuesta de venderla a la Compañía de Jesús, fue adquirida en Sevilla por el P. Lecaroz en 1947, recabando previamente el parecer del académico don José Sebastián Bandarán y del profesor don José Hernández Díaz que la atribuyeron a la escuela de Martínez Montañés. Con un deficiente estado de conservación, presentaba contusiones en el rostro, rotos algunos dedos y perdido casi todo el estofado, encargándose

su restauración al escultor gaditano Juan Luis Vassallo Parodi, quien colocó en las manos del santo la cruz y la vieira del bautismo. Manuel Montero, que dio a conocer la imagen⁸¹, propuso la atribución a Juan de Mesa, suscrita por la reciente historiografía⁸². La comparación del *San Francisco Javier* con la versión del Puerto de Santa María y con el busto relicario del santo de la Universidad de Sevilla, también atribuido al escultor cordobés, dejan en evidencia las distancias estilísticas que las separan. La sólida estructura de la imagen del colegio de Portaceli, con el manto terciado en torno a la cintura que se recoge en el brazo, como su más expansiva composición, nos sitúan ante recursos característicamente montañesinos⁸³. Aún más la hermosa cabeza, cuyos idealizados rasgos, formalizados desde una irrenunciable vocación clasicista, incorporan esa mirada de ensueño

81. MONTERO, Manuel: "El San Francisco Javier del colegio de Portaceli, de Sevilla. ¿Otra obra de Juan de Mesa?", *Archivo hispalense*, 22, 70, pp. 147-156.

82. DÁVILA-ARMERO, Álvaro y PÉREZ MORALES, José Carlos: "San Francisco Javier"; en PAREJA LÓPEZ, E. F. *et al.*: *Op. cit.* pp. 382-385.

83. Cfr. *San José* del retablo de San Juan Bautista e *Inmaculada* del retablo del Evangelista, San Leandro, Sevilla: *Santa Ana*, iglesia del Buen Suceso, Sevilla; *Santiago* y *San Pedro* del retablo mayor de la iglesia de Santiago, Alcalá de Guadaira; *San Pedro*, parroquia de Cilleros (Cáceres).

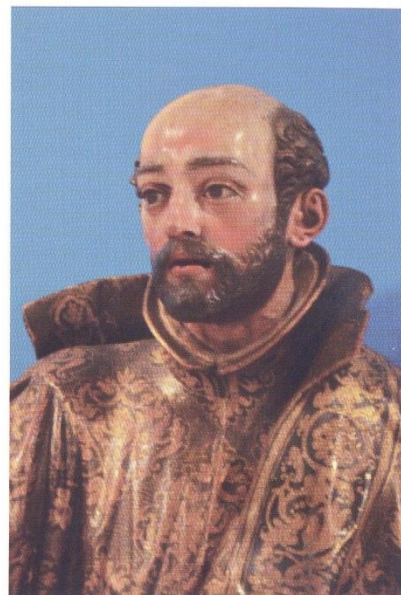


Fig 28. Frontispicio de la Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la Beatificación del Glorioso San Ignacio, Sevilla, 1610 / San Ignacio de Loyola, Francisco de Herrera, detalle de la fig. 27.

típica del maestro alcalaíno. Un rostro, en definitiva, en agudo contraste con el verismo fisionómico de las dos propuestas imagineras de Mesa.

Dos grandes lienzos procedentes de la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús de Granada se exhiben en la exposición con una tradicional atribución a Valdés Leal (figs. 31 y 33). Pertenecieron a D.

José de Sanvítores, arcipreste de Cabra de Santo Cristo, que los regaló en 1675 a la Parroquia-Santuario en recuerdo de su hermano el mártir jesuita Diego Luis de Sanvítores. Allí estuvieron, en la capilla del baptisterio, hasta que fueron vendidos por el párroco, entre 1958 y 1963, a sor Cristina de Arteaga, priora del convento de Santa Paula de Sevilla,



Fig 29 San Francisco Javier, Juan de Mesa, el Puerto de Santa María: Comunidad de Jesuitas. Iglesia de San Francisco.



Fig 30 San Francisco Javier, Martínez Montañés y taller, Sevilla: Colegio de Portaceli.

con destino al monasterio de San Jerónimo de Granada. Los cuadros permanecieron sin embargo en el domicilio del intermediario, Antonio Dalmases, que acabó entregándolos a la Compañía⁸⁴.

84. GILA MEDINA, Lázaro: *Cabra del Santo Cristo* (Jaén). *Arte, historia y el Cristo de Burgos*, Jaén, 2002, pp. 139-145, 176; "Aproximación histórico-artística a la villa de Cabra del Santo Cristo", *Sumuntán*, 21, 2004, pp. 32-33, 54.

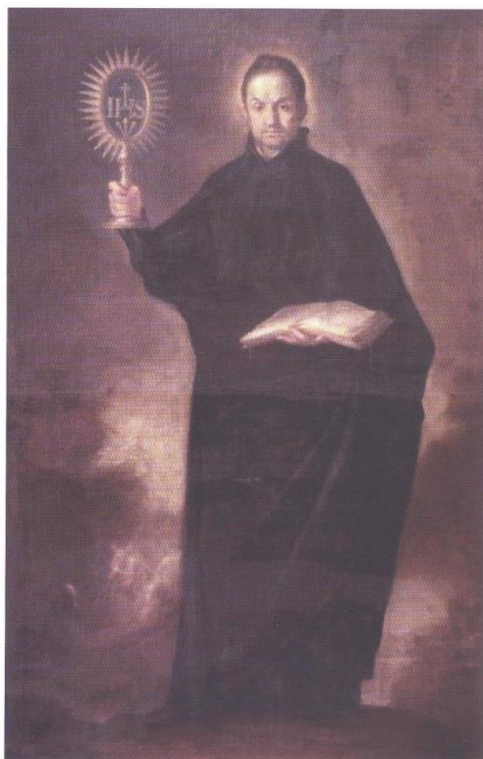


Fig. 31. San Ignacio de Loyola, Sebastián Martínez, Granada: iglesia del Sagrado Corazón.



Fig 32 Visión en la Storta, detalle de la fig. 31.

Las características estilísticas de estos dos óleos⁸⁵ permiten adscribirlos a Sebastián Martínez (entre 1615 y 1620 - 1667). De hecho, en el *San Francisco Javier* hemos podido identificar parcialmente la firma del pintor. Las figuras de los dos santos, envueltas en sus manteos, se recortan rígidamente sobre vaporosos fondos crepusculares, exhibiendo en la zona inferior paisajes y parajes de las respectivas hagiografías. La gama cro-

85. La paleta cromática; las fisonomías de acusado naturalismo, con cejas muy anguladas enmarcadas por rebordes paralelos de piel; o las texturas de la dermis y del pergamino de los libros, recreadas con escrupulosa objetividad. La autoría de Martínez consta en el inédito Trabajo Tutelado de Iniciación a la Investigación de MANTAS FERNÁNDEZ, Rafael: *En torno a Sebastián Martínez Domedel: Revisión historiográfica*, Universidad de Jaén, 2011, nº 32 y 33, recogiendo la atribución propuesta por el profesor Navarrete Prieto en una conferencia dictada en el Instituto de Estudios Giennenses el 27 de mayo de 2010.

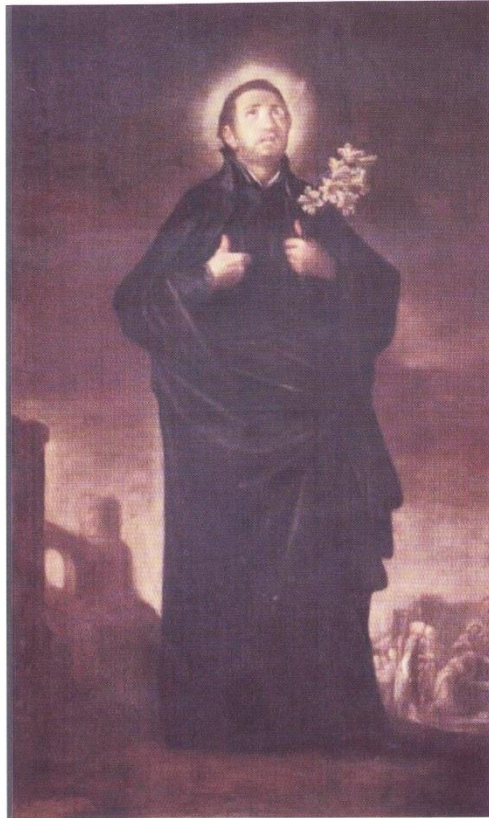


Fig. 33. San Francisco Javier, Sebastián Martínez, Granada: iglesia del Sagrado Corazón.

mática que discurre del negro al oro es muy restrictiva, como en otros lienzos del pintor⁸⁶. El rostro de *San Ignacio* no está planteado con pretensiones retratísticas, lo que no deja de ser sorprendente en el caso de un santo con una fisonomía, como hemos visto, perfectamente codificada y difundida. Una intensa mirada y unas facciones algo vulgares, características de otros santos del pintor giennense⁸⁷, lo singularizan. Empuña un ostensorio con el monograma de la orden y sostiene el libro abierto de las *Constituciones*, atributos con los que comparece el santo, por ejemplo, en el grabado de la *Vida de San Ignacio* de Nieremberg publicada en Madrid en 1630. A sus pies, a la izquierda, está representada la *Visión en La Storta*, con Ignacio arrodillado ante el Nazareno en presencia de Dios Padre. Escena transfigurada en luz mediante una pincelada que desmaterializa la forma con un virtuoso trazo, muy fluido, casi informe (fig. 32). Al otro lado, un paisaje urbano de la ciudad de Roma con un puente y un torreón en primer

86. Como el *Crucificado* del Museo de la Catedral de Jaén.

87. Oportunamente MANTAS FERNÁNDEZ, R.: *Op. Cit.*, p. 148, lo ha relacionado con el *San Judas Tadeo* y el *Santo Tomás* de la colección Granados.

término que parece deducido del grabado que, con el mismo tema, realizó Cornelis Galle para la citada *Vita Beati Patris Ignatii Loyolae* impresa en Amberes en 1510 por encargo de Ribadeneira.

San Francisco Javier (fig. 33) está representado con una más amable e idealizada fisonomía, guardando estrechos paralelismos con las de otros éxtasis representados por el pintor⁸⁸. Se abre con ambas manos la sotana para aliviar su corazón inflamado, sosteniendo en una de ellas el ramo de azucenas, símbolo de su castidad, virtud afirmada por sus hagiógrafos. Francisco García escribiría a propósito:

“Guardó intacta su pureza, porque la penitencia es el bálsamo con que se conserva el cuerpo sin corrupción, y la cas-

tidad es la azucena de los Cantares que se guarda entre las espinas. Sabemos de cierto, por el testimonio de muchos que le confessaron, que murió tan virgen como había nacido”⁸⁹.

El *San Francisco Javier* de Sebastián Martínez está deducido de una iconografía bien codificada por la estampa. Extático, abriéndose la sotana y con las azucenas, aparece ya en el citado lienzo de la Pinacoteca Vaticana de hacia 1600⁹⁰ y, asimismo, en una serie de grabados que ofrecen como única diferencia el sobrepelliz y la estola que viste sobre la sotana: el de Wolfgang Kilian para la portada de la primera edición del *De Christiana Expeditione apud Sinas* de Matteo Ricci, publicada en Augsburgo en 1615 y copiada por Jacob de Fornazeris en la edición del año siguiente en Lyon⁹¹;

88. Como el *San Juan Evangelista*, el *San Sebastián* de la Catedral de Jaén y, en Córdoba, el *San Francisco* del Monasterio de Santa María de Gracia y el *San Matías* del Palacio Episcopal.

89. GARCÍA, F.: *Op. Cit.*, p. 357. FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo: “San Francisco Javier patrono. Imágenes para el taumaturgo de ambos mundos”; en *San Francisco Javier en las artes...*, p. 177, reproduce una estampa vinculada a las curaciones de Potamo que copia el grabado de Sadeler.

90. Y en el lienzo de la Catedral de Tuy de ca. 1617, estudiado por AÑOVEROS TRÍAS DE BES, Francisco Xavier: “Presencia iconográfica de San Francisco Javier en la catedral y museo diocesano de Tuy”, *Pórtico*, 4, 1994, pp. 7-10. La iconografía es la misma en ambas obras.

91. Asimismo en las portadas de *Prática de la frecuencia de la sagrada comunión*, del P. Quirino Salazar, grabada por Juan de Courbes (Madrid, 1622); *Quatuor Tractatus in Iptem. S. Thomas*, del P. Valentín



Fig 34. San Francisco Javier, Wolfgang Kilian, 1615 / Raphael Sadeler, 1619 / Francisco Nieto, a partir de Marcos Orozco, 1665.

o el de Raphael Sadeler de 1619. Con sotana y manteo reaparece el santo en el grabado de Francisco Nieto, a partir del dibujo de Marcos Orozco, del frontispicio de la *Vida Maravillosa de la venerable virgen doña Marina de Escobar*, publicada en Madrid en 1665 (fig. 34).

Por ende, esta iconografía tuvo una importante difusión al vincularse a

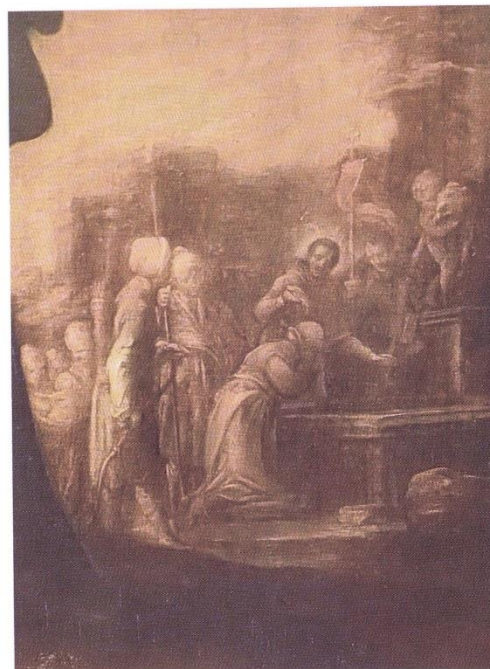


Fig 35 Bautismo de los tres reyes en Macasar, detalle de la fig. 33.

prodigios taumatúrgicos ocurridos en Potami (Arena), en el reino de Nápoles. El P. Diego Luis de Sanvítores su-

de Erice (Pamplona, 1623); *Rethorica Cristiana* de Juan Bautista Escardó (Mallorca, 1647); *Historia de Aethiopia* de Alonso de Sandoval (Madrid, 1647). Estudiadas por MORALES SOLCHAGA, Eduardo: "Iconografía de San Francisco Javier en la portada del libro barroco"; en *San Francisco Javier en las artes...*, pp. 266, ss.

ministra la noticia de una curación a partir del lienzo que para ello proporcionó la marquesa de Arenas, “señora de aquellas villas de Dasa y Potamo”, en el que Francisco figuraba “en pie con sobrepelliz y estola y un ramo de azucenas en la mano”⁹². La obra de Francesco Natali⁹³ está dedicada a los prodigios taumatúrgicos ocurridos en aquellas tierras calabreses, sucediéndose los testimonios de fieles sobre las apariciones del santo *vestito alla sacerdotale* con las azucenas en la mano, tal como estaba efigiado en la venerada imagen existente en Santa Maria della Gratia en Potami.

Sebastián Martínez representa a los pies de Francisco Javier una puerta mo-

numental en ruinas, como la que aparece en el *San Matías* del Palacio Episcopal de Córdoba; y al otro lado al santo bautizando, ante un suntuoso pilar, a un personaje arrodillado tras el que aguardan su turno dos más con una muchedumbre congregada al fondo (fig. 35). Los tres neófitos exhiben atuendos lujosos y portan sus armas. Seguramente se trata de los tres reyes convertidos en Macasar, la actual isla de Célebes (Indonesia), episodio consignado por Javier⁹⁴, recogido en la bula de canonización⁹⁵ y al que Valerien Regnard dedicó uno de sus grabados con la inscripción: *Reges tre et multa centena hominum millia baptista*⁹⁶, sin relación sin embargo con la escena pintada por Martínez.

92. PERALTA CALDERÓN: *El apóstol de las Indias y nuevas gentes San Francisco Xavier de la Compañía de Jesús*, Pamplona: Gaspar Martínez, 1665, p. 34.

93. NATOLI, Francesco: *Delle gratie e miracoli operati dall'apostolo dell'Indie S. Francesco Saverio in Podami, terra di Calabria*, Génova: Benedetto Guasco, 1654, pp. 38, 39, 113.

94. Según la carta del santo (8 de mayo de 1546) fueron dos los reyes bautizados: “El año pasado os escribí cómo dos reyes en la isla de Mazacar, con gran número de vasallos suyos se habían convertido a nuestra Santa Fe”. *Cartas de San Francisco Xavier Apóstol de las Indias recogidas y traducidas por el P. Francisco CUTILLAS*, Tomo I, Madrid: Imprenta de la viuda de Manuel Fernández, 1752, p. 221.

95. FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *San Francisco Javier en la memoria colectiva...*, p. 205

96. El episodio del bautizo regio se reproduce también en la portada de *El peregrino atlante S. Francisco Xavier Apóstol del Oriente*, de Francisco de la Torre (Valencia, 1670).

Aunque no presentes en la exposición, es obligado referirse a las dos esculturas de Pedro de Mena⁹⁷ de la Catedral de Granada. Lo es por la elevadísima calidad de las mismas, lo que las sitúa entre las mejores interpretaciones imagineras de estos dos santos; pero también por tratarse de una interesante intervención iconográfica promovida por la Compañía de Jesús, no exenta de polémica.

Las dos esculturas se integran en el programa escultórico de santos fundadores y reformadores de órdenes religiosos instalado en las seis hornacinas abiertas por Siloe en los intercolumnios inmediatos al arco toral de la capilla mayor⁹⁸. Fueron costeadas por las respectivas órdenes, contribuyendo así a la

dotación de imágenes de la que estaba necesitada una catedral que, atravesando dificultades financieras, no era por entonces sino un esplendido pero virtual soporte iconográfico. La contrapartida para las órdenes fue la de verse —y ser vistas— oportunamente representadas a través de sus santos en el templo matriz de la diócesis.

El programa escultórico se había iniciado antes de 1646 con la colocación de la imagen de *San Francisco de Asís*. Se frustraría ese mismo año cuando la Compañía, pretendiendo lo mismo, suscitó un conflicto de intereses con otro comitente más poderoso, el arzobispo, que deseaba reorientar este programa de la capilla mayor en clave sacromontana. El

97. No contamos con documentación sobre la autoría de estas dos obras. En el capítulo dedicado a la escultura en el libro sobre la catedral de Granada publicado por Cajasur en 2004, afirmé la atribución a Pedro de Mena. Sin embargo, el libro no vio la luz hasta 2007, bajo otro título, otros coordinadores, otro editor y otro año de edición: LEÓN COLOMA, Miguel Ángel: "La escultura en la Catedral de Granada"; en CALVO CASTELLÓN, Antonio *et alii* (coords.): *La Catedral de Granada. La Capilla Real y la iglesia del Sagrario*, Granada: Cabildo de la Catedral, 2007, I, p. 299. El profesor Domingo SÁNCHEZ-MESA MARTÍN atribuyó también a Pedro de Mena las dos esculturas en GILA MEDINA, Lázaro (coord.): *El libro de la Catedral de Granada*, Granada: cabildo catedralicio, 2005, I, pp. 423-424.

98. Programa que ya estudié en LEÓN COLOMA, Miguel Ángel: "Mentores frente a comitentes: la dotación iconográfica de la capilla mayor de la Catedral de Granada en el último tercio del siglo XVII"; en RAMALLO ASENSIO, Germán (coord.): *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia: Universidad, 2003, pp. 327-341.

cabildo, conociendo la voluntad de don Martín Carrillo y Alderete de instalar allí la efigie de San Cecilio, se vio obligado a rechazar la pretensión de los jesuitas de colocar la imagen de su fundador⁹⁹. La intención del prelado no llegará a materializarse, pero de momento frustró las aspiraciones de la Compañía, interrumpiendo y postergando la conclusión del programa iconográfico.

Se retoma casi treinta años después, bajo el pontificado ya de don Francisco de Rois y Mendoza, concitando las solicitudes de la orden de Predicadores, Compañía de Jesús, hospitalarios y franciscanos descalzos, para instalar en dicho espacio las efigies de sus fundadores. El 26 de junio de 1674 el cabildo accede a la solicitud de los dominicos para colocar el bulto de su santo patriarca y fundador en la hornacina frontera a la de *San Francisco*¹⁰⁰. En el mismo cabildo se atiende la petición mucho más ambiciosa de los jesuitas, que reclamaban de una parte

un emplazamiento más privilegiado, los dos nichos cuadrados abiertos en las jambas del arco triunfal de la capilla mayor para los bultos de *San Ignacio* y *San Francisco Javier*; por otra, la erección de dos altares en la capilla del Santo Cristo de la Columna para colocar a *San Luis Gonzaga* y *San Francisco de Borja*, ofreciendo en contrapartida la fundación y dotación de aniversario para la festividad de este último. El cabildo aceptó esta segunda petición, pero rechazó la primera argumentando que los dos nichos cuadrados estaban destinados a las efigies de los *Reyes Católicos*, acordando ese día reservar ese emplazamiento para quienes “ganaron esta ciudad”¹⁰¹. No obstante, estimando el obsequio que la Compañía hacía a Dios y a sus santos con el adorno del templo, se acordó adjudicarle dos de las hornacinas del intercolumnio de la capilla mayor, las intermedias de uno y otro lado, si bien con la oposición de dos de los miem-

99. A. C. Gr., Actas capitulares, lib.14, fol. 172 r.

100. En efecto, se colocó en la hornacina superior del lado del evangelio.

101. La Catedral pensaba jugar la baza de las efigies reales ante la Ciudad para obtener fondos con destino a la fábrica del templo.

bros del cabildo, entre ellos el deán, que pretendieron restringir la concesión a la imagen de *San Ignacio*, atendiendo al limitado número de nichos y al deseo de otras religiones de colocar en ellos las esculturas de sus santos fundadores. Por último, otro miembro del cabildo, argumentando su devoción hacia San Francisco de Paula, solicitó autorización a la mesa capitular para colocar a su costa la correspondiente escultura, lo que le fue concedido en atención de tan milagroso santo¹⁰².

Diez días después, el 6 de julio, el rector de la Compañía de Jesús compareció ante el cabildo para expresar su agradecimiento y para comunicar, reforzando así sus aspiraciones, que don Juan de Montenegro, prebendado de la catedral de Málaga, deseaba dotar el aniversario que se celebraba en la festividad de San Ignacio con ciento sesenta mil maravedís, de los cuales, quinientos serían para la fábrica. La

reiterada oposición del deán al excesivo protagonismo hagiográfico que los jesuitas iban a asumir en la capilla mayor, menoscabando además las aspiraciones de otras órdenes, no prosperaría ante la revisión del acuerdo capitular aprobado anteriormente. La Compañía le había ganado la partida al deán de la Catedral.

Ese mismo día el cabildo satisfizo la petición de la Orden Hospitalaria concediéndole el último de los nichos disponibles. De seis meses de plazo dispusieron las órdenes religiosas para colocar sus imágenes, exigiéndoles el cabildo que se entregasen doradas, como lo estaba la de *San Francisco*. La exigencia fue planteada por el arzobispo, acordándose capitularmente¹⁰³. El hecho de que se comunicase al rector de la Compañía el 13 de julio¹⁰⁴ y que este se dirigiera días después al cabildo requiriendo aclaración de si debían ser doradas o "imitando a lo natural"¹⁰⁵, puede interpretarse como

102. A. C. Gr., Actas capitulares, lib. 17, f. 261.

103. Cabildo de 10 de julio. A. C. Gr., Actas capitulares, lib. 17, f. 262.

104. A. C. Gr., Actas capitulares, lib. 17, f. 262 v.

105. Cabildo de 27 de julio. A. C. Gr., Actas capitulares, lib. 17, f. 266 r.

una reticencia estética hacia el abstracto dorado, mucho menos efectivo que las carnaciones y policromías para incentivar la aprehensión sensorial tan querida por el autor de los *Ejercicios espirituales*. El arzobispo, conocedor de la carta de la Compañía, volvió a insistir ante el cabildo sobre el dorado, acordando este comunicarlo nuevamente a la orden¹⁰⁶. Entretanto, los mínimos habían renunciado al nicho adjudicado en el lado del evangelio para la imagen de *San Francisco de Paula*, reasignándose a *San Juan de Dios*¹⁰⁷, y concediéndose el último vacante a *San Pedro de Alcántara*¹⁰⁸, previa petición de los franciscanos descalzos¹⁰⁹.

Las imágenes se entregaron dentro del plazo previsto. Lo fueron primero las de *San Juan de Dios* y *Santo Domingo*. El 25 de septiembre, el rector de la Compañía comunicaba a la mesa capitular que las dos esculturas de *San Ignacio* y *San Francisco Javier* estaban concluidas, pidiendo

autorización para instalarlas en la capilla mayor. Llama la atención el hecho de que el traslado de estas imágenes se hiciese en secreto, a petición del propio rector¹¹⁰ y a diferencia de las otras que lo fueron en procesión desde sus respectivos conventos, concediéndoles la catedral un repique de campanas a la entrada y la salida. El 18 de octubre se concluía el programa iconográfico con la instalación en su nicho del *San Pedro de Alcántara* por los franciscanos descalzos del convento de San Antonio y San Diego.

La incorporación de *San Francisco Javier*, desequilibrando este programa iconográfico de santos fundadores y reformadores de órdenes religiosas, llevaba implícito su reconocimiento como cofundador de la Compañía de Jesús. Pero también las imágenes de los dos santos jesuitas propagaban en el espacio primordial de la diócesis el poder de la orden. Por lo demás, la oposición de

106. Cabildo de 3 de agosto de 1674. A. C. Gr., Actas capitulares, lib. 17, f. 266 v.

107. A. C. Gr., Actas capitulares, lib. 17, f. 266 v. El inferior del lado del evangelio.

108. El inferior del lado de la epístola.

109. A. C. Gr., Actas capitulares, lib. 17, f. 271 v.

110. A. C. Gr., Actas capitulares, lib. 17, fol. 275 v.



Fig 36. *San Ignacio de Loyola*, Pedro de Mena, Granada: Catedral.

miembros del cabildo a esta intervención iconográfica, como la propia solicitud del rector de la Compañía de trasladar subrepticamente las esculturas,



Fig 37. *San Francisco Javier*, Pedro de Mena, Granada: Catedral.

evidencia claramente que ese poder era contestado por sectores de la sociedad granadina.

El *San Ignacio* (fig. 36) redunda en el tipo iconográfico planteado ya por Mena en uno de los relieves del coro de la Catedral de Málaga: elevando el monograma de Cristo en una mano y sosteniendo con la otra el libro de las *Constituciones* —aquí desprendido—, figura revestido

con la sotana y el manto. La talla se impone por su soberbia cabeza, donde la expresión, de ascendencia canesca, abstraída en la meditación, remite con eficacia iconográfica al autor de los *Ejercicios Espirituales*, recreando en una de las mejores versiones de la iconografía ignaciana, aquel rostro autorizado que "con su serenidad alegraba a los que lo miraban y con su gravedad los componía", según el testimonio de Ribadeneira¹¹¹.

No le va a la zaga en calidad la frontera imagen de *San Francisco Javier* (fig. 37), empuñando con una mano la cruz misionera de la que pende triunfal el estandarte de la Compañía, llevándose

la otra al pecho entreabriendo el hábito para alivio de su corazón inflamado del amor divino. Si en la versión de Málaga el extático rostro del santo ilustra el interés del escultor por enfatizar el ardor misionero del Apóstol de Oriente, en esta de Granada Pedro de Mena se muestra desinteresado por acreditar cualquier evidencia hagiográfica al margen de los atributos. Incluso la donosa gesticulación de la mano difumina su verdadero significado iconográfico, conjugando la nobilísima apostura del rostro para plantear un icono epítome de la elegancia hispana del siglo de Oro.

111. *Vida de San Ignacio*, 4, 18; reproducido por PACHECO, F., 1990, p. 708.