

EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DEL TEMPLO JESUÍTICO DE SAN ANDRÉS (BILBAO)

ENEKO ORTEGA MENTXAKA

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

Resumen: El antiguo colegio de San Andrés en Bilbao es una fundación de la Compañía de Jesús que tuvo lugar a comienzos del siglo XVII. Como tal, presentaba un programa iconográfico acorde con los postulados de la orden, el cual se vio alterado a finales del siglo XVIII cuando la parroquia de los Santos Juanes se estableció en sus dependencias. En ese programa iconográfico original se potenciaban, por encima de cualquier otro mensaje, la gloria de Dios y la exaltación de la propia orden a través de sus santos más representativos.

Palabras clave: Jesuitas, Iconografía, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Francisco de Borja, Luis Gonzaga, Colegio de San Andrés (Bilbao).

Laburpena: Bilboko antzinako Ander Done ikastetxea 17. mendearen hasierako Jesusen Lagundiaren fundazioa delarik, ordenaren postulatuekin bat zetorren programa ikonografikoa aurkezten zuen. Programa hau aldatu egin zen 18. mendearen bukaeran Joan Santuen parrokia honen aretoetan kokatu zenean. Jatorrizko programa ikonografiko

honetan, beste edozein mezuren gainetik, Jainkoaren distira eta ordenaren gorespena –bere santu adierazgarrien bidez– bultzatzen ziren.

Gako-hitzak: Jesuitak, Ikonografia, Ignazio Loiola-koa, Frantzisko Xabierkoa, Frantzisko Borjakoa, Luix Gonzaga, Ander Done Ikastetxea (Bilbo).

Abstract: The old school of Saint Andrew in Bilbao is a foundation of the Society of Jesus which took place in the early 17th century. As such, it presented an iconographic program according to the tenets of the order, which was altered in the late 18th century when the Saints Johns parish was established on their premises. In that original iconographic program was potentiated, above any other message, the glory of God and the exaltation of the order itself through its most representative saints.

Key words: Jesuits, Iconography, Ignatius of Loyola, Francis Xavier, Francis Borgia, Aloysius Gonzaga, Saint Andrew Scholl (Bilbao).

**Ander done jesuiten tenpluaren
programa ikonografikoa (bilbo)**
The iconographic program of
jesuit church of saint andrew
(bilbao)

BIBLID [(2011), 1; 155-184]

Recep.: 18/10/2010

Acept.: 14/12/2010

1. Introducción

Los primeros datos que tenemos sobre la construcción del colegio de San Andrés de Bilbao por parte de la Compañía de Jesús son de hacia 1622, fecha en la que las obras de la iglesia debían de estar iniciadas. El templo se inauguró al culto hacia 1637, pero las obras no concluyeron en realidad hasta 1675. La traza del conjunto es obra del jesuita P. Ramírez y la dirección de la obra corrió a cargo del arquitecto Martín Ibáñez de Zalbidea, interviniendo en los momentos finales los canteros vascos Juan Sáenz de Hormaechea, Juan de Alloitz y Juan de Aguirre, que terminaron la cabecera.

El templo de San Andrés (Fig. 1) presenta una planta de cruz latina inscrita en un rectángulo, articulada en tres tramos a los que se abren otras tantas capillas por cada lado, comunicadas por pequeños pasillos. El eje transversal lo conforma el crucero con los dos brazos alineados, donde se ubica la cabecera rectangular y profunda. Actualmente esta estructura se encuentra algo modificada, ya que en una reforma posterior a los jesuitas se ampliaron los pasillos que comunicaban las capillas laterales, de tal forma que éstas pasaron a conformar naves laterales bajas, convirtiendo una iglesia de nave única en una de tres naves¹. Este cambio supuso alterar el espíritu original, puesto que la Compañía de Jesús, debido al carácter docente de su apostolado, concebía la planta del templo como un espacio unificado al cual se adosaban capillas hornacinas dedicadas a perpetuar la memoria de sus santos y mártires².

Retablos, tallas, relieves y lienzos formaban el exorno que decoró el colegio jesuita de San Andrés. La mayor parte de los retablos que adornaban el templo jesuítico han cambiado de advocación al menos en una ocasión, debido a la expulsión de la orden por parte de Carlos III en 1767 y la consiguiente enajenación de todos sus bienes. De esta forma, la iglesia jesuítica de San Andrés pasó a convertirse en el templo parroquial de los Santos Juanes a partir de 1770, transformando completamente el programa iconográfico elaborado por la Compañía de Jesús³.

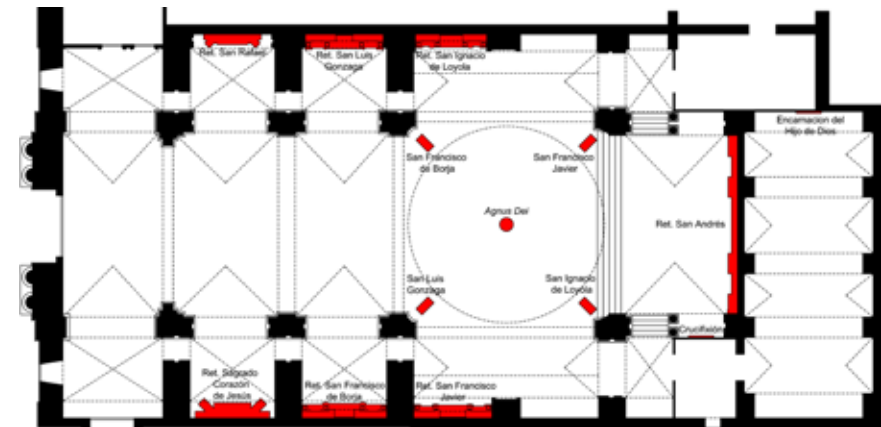


Fig.1) Bilbao. Iglesia colegial de San Andrés. Reconstrucción hipotética de la planta original.

1. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *La arquitectura de los jesuitas*. Madrid, Edilupa, 2002, pp. 88-91.

2. Sobre el *modo nostro* de la arquitectura jesuítica, vid. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *La arquitectura de los jesuitas*. Madrid, Edilupa, 2002, pp. 21-33; GOMBRICH, E. H.: *La historia del arte*. Madrid, Debate, 1997, p. 388.

3. Los retablos de la Soledad, de la Vera Cruz y del Cristo del Humilladero pertenecen a la parroquia de los Santos Juanes, que se trasladó a su sede actual en 1770. Por su parte, los retablos rococós de San Rafael y del Sagrado Corazón de Jesús, aun perteneciendo al colegio jesuítico de San Andrés, no formaban parte del programa iconográfico original, ya que el primero fue una donación de un particular devoto de San Rafael, y el segundo se enmarca dentro de una devoción posterior auspiciada por la Compañía. Sobre este último retablo, vid. ORTEGA MENTXAKA, E.: «Arte y devoción: el retablo del Sagrado Corazón de Jesús de los jesuitas de Bilbao», en VÉLEZ CHAURRI, J. J.; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.; MARTÍNEZ DE SALINAS, F. (coord.): *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2008, pp. 237-243.

Obra	Iconografía
Retablo mayor de San Andrés (1683-1689) (Fig. 2) [actualmente de San Juan Bautista]	San Ignacio peregrino defensor del Nombre de Jesús (Fig. 3)
	San Francisco Javier peregrino (Fig. 4)
	San Francisco de Borja como apóstol del Nombre de Jesús (Fig. 5)
	San Pedro
	San Pablo
	San Andrés [talla desaparecida]
	San Agustín de Hipona
	Santo Domingo de Guzmán
Retablo de San Ignacio de Loyola (1683) (Fig. 7) [actualmente de la Virgen del Carmen]	San Ignacio de Loyola [talla desaparecida]
	San Joaquín
	Santa Ana
Retablo de San Francisco Javier (1683) (Fig. 9) [actualmente de San Juan Evangelista]	San Francisco Javier [talla desaparecida]
	San Francisco de Asís
	San Francisco de Paula
	Virgen de Begoña

Retablo de San Francisco de Borja (fines s. XVII) (Fig. 11) [actualmente de San José]	San Francisco de Borja [talla desaparecida]
	San Estanislao de Kostka
	San Juan Berchmans
	San Bruno
Retablo de San Luis Gonzaga (fines s. XVII) (Fig. 12)	San Luis Gonzaga en gloria (1750)
	Santa Águeda
	Santa Lucía
	Mártires de Nagasaki
Retablo del Sagrado Corazón de Jesús (1742)	Sagrado Corazón de Jesús
Retablo de San Rafael (1747)	San Rafael
Relieve del Agnus Dei (fines s. XVII)	Agnus Dei
Lienzos de la cúpula (h. 1680-1690)	San Ignacio fundador de la Compañía de Jesús (Fig. 6)
	San Francisco Javier expresando su amor por Cristo (Fig. 8)
	San Francisco de Borja renunciando a las glorias del mundo (Fig. 10)
	San Luis Gonzaga adorando el crucifijo (Fig. 13)



Fig. 2) Bilbao. Iglesia colegial de San Andrés. Retablo mayor.



Fig. 3) Bilbao. Iglesia colegial de San Andrés. Retablo mayor. Lienzo de San Ignacio peregrino defensor del Nombre de Jesús.



Fig. 4) Bilbao. Iglesia colegial de San Andrés. Retablo mayor. Lienzo de San Francisco Javier peregrino.



Fig. 5) Bilbao. Iglesia colegial de San Andrés. Retablo mayor. Talla de San Francisco de Borja como apóstol del Nombre de Jesús.



Fig. 6) Bilbao. Iglesia colegial de San Andrés. Pechina. Lienzo de San Ignacio fundador de la Compañía de Jesús.



Fig. 7) Bilbao. Iglesia colegial de San Andrés. Retablo de San Ignacio de Loyola.



Fig. 8) Bilbao. Iglesia colegial de San Andrés. Pechina. Lienzo de San Francisco Javier expresando su amor por Cristo.



Fig. 9) Bilbao. Iglesia colegial de San Andrés. Retablo de San Francisco Javier.



Fig. 10) Bilbao. Iglesia colegial de San Andrés. Pechina. Lienzo de San Francisco de Borja renunciando a las glorias del mundo.



Fig. 11) Bilbao. Iglesia colegial de San Andrés. Retablo de San Francisco de Borja.



Fig. 12) Bilbao. Iglesia colegial de San Andrés. Retablo de San Luis Gonzaga.



Fig. 13) Bilbao. Iglesia colegial de San Andrés. Pechina.
Lienzo de San Luis Gonzaga adorando el crucifijo.

2. El culto a las imágenes en la Compañía de Jesús. San Ignacio defensor de las imágenes

Las autoridades eclesiásticas querían alejarse de toda idea de idolatría a la hora de hacer llegar a los fieles las doctrinas y fundamentos católicos, y para ello se sirvieron de la imagen. Ésta, que respondía a los anhelos de limpieza y pureza que a partir de mediados del siglo XVI impregnaron el Catolicismo, se convirtió en un elemento parlante de la mano de los artistas que trabajaron para la Compañía de Jesús y otras instituciones. Entre otros, serán los escritos de Ignacio de Loyola y el Concilio de Trento quienes sienten las bases del culto católico en la Contrarreforma que entonces se iniciaba⁴.

El Concilio de Trento resulta muy explícito a la hora de sistematizar el culto que se ha de hacer tanto a las imágenes de los santos, como a sus reliquias, y habla del «uso legítimo» de las mismas⁵. En esta primera parte se ve una clara alusión a la herejía protestante que desde los años veinte del siglo XVI se extiende por Europa, afirmando taxativamente que el culto a los santos es una tradición arraigada en el Cristianismo desde tiempos paleocristianos, que este culto es bueno en cuanto que éstos intervienen como mediadores entre el hombre y Dios, y lo más importante: que se equivocan quienes consideran idolatría rogar a las imágenes de los santos.

La obediencia absoluta a los preceptos dictaminados por la Iglesia Católica es

algo inherente a la Compañía de Jesús desde sus primeros momentos, pues ya su fundador, Ignacio de Loyola, estableció en sus *Ejercicios espirituales* una serie de reglas, según las cuales los miembros de su orden debían seguir fielmente los cánones de la Iglesia y no ofenderla en ningún aspecto⁶.

Los jesuitas se convertirán paulatinamente en el gran baluarte defensivo de la Iglesia Católica frente a las distintas herejías protestantes. Además, la orden ignaciana tomará como propio el mensaje tridentino y tratará de aleccionar al pueblo sobre la ortodoxia católica.

Las imágenes adquieren de esta forma un marcado carácter pedagógico, aunque esta fórmula no será algo nuevo, pues ya en la Edad Media se discutió largo y tendido sobre el papel didáctico de las imágenes sagradas⁷, y también entonces se vio que éstas eran capaces de transmitir los contenidos bíblicos y dogmáticos a un pueblo analfabeto. Los jesuitas aprendieron muy bien la lección y fueron capaces de crear un corpus iconográfico que les sirvió para ayudar a difundir el mensaje de Cristo por todos los rincones del planeta.

Además, ensalzaron a los miembros de la orden y los dispusieron como modelos a imitar. Es de sobra conocido el caso del propio Ignacio y que proviene de un principio por él repetidas veces inculcado, y es que la Compañía de Jesús tiene a San Ignacio, no sólo como autor escogido por Dios, sino como modelo al cual tiene que imitar⁸. Esto se haría extensible

4. La Compañía de Jesús nace poco antes del Concilio de Trento y de que se inicie la Contrarreforma. Surge con posterioridad a la Reforma iniciada por Lutero, pero ni en su origen ni en su carácter primitivo se advierten señales de reacción antiprotestante. *Vid.* GARCÍA-VILLOSLADA, R.: «Jesuitas (Compañía de Jesús, SI)», en ALDEA VAQUERO, Q. (dir.) [et al.]: *Diccionario de historia eclesiástica de España, II*. Madrid, Instituto Enrique Flórez, 1972, pp. 1231-1237.

5. «De inuocatione, veneratione, et Reliquis Sanctorum, et Sacris imaginibus», en *Canones, et decreta sacrosancti oecumenici et generalis Concilii Tridentini : Sessio XXV*. Complvti, excvdebat Andreas Angvlo, 1564, p. CCII.

6. IGNACIO DE LOYOLA: *Ejercicios espirituales*, 352-353; 361; 363, 1-5; 365, 1-3.

7. *Cfr.* GREGORIO MAGNO: *Epístola LII «Ad Secundinum»*, Lib. IX, PL, 77; JUAN DAMASCENO: *Sermón I de las Imágenes*, PG 94, 1268; BUENAVENTURA: *Itinerarium mentis ad Deum*, 2.11.

8. A este respecto, *vid.* las conversaciones tenidas en el Colegio Romano en 1557 en DALMASES, C.: *Fontes Narrativi de S. Ignatio de Loyola et de Societatis Iesu initiis*, II, MHSI, 1951, pp. 1-10.

a todos los santos y mártires de la orden, dando lugar a programas de martirios por todas partes, no siendo ajeno a ellos el caso que nos ocupa.

No es de extrañar, por tanto, que la Compañía de Jesús concediera una relevancia considerable a las imágenes en pintura, escultura, estampa o cualquier otro medio artístico. La legitimación definitiva de la imagen como elemento válido para la transmisión de contenidos doctrinales al pueblo en el seno de la orden vino de la mano del propio Ignacio. De tal modo que resulta fundamental la octava regla que figura en sus *Ejercicios espirituales*: «Alabar ornamentos y edificios de iglesias, asimismo imágenes, y venerarlas según que representan.»⁹

Adelantándose en varios años a lo que dirá el Concilio de Trento en su Sesión XXV, Ignacio ya especifica que las imágenes deben ser veneradas en función de lo que representan, en lugar de como ídolos paganos. A diferencia de lo que propugnaban los protestantes, la Iglesia Católica no considera idolátrico el culto a las imágenes, ya que éstas no son adoradas por sí mismas, sino por lo que representan; en última instancia, quienes reciben las oraciones y las súplicas de los fieles son Cristo, la Virgen y todo el santoral cristiano, que intercederán por los hombres ante Dios¹⁰. Del mismo parecer era la Compañía de Jesús, la cual encaminó todas sus acciones a reforzar este mensaje de culto a los santos.

3. Representaciones iconográficas

3.1 San Ignacio de Loyola

Tres eran, al menos, las imágenes sobre San Ignacio de Loyola que albergaba el templo de San Andrés en su primera época. Dos de ellas aún se conservan en el lugar para el que fueron realizadas; sin embargo, sabemos de la existencia de otra que desapareció a finales del siglo XVIII. Las piezas que todavía podemos admirar en la iglesia son dos lienzos, uno en la calle del Evangelio del primer cuerpo del retablo mayor, que representa a San Ignacio de medio cuerpo, mirando al espectador, mientras con una mano sostiene una lanza y con la otra señala hacia el monograma IHS (Fig. 3). El otro lienzo se encuentra en una de las pechinas que sostienen la cúpula, en el lado de la Epístola más próximo a la cabecera (Fig. 6). La representación del santo vasco en este segundo lienzo es diferente, pues aparece de cuerpo entero, con un libro y sosteniendo con su mano el citado monograma. Desconocemos la tipología que presentaba la talla perdida que debía de estar cobijada en el retablo de San Ignacio, sustituida hoy por una de la Virgen del Carmen (Fig. 7).

San Ignacio peregrino defensor del Nombre de Jesús

La primera de las representaciones de San Ignacio que encontramos en la iglesia es un lienzo presente en la calle del Evangelio del primer cuerpo del retablo mayor y que muestra una iconografía que habla del carácter defensivo que comentábamos en relación al Concilio de Trento: es *San Ignacio peregrino defensor del Nombre de Jesús* (Fig. 3). San Ignacio

9. IGNACIO DE LOYOLA: *Ejercicios espirituales*, 360.

10. Cfr. «De inuocatione ...», en *Canones, et decreta ... p. CCIII*; IGNACIO DE LOYOLA: *Ejercicios espirituales*, 358.

de Loyola, con los atributos propios del peregrino (esclavina, bordón y sombrero), aparece representado de medio cuerpo, con un expresivo giro de tres cuartos hacia la izquierda. Mira con sus ojos al espectador, buscando captar su atención, mientras con su mano derecha señala al monograma IHS que surge mediante un fuerte resplandor dorado por encima de él. San Ignacio está coronado con un nimbo traslúcido, en alusión a su santidad, y sostiene con su brazo izquierdo el bordón de peregrino. El monograma, con una cruz sobre la H y tres clavos debajo, adquiere un gran protagonismo pues ocupa algo más de un tercio de toda la superficie pictórica; sobre un círculo oscurecido destacan las letras doradas, de las cuales salen haces de luz en todas direcciones. Los elementos más destacados en la composición son el rostro, el monograma, y las manos del santo, que adquieren unos vivos matices áureos que contrastan con los tonos oscuros del fondo y de la sotana del santo. Tanto este lienzo como el resto de los que se ubican en el retablo mayor fueron realizados hacia las dos últimas décadas del siglo XVII, igual que la mazonería del retablo; esto enmarca la obra dentro del pleno Barroco, con influencias rubenianas. El cuadro presenta un tenebrismo matizado propio del período en el que se engloba.

La elección del nombre de Compañía de Jesús por parte de Ignacio y sus primeros compañeros supone toda una declaración de intenciones¹¹. En un principio fue considerado por parte de otras órdenes como demasiado osado y llegó a dudarse de su ortodoxia. Sin embargo, tras un período inicial de vacilación, la Compañía de Jesús se afianzó en sus convicciones, pues tenía la seguridad de tener a Cristo de su parte, no en vano es el propio Hijo de Dios quien se le aparece a Ignacio en una villa a las afueras de Roma

diciéndole «Ego vobis Romæ propitius ero», dando origen a la conocida escena de La Visión de la Storta¹².

El monograma IHS adquiere un gran protagonismo en este lienzo, ocupando gran parte del cuadro con su dorado resplandor. La forma en la que la luz desciende sobre San Ignacio es propia del momento histórico; es un fogonazo barroco que simboliza la presencia divina junto al santo. El monograma IHS, que hace alusión a Cristo, se convertiría en el símbolo más fácilmente reconocible de la Compañía de Jesús y tan estrechamente asociado a los jesuitas que pasó a ser un elemento casi exclusivo de la orden ignaciana¹³. Este monograma se repite constantemente en presencia de los distintos santos jesuitas. No obstante, no fue la Compañía de Jesús quien lo creó, sino que fue el franciscano Bernardino de Siena, quien en 1427 había establecido una confraternidad del Santo Nombre. Lo interesante es que el franciscano había elegido el lugar donde después se levantaría // *Gesù*, tal vez en la capilla de la Virgen de la Estrada, como sede de esta nueva confraternidad. Es probable que por tal motivo Ignacio adoptase el monograma cuando ocupó la pequeña capilla, en 1541. Se daba además la creencia de que el monograma había sido impreso en el corazón de San Ignacio de Antioquía con letras de oro, motejado teóforo¹⁴ por este motivo, pero volveremos después sobre este santo.

Vemos, por tanto, que el monograma IHS supone el inicio de la iconografía jesuítica. Este monograma no es otra cosa que la abreviatura del nombre griego ΙΗΣΟΥΣ, en latín IESUS. Se compone de las dos primeras letras IH con la última Σ. El nombre de Jesús había sido abreviado con las tres letras

11. MÂLE, É.: *El Barroco: el arte religioso del siglo XVII*. Madrid, Encuentro, 1985, p. 370.

12. IGNACIO DE LOYOLA: *Autobiografía*, cap. X, 96.

13. Vid. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*, III. Barcelona, Serbal, 1997, pp. 33-34.

14. «El que lleva a Dios».

IHS en numerosos códices bíblicos desde el siglo IV, y este monograma estará presente en numerosas ocasiones cuando se quiera expresar la devoción personal o de un grupo al Nombre de Jesús.

Sin embargo, la Compañía de Jesús no se limitó a utilizar el monograma IHS tal cual, sino que lo enriqueció con otros elementos. Tal y como vemos en el lienzo del retablo mayor, el monograma lleva una cruz sobre la H. Esta cruz sustituye el signo de abreviación que se solía escribir sobre estas primeras letras. De esta manera, el monograma IHS no significa únicamente el Nombre, sino también la persona de Jesús, simbolismo que se hace todavía más patente cuando se añadieron bajo este monograma los tres clavos de la Crucifixión, en ocasiones con el Sagrado Corazón de Jesús. Lo habitual en todas estas representaciones, y las de San Andrés no son una excepción, es que el monograma esté rodeado de rayos, representado como el Sol, en clara alusión a la profecía de Malaquías¹⁵.

Este sello hace que la Compañía de Jesús refleje de alguna manera toda la Iglesia; es su bastión defensivo, mensaje potenciado por la lanza que porta San Ignacio en el lienzo que comentamos. La verdadera Compañía es la Iglesia triunfante en el cielo, donde Cristo es el verdadero sol. El monograma IHS representó casi desde su comienzo a la Compañía de Jesús en su conjunto, pero se asoció íntimamente a la iconografía de su fundador hasta tal punto que se convirtió en uno de sus atributos principales¹⁶. En la práctica totalidad de las representaciones de San Ignacio, éste aparece acompañado

por el monograma IHS.

Volviendo a la relación existente entre San Ignacio de Loyola y San Ignacio de Antioquía, tenemos que decir que además del monograma IHS, estos dos santos comparten el nombre, pues hacia 1537 Iñigo López de Loyola cambió su nombre por el de Ignacio «probablemente por el especial amor que el fundador de la Compañía tenía a San Ignacio de Antioquía, el enamorado del nombre de Jesús»¹⁷.

Ambos santos eran conocidos por su amor a Cristo. El nombre «Ignacio» tiene una clara referencia etimológica en la palabra *ignis*; este «fuego» era entendido por la Compañía como la expresión de «la idea del amor a Cristo» y le sirvió a Ignacio para asociar su nombre con este concepto¹⁸. El fuego en la tradición cristiana venía a simbolizar la devoción del hombre por Dios, y así lo recogió Ripa en su *Iconología* en la figura de la Religión: «Con el fuego se muestra la pura y sincera devoción de nuestra mente, dirigida hacia Dios, lo que es cosa apropiada y conveniente al sentir religioso.»¹⁹

San Ignacio describe en su *Autobiografía* la forma en la que Dios se le aparecía cuando estaba en éxtasis²⁰ y es interesante constatar la enorme similitud existente entre ésta y el fuego divino que rodea el monograma IHS en toda la tradición iconográfica de la Compañía de Jesús, y que vemos representado en los lienzos de San Andrés²¹.

15. Mal. 3, 20.

16. RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano*, IV. Barcelona, Serbal, 1997, p. 102.

17. LETURIA, P.: *El gentilhomme Iñigo López de Loyola*. Barcelona, Labor, 1941, p. 8.

18. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Arquitectura e iconografía en la Basílica de Loyola*. Donostia, Sendoa, 1991, p. 89.

19. RIPA, C.: *Iconología*, II. Madrid, Akal, 1996, pp. 260-261.

20. IGNACIO DE LOYOLA: *Autobiografía*, [Prólogo del P. Nadal] 2*.

21. IGNACIO DE LOYOLA: *Autobiografía*, III, 29; IV, 44.

Fueron las propias palabras de Ignacio las que, unidas a la tradición cristiana referente al fuego divino y al monograma IHS, codificaron la forma en la que la Compañía de Jesús plasmaría una de las iconografías de su fundador que más éxito y difusión tendrían: San Ignacio acompañado del monograma ígneo IHS.

En el caso del lienzo del retablo mayor, San Ignacio señala con su mano derecha hacia el monograma IHS, haciendo alusión a su amor por Dios y al carácter defensivo que tanto él como la Compañía en su conjunto adquirieron desde el principio. Esta iconografía ignaciana tiene su origen en un conocido cuadro de Rubens titulado *Los milagros de San Ignacio de Loyola* en la que vemos al santo vestido con las ropas litúrgicas en lugar de la sobria sotana jesuítica, y donde le vemos dirigir su mirada hacia lo alto. La manera en que Rubens representó a San Ignacio mirando al cielo encajaba muy bien con lo que el santo había dictado al P. Cámara: «[...] Y la mayor consolidación que recibía era mirar el cielo y las estrellas, lo cual hacía muchas veces y por mucho espacio, porque con aquello sentía en sí un muy grande esfuerzo para servir a nuestro Señor.»²²

Rubens supo captar las palabras del fundador, quien cuando contemplaba el cielo, prorrumpía en aquella exclamación que comúnmente se le atribuye: «Cuán vil y baja me parece la tierra cuando miro al cielo». Sin embargo, pronto apareció una variación del hecho de dirigir la cabeza a lo alto y fue dirigir el dedo índice. Del mismo modo que San Juan Bautista suele ser representado señalando al cielo, haciendo alusión a la venida de Cristo, también se ha retratado a San Ignacio de esta forma.

La representación de San Ignacio como peregrino es patente, más aún si tenemos en cuenta que este lienzo hace pareja con otro de San Francisco Javier en el mismo retablo y también presenta a éste con la vestimenta propia del peregrino. Ésta indumentaria se compone en ambos casos del bordón, la esclavina y el sombrero de peregrinos. Aunque no es habitual ver al santo vasco representado de esta forma, no carece de sentido que aparezca de esta manera en San Andrés. El Camino de la Costa a Santiago de Compostela pasa por Bilbao, justo por delante del colegio de San Andrés. Vemos que uno de los ramales del Camino de Santiago trascurría frente al templo jesuítico, lo cual explicaría en parte el motivo por el cual San Ignacio es representado como peregrino en este lienzo: numerosos peregrinos accederían a la iglesia a orar haciendo un alto en el camino. No obstante, otra razón puede ser el hecho de que el propio San Ignacio fue de peregrinación a Tierra Santa (1523) y oró en los mismos lugares en los que lo había hecho Cristo. Pese a no ser muy común ver a San Ignacio vestido de peregrino, el templo de San Andrés no es un caso único, ya que son varias las representaciones de esta forma que existen del santo vasco²³.

San Ignacio fundador de la Compañía de Jesús

La siguiente representación del santo vasco es otro lienzo en el que vemos a *San Ignacio fundador de la Compañía de Jesús* (Fig. 6) y que está colocado en una de las pechinas de la cúpula. Pese a las grandes similitudes iconográficas existentes entre éste y el que acabamos de analizar, su significado es distinto. Mientras que en el caso anterior primaban sus aspectos de bastión defensivo de Cristo y de peregrino; ahora es su carácter de fundador de la

22. IGNACIO DE LOYOLA: *Autobiografía*, I, 11.

23. KÖNIG-NORDHOFF, U.: *Ignatius von Loyola: Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Armen einer Kanonisationskampagne um 1600*. Berlin: Mann, 1982, pp. 115-128, 277-321.

Compañía de Jesús lo que se potencia. El santo aparece en esta ocasión de cuerpo entero, mirando al espectador igual que en el ejemplo anterior. Pero a diferencia de aquél, en este caso el monograma IHS no desciende del cielo envuelto en una luz áurea, sino que es el propio San Ignacio quien lo sostiene con su mano izquierda mientras surgen llamas de fuego de él. La luz en esta ocasión procede de la cabeza de San Ignacio. El tamaño del monograma es bastante menor que el caso anterior. Debajo del monograma y de la mano del santo, se ubica el libro de las *Constituciones* de la Compañía que redactó Ignacio, con el lema «AD MAYOREM DEI GLORIAM»²⁴. Dado que la fecha de realización de los lienzos de las pechinas parece ser cercana a la del retablo mayor (años 80-90 del siglo XVII), es lógico que estilísticamente éste tenga mucho que ver con ellos en cuanto al tenebrismo que presenta. La calidad de la ejecución es en este lienzo, y en los que lo acompañan en la cúpula, muy inferior a los del retablo mayor.

Una ligera variación en cuanto a la forma la encontramos en el monograma IHS, aunque no en cuanto al simbolismo, que sigue siendo el mismo: representar la presencia real de Cristo junto a San Ignacio. En el ejemplo del retablo mayor el monograma se completaba con la cruz sobre la H, con el significado que explicábamos más arriba, y los tres clavos debajo de éste. En el lienzo de la pechina, por el contrario, los clavos están ausentes, pero no así la cruz. Esto no ha de entenderse como un cambio de significado, sino de estilo. Ya hemos visto cómo el monograma IHS presentó diferencias en lo referente a los elementos que lo acompañaban: con clavos, con el Sagrado Corazón, con lirios, y también desprovisto de ornato alguno. Otra diferencia entre los dos monogramas se refiere a su forma externa: mientras en el caso del retablo mayor unos rayos de luz salen del etéreo monograma;

en el de la pechina éste tiene una presencia más física y está envuelto en llamas. Tanto la luz como el fuego nos hablan del amor a Dios, como ya hemos visto. Sin embargo, la diferencia fundamental que encontramos entre ambos monogramas es la manera en la que San Ignacio interactúa con ellos. En el primero, el santo vasco lo señala con el dedo índice, a modo de anunciador; en el segundo, por el contrario, parece sostenerlo con su mano, convirtiéndose de esta forma en un pilar fundamental de la Iglesia.

Esta idea nos lleva al libro que aparece bajo su mano izquierda y bajo el monograma. En él vemos escrito el lema de la Compañía del que hablábamos antes: «AD MAYOREM DEI GLORIAM». Este libro son las *Constituciones* de la orden que fundara San Ignacio, de tal manera que se está potenciando su carácter de fundador. En esta obra se pretende legislar sobre toda la vida, regular las acciones no sólo internas, sino también las que se dan con los superiores, iguales e inferiores dentro de la orden. Iniciada su redacción en 1541, se terminó en 1545 de manera provisional, pues quería Ignacio probar su correcto funcionamiento, y en 1552, con la ayuda del P. Polanco, quedó concluido. La pintura que ahora analizamos debe entenderse, por tanto, de la siguiente manera: Ignacio, en calidad de fundador de la Compañía de Jesús, representa el sustrato sobre el que se asienta la nueva Iglesia Católica en su lucha contra la herejía y para mayor gloria de Dios. El carácter defensivo de San Ignacio que veíamos en el ejemplo anterior también es aplicable aquí, pero se resalta más su carácter de fundador, gracias a este atributo.

24. «[...] gli attributi piú frequenti: il cuore ardente, la sigla de la Compagnia di Gesù, il motto A.M.D.G., il libro delle *Costituzioni*, ecc.» *Bibliotheca sanctorum*, VII, p. 702.

San Ignacio de Loyola [talla desaparecida]

En la iglesia, debía de haber al menos una tercera imagen de San Ignacio, desaparecida de su ubicación original en el retablo del cual era titular (Fig. 7). Desconocemos el tipo iconográfico exacto que mostraba ésta, pero sabemos que estaba ahí gracias a la documentación y a las dos pinturas que la flanqueaban y que todavía se conservan: San Joaquín y Santa Ana²⁵. Según los *Ejercicios espirituales*, sabemos que Ignacio asociaba a los padres de la Virgen con la distribución de limosnas, y por tanto con la caridad, virtud ligada al propio Ignacio. Aunque no dispongamos de la imagen de este retablo, resulta muy útil el trabajo realizado por Plazaola, en el cual recoge la práctica totalidad de las esculturas y tallas que se conservan en nuestro territorio referentes al fundador de los jesuitas²⁶.

Como acabamos de anunciar, San Ignacio relacionó a los padres de la Virgen con el ejercicio de la caridad en estos términos: «En el ministerio de distribuir limosnas se deben guardar las reglas siguientes. [...] como en matrimonio tenemos exemplo del Sancto Joaquín y de Sancta Anna, los quales, partiendo su hacienda en tres partes, la primera daban a pobres, la segunda al ministerio y servicio del templo, la tercera tomaban para la substentación dellos mismos y de su familia.»²⁷

De esta forma, San Joaquín y Santa Ana se convierten en imagen de la caridad dentro del pensamiento ignaciano, pues repartían sus recursos entre los pobres, el templo y ellos mismos. Esta virtud teológica, que procede de la tradición anterior, es recogida por Ripa en su *Iconología*. En su primera

descripción de la Caridad, éste la describe como una mujer con traje rojo, con un corazón ardiente en su mano derecha y abrazando a un niño con la izquierda. En la segunda descripción, por su parte, la mujer vuelve a estar vestida de rojo, pero la llama en esta ocasión aparece sobre su cabeza, representando su corazón ardiente. Para Ripa la Caridad tiene un significado muy concreto en relación con la divinidad: «La caridad es hábito de la voluntad infundido por Dios, que nos inclina a amarle, fin nuestro supremo, amando también al prójimo como a nosotros mismos; así es como la describen los Sagrados Teólogos. Se pinta con ardiente corazón en una mano y un niño entre sus brazos, significando así que la caridad es afecto puro y ardiente del ánimo que se orienta hacia Dios y hacia sus criaturas. Pues se dice que un corazón arde cuando ama; ya que al conmoverse los espíritus por algún objeto digno de su pasión, provocan en el corazón una restricción de la sangre con lo que, alterándose su temperatura, se dice por analogía que se pone a arder. Por esto los doce Discípulos de Cristo Nuestro Señor, decían que ardían sus corazones cuando les hablaba [...]. En cuanto al traje, rojo por su semejanza con el color de la sangre, muestra cómo la verdadera caridad se extiende hasta el mismo hecho de verterla, según nos lo asegura el propio San Pablo.»²⁸

Así, entendemos que la razón por la que tanto San Joaquín como Santa Ana están vestidos de rojo en los lienzos del retablo es para enfatizar aún más la relación existente entre éstos, San Ignacio y la caridad. Recuérdese además la relación que hemos visto entre el santo vasco y el fuego como amor a Dios, que vemos remarcado de nuevo en Ripa: el fuego es amor a Dios y la caridad es una de las manifestaciones de este amor ardiente.

25. AHPV, P.N., Juan Bautista de Asturiazaga, 2661, 21 Mayo 1683, [s. f.].

26. PLAZAOLA ARTOLA, J. M.: *Iconografía de San Ignacio en Euskadi*. [s. l.], Comisión Loiola'91, 1991.

27. IGNACIO DE LOYOLA: *Ejercicios espirituales*, 337; 344.

28. RIPA, C.: *Iconología*, I. Madrid, Akal, 1996, pp. 161-163.

Haciendo una lectura de conjunto de las imágenes de San Ignacio en el templo de San Andrés, podemos advertir que este santo era para la Compañía algo más que el fundador, era el modelo a imitar, el ejemplo a seguir lleno de virtudes y defensor de la fe, que había sido canonizado, y como tal debía ser honrado.

3.2 San Francisco Javier

También en el caso de San Francisco Javier se conservan en San Andrés dos lienzos y tenemos constancia de la existencia de una talla desaparecida. De manera análoga a lo que veíamos con San Ignacio, las pinturas sobre el santo navarro que encontramos en la iglesia son las que alberga el retablo mayor, por un lado, y una de las pechinas de la cúpula por el otro. La del retablo mayor (Fig. 4) presenta a un San Francisco Javier de medio cuerpo, con una mano apoyada sobre el pecho y la otra sosteniendo el bordón de peregrino y un ramo de lirios, mientras dirige su mirada hacia lo alto, donde vuelve a aparecer el monograma IHS. En el lienzo de la cúpula (Fig. 8) se repiten ciertos elementos que le acompañaban en el lienzo anterior, como el monograma IHS, los lirios y la mano en el pecho, aunque en esta ocasión le vemos de cuerpo entero y mirando al espectador. La talla perdida de San Francisco Javier se alojaba en el retablo que llevaba su nombre y que se construyó a la vez que el de San Ignacio, hoy dedicado a San Juan Evangelista (Fig. 9).

San Francisco Javier peregrino

San Francisco Javier aparece representado en un lienzo del retablo mayor titulado *San Francisco Javier peregrino* (Fig. 4). Éste hace pareja con el San Ignacio de Loyola que vemos en el mismo retablo y su ejecución, como la de este último, es de gran calidad. En este lienzo, el santo navarro aparece en actitud extática, con la boca entreabierta y mirando al cielo. Esta actitud está asociada al gesto de señalar con la mano al corazón. Con la mano izquierda sostiene el lirio o azucena, símbolo de su virginidad, y el bordón, que junto al sombrero y a la esclavina, son los atributos del peregrino. La mirada de San Francisco se concentra en el monograma IHS que desciende sobre él, entre un foco de luz. Hay una ausencia total de paisaje, pues el espacio tras el santo está cubierto por una neblina espesa y ocre que acentúa la presencia divina en el monograma. Existe un lienzo en el convento de las clarisas de Olite que presenta una filiación directa con el nuestro en cuanto a la composición de San Francisco Javier y en cuanto a su iconografía de peregrino²⁹.

En las primeras representaciones de Francisco Javier, éste aparecía asiendo su sotana, lo cual fue rápidamente imitado en otras obras y difundido por todas las provincias de la orden. Sin embargo, este gesto pronto dio paso a otro que resulta mucho más elocuente para nosotros, pues lo vemos también en el lienzo que venimos comentando: San Francisco Javier se abre la sotana y nos muestra su corazón ardiendo por amor a Dios³⁰. En este punto, cabe recordar la relación existente entre el fuego y el amor a Dios que veíamos en el apartado dedicado a San Ignacio de Loyola y que aquí

29. Cfr. GARCÍA GAINZA, M. C. (dir.): *Catálogo monumental de Navarra: III. Merindad de Olite*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1985, pp. 299-306; FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *San Francisco Javier Patrono de Navarra: fiesta, religiosidad e iconografía*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2006, p. 240; FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *San Francisco Javier en las artes: el poder de la imagen*. Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2006, pp. 320-321. Existe además una réplica de este lienzo de Olite en el castillo de Javier.

30. FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *San Francisco Javier Patrono de Navarra: fiesta, religiosidad e iconografía*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2006, pp. 228-230.

vuelve a tener vigencia. Si recurrimos de nuevo a Ripa, veremos que éste recoge una descripción del Amor de Dios en términos muy similares a las representaciones de Francisco Javier: «Hombre en actitud reverente, que levanta el rostro hacia el cielo señalándolo con la siniestra. Con la diestra ha de mostrar su pecho, que aparecerá ante nuestros ojos.»³¹ Francisco Javier dirige su mirada al cielo, como es habitual en su iconografía³².

San Francisco Javier aparece con el bordón en su brazo izquierdo, el sombrero colgando a su espalda y la esclavina en los hombros para enfatizar su carácter de peregrino, iconografía muy difundida y de enorme éxito. La identificación de éste como peregrino se repite además constantemente en sus hagiografías, donde se insiste en su espíritu conquistador y misionero por el ideal de extender y llevar a Cristo hasta los pueblos más remotos que aún no lo conocían. La difusión de este tipo iconográfico se relaciona con el milagro de la curación del P. Mastrilli, ocurrido en Nápoles en 1633³³. En el apartado dedicado al lienzo del retablo mayor que representa a San Ignacio de Loyola hicimos mención al hecho de que estos dos santos suelen hacer *pendant*³⁴, y que en este caso tiene sentido ya que ambos santos tienen en sus biografías un marcado carácter de peregrinación: San Ignacio a Jerusalén, y San Francisco Javier por Oriente.

Otro de los atributos habituales de San Francisco Javier, y que también encontramos en esta iglesia jesuítica, es el lirio o azucena y es común

verle representado con uno en la mano, por ser imagen de su virginidad y pureza, aunque tras pasar este elemento a formar parte de los atributos de San Luis Gonzaga, prácticamente desapareció de la iconografía del santo navarro³⁵. Ripa recoge uno de los significados del lirio como emblema de la Belleza³⁶. Además, en la descripción de la representación alegórica de la Bienaventuranza, el mismo autor habla del lirio dentro de una corona entretejida junto con el mirto y la rosa y lo relaciona con la virtud de la Fe³⁷. La asociación del lirio con la Fe cambia cuando Ripa trata acerca de la alegoría de la Esperanza, pues se convierte en emblema de ésta³⁸.

Los lirios que San Francisco Javier lleva en su mano también pueden ser imagen de la Esperanza, como aspiración a un bien superior que es Dios. Esto nos permite hacernos una idea del gran amor que el santo navarro sentía por Cristo, no en vano murió pronunciando el nombre de Jesús con su último aliento. Esto también explica el motivo por el cual junto a San Francisco vemos el monograma IHS. Este monograma hemos visto que simboliza la presencia de Cristo junto con el retratado, pero también es el emblema de la Compañía de Jesús. Al santo navarro se le ha considerado desde los orígenes de la orden cofundador junto con San Ignacio, de ahí que el monograma aparezca acompañando a ambos.

31. RIPA, C.: *Iconología*, I. Madrid, Akal, 1996, p. 89.

32. «[...] il santo appare figurato in quella che può essere considerata una sua positura abituale; gli occhi levati al cielo, le mani strette ad aprire la tonaca sul petto, quasi a permettere uno sfogo alla forte fiamma della fede che gli squassa il cuore.» *Bibliotheca sanctorum*, V, p. 1237.

33. FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *San Francisco Javier Patrono de Navarra: fiesta, religiosidad e iconografía*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2006, p. 240.

34. *Ibid.*, pp. 250-252.

35. *Ibid.*, p. 228.

36. RIPA, C.: *Iconología I*. Madrid, Akal, 1996, p. 132-133.

37. *Ibid.*, p. 157.

38. *Ibid.*, p. 353.

San Francisco Javier expresando su amor por Cristo

También encontramos al santo navarro en uno de los lienzos de las pechinas y que muestra a *San Francisco Javier expresando su amor por Cristo* (Fig. 8). Estilísticamente es muy parecido al de San Ignacio también en la cúpula, con una paleta de color muy sobria en la que únicamente destacan algunos elementos como son el rostro, las manos, las flores y el monograma. San Francisco Javier aparece de cuerpo entero, mirando al espectador, con la mano derecha sobre el corazón y portando en la izquierda un ramo de lirios o azucenas. De la parte superior izquierda de la composición desciende sobre el santo el monograma IHS rodeado por rayos de luz.

La indumentaria es idéntica a la que llevan todos los santos jesuitas que sostienen la cúpula, limitándose a la sobria sotana. La forma en la que se aparece el monograma IHS es muy parecida a cómo lo hacía en el caso anterior: descendiendo en un haz de luz de manera oblicua sobre el santo navarro, pero en este caso no aparecen los clavos, aunque sí la cruz sobre la H, con el significado antedicho. También hemos tratado acerca del gesto de señalarse el corazón con la mano, que unido a los lirios, como imagen de su pureza, y al monograma que desciende sobre él, ha de entenderse como amor incondicional a Cristo.

San Francisco Javier [talla desaparecida]

La talla original de San Francisco Javier en el colateral homónimo del lado del Evangelio se ha perdido, y en su lugar se ubica hoy una de San Juan

Evangelista (Fig. 9). Algunas esculturas coetáneas pueden formarnos una idea del aspecto que pudo tener, como por ejemplo la atribuida a Ciro Ferri, o la de Roque Solano, entre otros, pues están cronológicamente cerca de este que estamos comentando³⁹. Además de éstas, puede tener relación con la que se conserva en la Santa Casa de Loyola. La existencia de esta talla se fundamenta en la documentación y mediante los dos lienzos que la flanqueaban, pues éstos representan a San Francisco de Asís y a San Francisco de Paula, santos homónimos y de los que era devoto⁴⁰. Era común que la gente sintiera una especial devoción por los santos con los que compartía el nombre, y el santo navarro no era una excepción. Esto explica por qué aparecen estos dos santos en el retablo de San Francisco Javier, pero además todos ellos son santos fundadores de órdenes religiosas: San Francisco de Asís, de los franciscanos; San Francisco de Paula, de los mínimos; y San Francisco Javier, cofundador de los jesuitas junto con San Ignacio de Loyola.

La forma más común en la que suele ser representado es haciendo *pendant* con San Ignacio. Ya desde los primeros tiempos de la Compañía se optó por representarlos juntos, no en vano ambos eran *Societatis Iesu soles gemini*, es decir, «dos soles gemelos de la Compañía de Jesús», al igual que San Pedro y San Pablo para la Iglesia⁴¹. Como cofundadores de la Compañía, es común verlos juntos en colegios jesuíticos y lugares de influencia de la orden, en ocasiones en compañía de otros santos jesuitas, como ocurre en San Andrés. Aquí la vinculación más estrecha se establece entre San Ignacio y San Francisco Javier, aunque también debemos tener en cuenta a San Francisco de Borja y a San Luis Gonzaga dentro del mensaje de conjunto que veremos después.

39. Ciro Ferri (atrib.), *San Francisco Javier predicando*, h. 1670-1675, Zaragoza, Real Seminario de San Carlos; Roque Solano, *San Francisco Javier predicando*, h. 1686, Madrid, Real Congregación de San Fermín de los Navarros.

40. AHPV, P.N., Juan Bautista Asturiazaga, 2661, 21 Mayo 1683, [s. f.].

41. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*, III. Barcelona, Serbal, 1997, p. 569.

3.3 San Francisco de Borja

Las representaciones de San Francisco de Borja que encontramos en el templo jesuítico bilbaíno son dos, pero tenemos constancia de que fueron tres. Las conservadas son la talla que corona el ático del retablo mayor y un lienzo en una de las pechinas de la cúpula. Esta talla (Fig. 5) presenta a un San Francisco de Borja triunfante, alzando con su mano derecha una custodia y apoyando su pie derecho sobre una corona, mientras a su espalda resplandece el monograma JHS. En el lienzo de la cúpula (Fig. 10) observamos que el santo sostiene con su mano izquierda un libro sobre el que se apoya una calavera coronada, con su mano derecha señala al monograma IHS y a sus pies aparecen elementos de dignidades políticas y eclesiásticas. Sabemos también de la existencia de otra talla en el retablo que hoy lleva el nombre de San José, pero que debió de realizarse para albergar una imagen de San Francisco de Borja, en función de los lienzos que se conservan en su ubicación original (Fig. 11).

San Francisco de Borja como apóstol del Nombre de Jesús

El ático del retablo mayor está coronado por una talla que representa a *San Francisco de Borja como apóstol del Nombre de Jesús* (Fig. 5). En ella un San Francisco de Borja autoritario y poderoso muestra una custodia con el monograma IHS en el centro que levanta con su brazo derecho. Tras él, pintado en el retablo aparece el mismo monograma JHS rodeado de rayos que se expanden en todas direcciones. Apoya su pie derecho sobre una corona de oro que alude a los títulos que rechazó en favor de ingresar en la Compañía de Jesús. Tanto la sotana como el manteo propios de los jesuitas

que lleva el santo valenciano han sido dorados con motivos vegetales y geométricos. Los pliegues barrocos de la sotana contribuyen a dotar a la figura de un cierto dinamismo, aunque diluido en lo estático de la imagen. Su realización debió de llevarse a cabo a finales del siglo XVII, siendo coetánea de las pinturas que componen el retablo mayor.

San Francisco de Borja viste la sotana de jesuita con un manteo, como es habitual en su iconografía. Es interesante el detalle de apoyar el pie derecho sobre una corona que está en el suelo, en clara alusión a su victoria sobre las pasiones mundanas, cuando en 1551 renunció a sus cargos y títulos e ingresó en la Compañía de Jesús. La corona le acompañará en muchas de sus representaciones, convirtiéndose en uno de sus atributos característicos⁴².

San Francisco aparece también como defensor de Cristo por cuanto que porta en su mano derecha una custodia en el centro de la cual encontramos de nuevo el monograma IHS. Esta iconografía es similar a la que veíamos con San Ignacio señalando dicho monograma, es decir, el santo valenciano también se convierte en un pilar fundamental en la defensa de la Iglesia. La custodia representa la presencia real de Cristo a través de la Sagrada Forma, con lo cual se potencia el significado del monograma⁴³.

Detrás de San Francisco surge de manera espectacular el monograma JHS, en una castellanización del latino IHS, con la cruz sobre la H y los tres clavos debajo. Este monograma está rodeado por un gran resplandor y unos potentes rayos que, emergiendo de él, se extienden en todas direcciones. El monograma IHS es el emblema de la Compañía de Jesús y, como tal, lo es también de todos y cada uno de sus miembros, especialmente de San

42. Sobre San Francisco de Borja, *vid. Bibliotheca sanctorum*, V, pp. 1190-1197.

43. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano, III*. Barcelona, Serbal, 1997, p. 564.

Ignacio de Loyola. Por este motivo es por lo que aparece junto a Francisco de Borja en esta ocasión y en otras. La forma en la que los rayos se extienden tiene relación con la expansión de la Compañía por todos los rincones del mundo; la luz de Cristo es llevada por todo el orbe gracias a los esfuerzos misioneros de los jesuitas.

San Francisco de Borja renunciando a las glorias del mundo

Volvemos a encontrar al santo valenciano en un lienzo de la pechina bajo el título de *San Francisco de Borja renunciando a las glorias del mundo* (Fig. 10), donde un San Francisco estático dirige su mirada al espectador mientras señala con su mano derecha el monograma que desciende del cielo y con la izquierda sostiene un libro, en el que se apoya una calavera coronada. A los pies del santo vemos objetos propios de grandes hombres de armas, como el yelmo, la corona y el estandarte, y religiosos, como el sombrero de cardenal. Por encima de todos ellos, apoyado sobre la mesa que hay detrás de San Francisco, está el bonete de jesuita.

El atuendo de San Francisco de Borja vuelve a ser la sotana de jesuita, igual que en el resto de lienzos de la cúpula, aunque en este caso se acompaña del citado bonete de la orden, que no vemos sobre su cabeza sino sobre una mesa detrás de él.

El atributo que más llama nuestra atención es la calavera coronada que el santo valenciano porta sobre un libro en su mano izquierda. Esta calavera

se relaciona con la muerte de la Emperatriz Isabel en 1539, hecho que hirió profundamente el alma de Francisco de Borja y que operó un cambio radical en su forma de entender el mundo y cuanto le rodeaba: «Toda la veneración a la Soberana, la gratitud y la amistad se dieron cita para acrecentar el dolor de Francisco que, como cristiano, acostumbrado a reflexionar, comprendió ante la inesperada desaparición de tanta hermosura y de tanta grandeza el inconsolable vacío de lo que existe fuera de Dios. [...] [Francisco] renovó con todo su corazón el propósito de no servir más a señor que se le pudiera morir.»⁴⁴

Las representaciones de Francisco de Borja con la calavera en una de sus manos suponen el arquetipo de la *vanitas* barroca, la reflexión del cristiano acerca de la proximidad de la muerte y de la inconstancia de la vida terrenal. La corona que acompaña a esta calavera, unida al yelmo, estandarte y sombrero de cardenal que vemos a los pies de éste, aluden al momento en el que el santo valenciano renuncia a todas las glorias del mundo, rechazándolas por lo efímero de su ser⁴⁵. Renunció al ducado de Gandía, al virreinato de Cataluña y al marquesado de Lombay cuando ingresó en la Compañía, e hizo todo lo que estuvo en su mano por evitar que el Papa le nombrara cardenal. San Francisco de Borja representa la renuncia a la vida mundana en favor de la vida espiritual y como tal es representado aquí. La situación del bonete por encima de todos estos objetos representativos de las glorias mundanas es muy elocuente, y enfatiza la decisión de éste de anteponer la vida religiosa a la política⁴⁶.

44. TESTORE, C.: *Santos y Beatos de la Compañía de Jesús*. Madrid, Apostolado de la Prensa, 1943, p. 54. La frase «nunca más servir a señor que se me pueda morir» aparece recogida en RIBADENEYRA, P.: *Vida del Padre Francisco de Borja, que fue duque de Gandía y después religioso y Tercero General de la Compañía de Jesús*. Madrid, Pedro Madrigal, 1592, ff. 16-17.

45. ALCÁNTARA ROJAS, B.: « "Francisco a tu voluntad lo dejo..." : Aproximaciones a la lectura de una composición novohispana sobre San Francisco de Borja », *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 72 (1998), pp. 137-142.

46. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano, III*. Barcelona, Serbal, 1997, p. 564.

En las pinturas hispanas sobre la *vanitas* es habitual encontrar objetos alusivos al poder terrenal como coronas, tiaras, cetros, báculos, armaduras, etc., no en vano las riquezas y poderes acumulados en vida se convertían en una pura nada en el momento de la muerte⁴⁷. La Iglesia trató de amonestar a sus fieles acerca de este tipo de aspiraciones materiales, pero también acerca de las aspiraciones del intelecto. La calavera apoyada sobre el libro que sostiene San Francisco de Borja era una referencia clara a la inutilidad del saber, debido a que, tras la invención de la imprenta pululaban por doquier cantidad de libros de carácter profano, cuyo contenido no se veía apropiado para perfeccionar el sentido moral del alma. También había numerosos libros religiosos plagados de errores doctrinales, principalmente los del mundo protestante. El libro es también un elemento de la *vanitas* debido al material frágil del que estaba compuesto, el papel, y a lo efímero de su existencia; de esta forma, el libro se convierte en alegoría de la futilidad y de las vanas pretensiones del saber⁴⁸.

Uno de los fundamentos de la *vanitas* barroca es que la muerte alcanza a todos por igual, incluyendo a los poderosos, lo cual nos conduce de nuevo a la muerte de la Emperatriz, que tanto afectó al santo valenciano. La iconografía del lienzo bilbaíno, en términos generales, alude a la vanidad de todo lo humano, a través de la descripción de numerosos objetos que reflejan la fugacidad de los placeres y la inutilidad de detentar grandes cargos religiosos y civiles. Todos estos anhelos quedan rápidamente superados por el inexorable paso del tiempo que lleva de forma inevitable al fin de la vida.

San Francisco de Borja captó el sentido de la existencia humana, y supo alejarse de toda dignidad temporal en favor de la salvación eterna, a través de la meditación sobre la muerte⁴⁹.

Volvemos a encontrar el omnipresente monograma IHS en este lienzo, con la cruz sobre la H, sin clavos y con un leve resplandor de luz. Igual que hiciera San Ignacio, San Francisco de Borja también lo señala con sus dedos, por lo que su significado es el mismo: presentar a los miembros de la Compañía como los grandes defensores de la fe.

San Francisco de Borja [talla desaparecida]

Tenemos constancia de la existencia de una talla de San Francisco de Borja desaparecida en lo que hubiera sido un retablo colateral dedicado a este santo, y que hoy aloja una de San José (Fig. 11). Pese a que desconocemos el modelo de esta talla desaparecida, nos parece oportuno citar la talla que hiciera Martínez Montañés sobre este santo, debido a la vinculación que existió entre este escultor y la Compañía de Jesús⁵⁰. Para nosotros es de gran interés esta talla de Martínez Montañés conservada en la iglesia de la Asunción de Sevilla (antigua Casa Profesa de los jesuitas), pues está acompañada por otras que representan a San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, de la misma manera que se encontraban en San Andrés. El motivo por el cual relacionamos este retablo bilbaíno con el santo valenciano se debe a los lienzos que aún se conservan y que rodean a la talla. A los lados

47. SCHNEIDER, N.: *Naturaleza muerta: apariencia real y sentido alegórico de las cosas: la naturaleza muerta en la Edad Moderna temprana*. Köln, Taschen, 2003, p. 79.

48. VALDIVIESO, E.: *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, p. 84.

49. Sobre el tema del *cogita mori* o meditaciones ante la calavera, *vid. ibid.*, pp. 139-149.

50. HORNEDO, R. M.: «Martínez Montañés y los jesuitas (1568-1968)», *Razón y fe*, (1968); RODA PEÑA, J.: «San Ignacio de Loyola», en FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *V Centenario Universidad de Sevilla*. Sevilla, Fundación El Monte, 2005, n° cat. 73; RODA PEÑA, J.: «San Francisco de Borja», en FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *V Centenario Universidad de Sevilla*. Sevilla, Fundación El Monte, 2005, n° cat. 73.

tenemos sendas representaciones de santos jesuitas: San Juan Berchmans y San Estanislao de Kostka. Existe un texto que habla de los votos religiosos que emitió Juan Berchmans en 1618 con alusiones directas a la muerte, que pueden relacionarlo con San Francisco de Borja⁵¹.

El tema de la muerte parece ser el vínculo entre estos dos santos, pues mientras Francisco promete no servir a ningún señor que se le pueda morir y, de alguna manera, muere para el mundo cuando decide ingresar en la Compañía, así también Juan Berchmans es mucho más explícito al afirmar esto mismo. Berchmans es representado adorando el crucifijo, debido a su enorme devoción por Cristo y a las continuas muestras de reverencia que le hacía a dicho objeto litúrgico.

Estanislao de Kostka tiene, también gran relación con Francisco de Borja, pues ambos provenían de familias nobles que esperaban para ellos vidas terrenales llenas de glorias; ambos fueron capaces de enfrentarse a esta situación e invertirla para terminar ingresando en la Compañía. Estanislao no suele representarse con coronas ni armas en el suelo, sino que lo habitual es que lleve en brazos al Niño Jesús⁵². Esta iconografía tiene su origen en un pasaje de la vida del santo en el cual estando gravemente enfermo se le apareció la Virgen con el Niño, depositándolo en los brazos de éste e instándole a que entrara en la Compañía de Jesús, de tal manera que lo curó de sus dolencias.

Sin embargo, mucho más elocuente es el lienzo que en el ático representa a San Bruno, fundador de la orden de los cartujos y de canonización tardía,

pues aunque murió en 1011, no fue elevado a los altares hasta 1623. Lo más interesante son sus atributos: a los pies vemos la mitra y el báculo, símbolo de su desprecio a las jerarquías de este mundo⁵³, igual que San Francisco de Borja, y motivo por el que aparece en este retablo; y en las manos porta un crucifijo, ante el cual medita. En este punto tenemos que dejar constancia de que en numerosas ocasiones una calavera ocupa el lugar de este crucifijo, de nuevo como el santo valenciano, y pese a que éste no sea el caso del templo de San Andrés, su aplicabilidad es la misma.

3.4 San Luis Gonzaga

San Luis Gonzaga aparece en dos ocasiones en San Andrés: en la talla central del retablo que lleva su nombre; y en el último lienzo de las pechinas, ocupando el espacio del lado de la Epístola más alejado del presbiterio. La escultura muestra a un San Luis Gonzaga de un gran preciosismo y gran factura, en una línea serpentinata que aporta gran dinamismo a la figura, que se sostiene en un remolino de nubes (Fig. 12). El único atributo que porta es el crucifijo en su mano izquierda. De igual manera, el lienzo de la pechina aparece también con ese atributo, pero además se apoya sobre una corona (Fig. 13).

San Luis Gonzaga en Gloria

El único de los retablos colaterales churriguerescos que ha conservado su titular original es el dedicado a San Luis Gonzaga. La talla de este retablo de hacia 1750 muestra a *San Luis Gonzaga en Gloria* (Fig. 12) de un estilo

51. TESTORE, C.: *Santos y Beatos de la Compañía de Jesús*. Madrid, Apostolado de la Prensa, 1943, p. 267.

52. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano, III*. Barcelona, Serbal, 1997, p. 459.

53. *Ibid.* III, p. 248.

que se parece en la composición y en los detalles a la de la Santa Casa de Loyola, por lo que podría haber salido del taller de Luis Salvador Carmona⁵⁴. Este hecho es el que nos lleva a pensar que quizás las tallas perdidas de San Ignacio y de San Francisco Javier que comentábamos antes pudieran ser semejantes a las del santuario de Loyola. La delicadeza de la pieza de San Luis Gonzaga es visible, principalmente, en la gracia de sus manos y en el suave giro de su rostro. Este rostro es de una gran belleza y juventud, pues es patrón de la juventud y del noviciado de la Compañía de Jesús, porque sintió desde temprana edad el deseo de ingresar en la orden. De igual forma, la indumentaria de San Luis Gonzaga muestra un gran virtuosismo en la ejecución, con unos pliegues etéreos que parecen mecerse al aire. Viste el hábito de novicio de la orden, con sotana pero sin estola, la cual ha sido enriquecida con un estofado, que evita la sobriedad del negro. Sobre la sotana lleva una casulla blanca, con los bordes ricamente decorados. La talla se completa con un crucifijo que con la mano izquierda acerca al pecho, y unas nubes que a sus pies lo elevan del suelo⁵⁵.

El atributo característico de San Luis Gonzaga es el crucifijo que vemos en esta imagen. Ya desde muy joven, pasaba largas horas orando y llorando ante el crucifijo, y el momento de su muerte llegó cuando Luis tenía los ojos fijos sobre éste y pronunciando el nombre de Jesús. Además de la enorme devoción de este santo por Cristo, el crucifijo también es símbolo de la Obediencia, y así lo recoge Ripa: «El crucifijo y el hábito religioso con que va

vestida [la Obediencia] son signos evidentes de que, por amor a la Religión, es siempre la obediencia recomendable. Por eso dicen los contemplativos y temerosos de Dios que gracias a la fuerza de la obediencia se logra fácilmente que la divina bondad acceda a condescender con nuestras plegarias, dando así cumplimiento a nuestros más íntimos deseos.»⁵⁶

Además de las nubes sobre las que se levanta San Luis Gonzaga que remiten al medio celeste, tenemos que hablar de la flor que decora el banco pético del retablo. Esta flor es un lirio, la misma que suele acompañar a San Francisco Javier, y que adquiere el significado de la pureza, pues «se le ocurrió ofrecer, como don precioso, a la Virgen, la cándida azucena de su virginidad, y así se la consagró con voto perpetuo. La celestial Señora se lo agradeció concediéndole la gracia de conservar intacta por toda la vida aquella inapreciable flor»⁵⁷. La relación entre la virginidad y las flores viene de muy antiguo, pues, «[...] según dicen los Poetas, la Virginidad no es otra cosa que una flor que, tan pronto como es cogida y arrancada, pierde por completo su gracia y su belleza.»⁵⁸

La talla de San Luis Gonzaga está rodeada por tres pinturas en las que figuran diversos mártires cristianos: Santa Águeda y Santa Lucía a los lados, y los mártires de Nagasaki en el remate. No resulta extraño encontrar estas representaciones junto a San Luis Gonzaga, pues aunque éste no murió martirizado, vivió siempre anhelando la gloria del martirio. Sin embargo,

54. BARRIO LOZA, J. Á.; VALVERDE PEÑA, J. R.: «Retablos y pinturas en los colegios de la Compañía de Jesús», en *La Compañía de Jesús en Bizkaia*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1991, p. 80; ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *El retablo barroco en Bizkaia*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1998, p. 229 ; ZORROZUA SANTISTEBAN, J. : «Conjunto de los Santos Juanes», en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: *Retablos*, II. Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 2001, p. 796.

55. «Nell iconografia è rappresentato coll fabito del novizio gesuita ed ha come attributi il giglio, simbolo della sua purezza, il crocifisso, il teschio e il flagello, simboli della sua vita ascetica.» *Bibliotheca sanctorum*, VIII, p. 353.

56. RIPA, C.: *Iconología*, II. Madrid, Akal, 1996, p. 137.

57. TESTORE, C.: *Santos y Beatos de la Compañía de Jesús*. Madrid, Apostolado de la Prensa, 1943, pp. 195-196.

58. RIPA, C.: *Iconología*, II. Madrid, Akal, 1996, p. 422.

existe un motivo más evidente, si cabe, por el cual aparecen estas mártires acompañando al santo jesuita: de la misma manera que Luis hizo voto solemne de castidad y le «entregó» su virginidad a la Virgen, Águeda y Lucía son santas vírgenes. Santa Águeda, que vemos aquí representada con la iconografía tradicional portando sus pechos cortados en una bandeja, fue martirizada por querer conservar su virginidad⁵⁹. Lo mismo sucedió con Santa Lucía, que en el lienzo porta sus ojos también en una bandeja⁶⁰. Ambas santas prefirieron el martirio antes que entregar su virginidad y aparecen acompañando a San Luis Gonzaga que también tenía en mucha estima la castidad. Hemos mencionado antes que sobre la talla del santo hay una pintura que representa a los mártires jesuitas de Nagasaki, en la que vemos a los santos Pablo Miki, Juan Soan de Goto y Diego Kisai, con las cruces, las hojas de palma, las lanzas de su martirio y unos angelitos colocándoles una corona martirial sobre la cabeza. Sobre ellos, San Francisco Javier que los acoge en el Cielo, con una cartela en la que leemos: «Fratres mei Gaudium deum, et Corona mea sic state in domino Charissimi». En la esquina superior izquierda de la pintura encontramos el monograma IHS, con la cruz sobre la H y un corazón debajo, iconografía que, según hemos visto, era también habitual. La presencia de estos mártires en este retablo se justifica por el hecho que hemos mencionado antes acerca de que Luis siempre deseara para sí el martirio.

San Luis Gonzaga adorando el crucifijo

En la última de las pechinas de la cúpula encontramos el lienzo que representa a *San Luis Gonzaga adorando el crucifijo* (Fig. 13). A diferencia de la talla que

acabamos de analizar, en este caso San Luis Gonzaga viste únicamente con la sotana negra, acorde con los otros santos de la cúpula. Los atributos que lo hacen reconocible, además de su juventud, son el crucifijo que sostiene con ambas manos y la corona de oro que pisa con su pie izquierdo⁶¹. Ya hemos visto el motivo por el que suele representarse con un crucifijo en las manos, imagen habitual en él, pero lo interesante en este caso y que no aparecía en el anterior es que el santo italiano mira directamente hacia éste, al contrario que los otros santos jesuitas de las pechinas, que centraban su mirada en el espectador⁶².

Análogo a lo que sucede con las representaciones de San Francisco de Borja, en las que éste suele aparecer con una corona u otro objeto similar a los pies, San Luis Gonzaga también tiene como uno de sus atributos la corona. Recuérdese que Luis era el heredero del marquesado de su familia por ser el primogénito y que renunció a este derecho por ingresar en la Compañía, tal y como hiciera el santo valenciano.

4. Programa iconográfico

El programa iconográfico presente en el templo de San Andrés se fundamenta en un mensaje principal: la gloria de la orden ignaciana. Este mensaje, en principio sencillo, está sustentado por varios motivos iconográficos que en su conjunto plasman con claridad esta idea. El protagonismo principal lo tienen los cuatro santos de la Compañía de Jesús: Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Francisco de Borja y Luis Gonzaga. Todos ellos tienen su correspondiente retablo colateral; los cuatro aparecen en las pechinas; y encontramos a los

59. Vid. JACOBO DE VORÁGINE: *La leyenda dorada*, I. Madrid, Alianza, 1982, pp. 167-170.

60. Vid. *ibid.*, pp. 43-46.

61. «La rinuncia al ducato [...]» *Bibliotheca sanctorum*, VIII, p. 357.

62. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*, IV. Barcelona, Serbal, 1998, pp. 283-284.

tres primeros, además, en el retablo mayor. Todas estas tallas y pinturas fueron realizadas en la misma época (hacia 1683), por lo que hay en ello clara intencionalidad. Era habitual en aquel tiempo representar juntos a estos cuatro jesuitas, pese a que no todos habían sido elevados a los altares en ese momento. Pero, además de a quién representan, es importante la ubicación que tienen. Si nos fijamos en la planta (Fig. 1), observaremos que a los retablos colaterales del lado de la Epístola les corresponden los lienzos del lado del Evangelio, y viceversa. Esto hace que, estemos en el lado que estemos, tengamos a la vista a los cuatro santos. La situación de los cuatro en las pechinas de la cúpula (Figs. 6, 8, 10, 13) rebosa simbolismo, pues en el centro de la misma encontramos el relieve del *Agnus Dei*, el Cordero apocalíptico con la cruz y el libro de siete sellos⁶³. De esta manera tenemos a Cristo, en forma de Cordero en lo alto de la cúpula, la cual se asocia con el cielo. Y también a los cuatro santos jesuitas en las pechinas que sostienen la cúpula, de tal manera que alegóricamente son ellos los que se convierten en sustento de la fe de Cristo mediante su apostolado; se convierten en el pilar fundamental sobre el que se asienta la Iglesia Católica, en su bastión defensivo contra los ataques de la Reforma protestante. Cristo está con la Compañía, como lo atestigua la Visión de la Storta, y por ello el monograma IHS aparece acompañando a estos santos; es la presencia real junto a ellos y la legitimación divina de sus acciones.

En el retablo mayor (Fig. 2) se destaca otra faceta de estos santos; tanto

Ignacio como Francisco Javier son fundadores. Aunque esta idea no se exprese directamente en ninguno de los dos lienzos del banco, está presente gracias a las pinturas que encontramos en el remate y que representan otros fundadores de órdenes: San Agustín y Santo Domingo de Guzmán⁶⁴. Mediante la colocación de estas dos pinturas en el retablo mayor, se asocia la imagen de fundadores de estos dos santos, con los cofundadores de la Compañía de Jesús: San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. De hecho, el propio Ignacio expresó su anhelo de imitar a los fundadores cuando dijo: «Santo Domingo hizo esto; pues yo lo tengo que hacer. San Francisco hizo esto; pues yo lo tengo que hacer»⁶⁵. Pese a que el santo navarro sea cofundador de la orden jesuítica, es el vasco el que tiene la primacía: fue él el elegido primer General en 1540, pese a su negativa inicial; y fue éste, en última instancia, quien dotó a la Compañía de Jesús de sus *Constituciones*, de sus *Reglas* y de los *Ejercicios espirituales*. San Ignacio de Loyola será el Padre de los jesuitas, y como Jesé en la tradición bíblica⁶⁶, será la raíz del árbol en el que se convertirá la Compañía de Jesús. La presencia de la talla de San Francisco de Borja en lo alto de este retablo se explica también por su labor de fundador, no de una orden, sino del Colegio Romano, que fue sufragado con dinero aportado por el santo valenciano. Sabemos que Ignacio quiso darle a la recién creada institución el nombre del duque de Gandía, pero ante la negativa de éste, se bautizó como Universidad Gregoriana, en honor de Gregorio XIII⁶⁷. La inclusión de esta talla aquí adquiere todo su sentido si tenemos en cuenta el carácter colegial de la institución, así como

63. Ap. 5, 1-14.

64. El primero aparece en la escena en la que se encuentra con un niño a orillas de la playa cuando meditaba sobre el misterio de la Santísima Trinidad. Santo Domingo de Guzmán aparece representado con sus atributos tradicionales: el tallo de lirios, que como San Francisco Javier y San Luis Gonzaga, alude a su castidad y a su veneración a la Virgen; la estrella que brilla sobre su cabeza, de la que únicamente vemos el resplandor; y el perro que sostiene una vela encendida, emblema de su orden y de su lucha contra la herejía, que se extiende por el mundo, de ahí la inclusión de un orbe a sus pies.

65. IGNACIO DE LOYOLA: *Autobiografía*, cap. I, 7.

66. Is. 11, 1-2; 11, 10.

67. TESTORE, C.: *Santos y Beatos de la Compañía de Jesús*. Madrid, Apostolado de la Prensa, 1943, p. 58.

el hecho de que en 1552 Francisco de Borja visitó Bilbao con intención de fundar un colegio⁶⁸. Aunque esta iniciativa no prosperó en ese momento, la semilla de la fundación en la Villa estaba sembrada, y presente en la mente de los responsables del colegio en 1683.

En el retablo mayor (Fig. 2) encontramos también a los apóstoles Pedro y Pablo, encima de San Ignacio y de San Francisco Javier, respectivamente. La pareja formada por los dos cofundadores de los jesuitas representa a las piedras angulares sobre las que se asienta la Compañía de Jesús, de la misma manera que estos apóstoles lo son para la Iglesia. De una manera evidente estos dos santos jesuitas son comparados con los príncipes de los apóstoles. La autoridad de Pedro procedía del propio Jesús⁶⁹, lo mismo que la de Pablo⁷⁰, y eran los pilares sobre los que Cristo construyó su Iglesia, lo cual resultaba muy adecuado para las figuras de Ignacio y Francisco Javier. Pablo se encargó de la predicación entre los gentiles, lo mismo que el santo navarro, pues fue éste quien llevó la palabra de Cristo a Oriente; mientras que Pedro hizo lo propio entre los judíos, análogamente a lo que hiciera el santo vasco, que centró su acción apostólica en luchar contra la herejía desde Roma. En San Andrés, los santos jesuitas están inmediatamente por debajo de los apóstoles, equiparando su función dentro de la orden a la que llevaron a cabo Pedro y Pablo en los comienzos de Cristianismo. La relación de San Ignacio con los dos apóstoles es más estrecha, puesto que estando el de Loyola muy enfermo la víspera de San Pedro y San Pablo, se recuperó milagrosamente por intercesión de éstos⁷¹.

Cada uno de los retablos colaterales expresa una idea concreta en relación con la idea general de amor a Dios. El retablo de San Ignacio de Loyola (Fig. 7) nos habla de la Caridad. Ésta es una de las virtudes que todo cristiano debe practicar para corresponder al amor divino, y en el retablo tenemos como ejemplos a San Joaquín y Santa Ana, que, según San Ignacio, eran modelos a imitar por repartir dos tercios de su hacienda entre los pobres y el templo⁷². El propio Ignacio es considerado también como ejemplo de caridad, pues como veíamos en Ripa, ésta «se pinta con ardiente corazón en una mano y un niño entre sus brazos, significando así que la caridad es afecto puro y ardiente del ánimo que se orienta hacia Dios y hacia sus criaturas»⁷³, y ya hemos señalado la relación que se estableció desde muy temprano entre San Ignacio y el fuego.

El colateral de San Francisco Javier (Fig. 9) alude a la idea de la sanación milagrosa, por los personajes que contiene: la fama de taumaturgo del santo navarro era muy conocida; también los santos Francisco de Asís y Francisco de Paula realizaron curaciones a enfermos; y a la Virgen de Begoña se la invocaba para que llevara a cabo sanaciones. Los fieles percibían a través de este retablo que mediante la fe en los santos de la Iglesia Católica podían alcanzar la salvación y la gracia divinas, en contra de lo que propugnaba la Reforma protestante. El culto a los santos era necesario y deseable, según el Concilio de Trento.

68. *Ibid.*, p. 59; MAÑARICUA, A. E.: *Santa María de Begoña en la historia espiritual de Vizcaya*. Bilbao, Editorial Vizcaína, 1950, pp. 191-193.

69. Mt. 16, 13-19.

70. He. 9, 10-16.

71. IGNACIO DE LOYOLA: *Autobiografía*, cap. I, 3.

72. *Vid.* IGNACIO DE LOYOLA: *Ejercicios espirituales*, 344, 5-6.

73. RIPA, C.: *Iconología*, I. Madrid, Akal, 1996, p. 162.

El mensaje que transmite el retablo de San Francisco de Borja (Fig. 11) es el de la importancia de la renuncia a los bienes materiales. De alguna manera, los cuatro santos que aparecen en este colateral (Francisco de Borja, Estanislao de Kostka, Juan Berchmans y Bruno) decidieron abandonar las riquezas mundanas en favor de una vida espiritual: renunciaron a la nobleza de sus familias y a títulos nobiliarios, y rechazaron también dignidades eclesiásticas. Su anhelo fue una vida dedicada por completo a Dios. Representan, por ello, un modelo a imitar por los fieles, los cuales no deben caer en el exceso de acaparamiento de bienes materiales, pues «todo es vanidad»⁷⁴.

Por último, el retablo colateral de San Luis Gonzaga (Fig. 12) hace alusión al martirio, pues tanto las santas Águeda y Lucía, como los de Nagasaki fueron martirizados por su fe. San Luis Gonzaga vivió su corta existencia deseando la gloria del martirio, y finalmente entregó su alma a Dios tras ser contagiado por un enfermo de tifus al que llevó a un hospital; se puede decir que sacrificó su vida por auxiliar a un enfermo. El buen cristiano debe tener presente la idea del sacrificio por los demás, entendida como ayuda al necesitado, pues muchos santos cristianos, además del propio Jesús, dieron su vida por los demás.

El tema de la peregrinación está también presente en la iglesia de San Andrés, aunque de forma secundaria: los dos santos principales de la Compañía de Jesús visten en el retablo mayor la indumentaria de los peregrinos (Figs. 3, 4). Como hemos comentado, las figuras de ambos se asocian con distintas peregrinaciones: Iñigo viajó a Tierra Santa en 1523 y rezó en los lugares donde Cristo había sufrido la Pasión; y Francisco Javier fue el gran jesuita misionero que llevó los Evangelios por la India, China y Japón. A estos hechos se suma el de que el Camino de Santiago, en su recorrido por la costa,

transcurre ante la puerta del templo, por la calle de la Cruz. Encontramos aquí de nuevo la idea de adoración a los santos que propugnaba Trento; visitando sus sepulcros y reliquias se les rinde culto, como hiciera San Ignacio, y como conduce el Camino a la tumba del apóstol. Aunque no fuera una iglesia de peregrinación propiamente, San Andrés recibiría la visita de numerosos peregrinos, por estar dispuesta a un lado del Camino. De ahí que se hiciera necesaria alguna referencia a las peregrinaciones, que encontró su mejor exponente dentro de la Compañía de Jesús en las figuras de San Ignacio y San Francisco Javier.

Teniendo en cuenta las tallas y lienzos que originalmente ocupaban el retablo mayor del colegio (Fig. 2), donde se ha sustituido la talla de San Andrés por una de San Juan Bautista, en el conjunto se encontraban las representaciones de San Pedro, San Andrés y San Pablo, en el cuerpo principal; San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, en el banco, y San Francisco de Borja, en el ático. Había una clara intencionalidad propagandística en el hecho de situar juntos en el retablo a los principales santos jesuitas y a los apóstoles más importantes para la Iglesia, estableciendo un paralelismo interesante entre ellos: los jesuitas se convierten en los nuevos apóstoles al servicio de la Iglesia en su lucha contra el protestantismo.

El mensaje principal que encontramos en el programa iconográfico de San Andrés es el de seguir el ejemplo de los santos de la Compañía de Jesús, pues son el modelo de virtud que todo cristiano debe tener presente en su vida. La orden ignaciana tiene en la figura de su fundador, San Ignacio, el modelo a imitar, y esto es inculcado en sus estudiantes desde el primer momento. Los cuatro colaterales aportan otros tantos ejemplos de virtud a través de los titulares de los mismos y tratan de inculcar una serie de valores

74. Qo. 1, 2.

en el pueblo bilbaíno: que el ejercicio de la caridad es un acto de amor a Dios, que la fe en los santos de la Iglesia y en sus milagros es un culto deseado por Trento, que la renuncia material nos acerca más a Dios, y que todo sacrificio es bueno a los ojos de Dios. Todos estos santos jesuitas son además ejemplos a seguir por su oposición a los protestantes, son el bastión defensivo de Cristo y de su Iglesia, y sus acciones se hacen siempre para mayor gloria de la orden y *ad maiorem Dei gloriam*.

