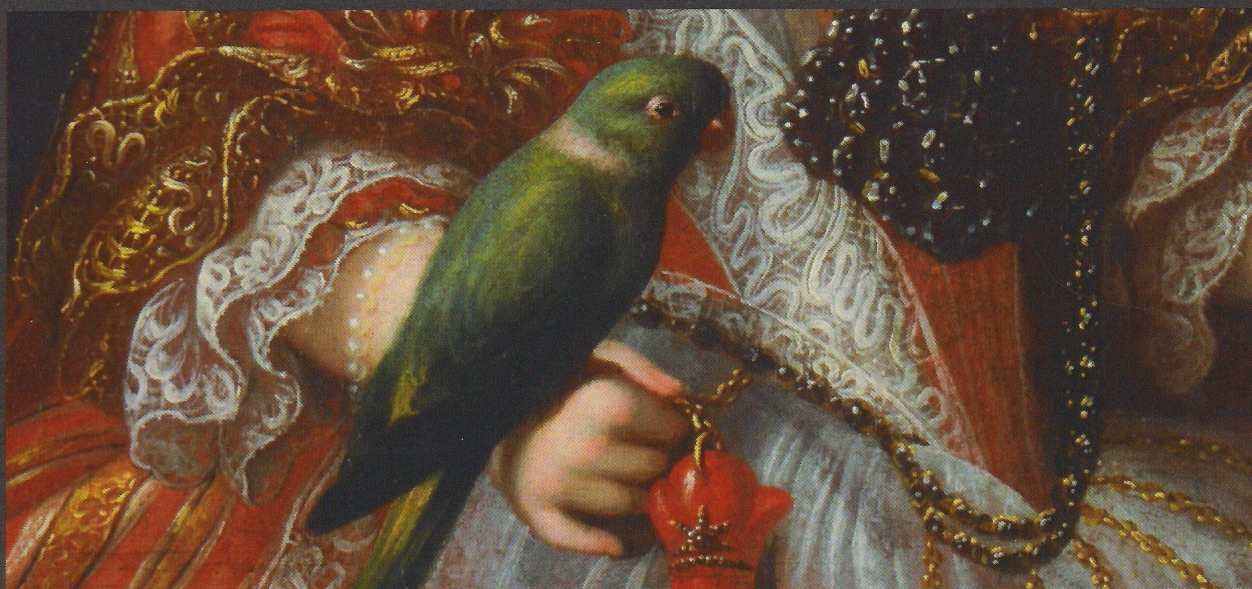


BSAA

arte



LXXII

2016

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

Universidad de Valladolid

BSAA
arte

LXXXII
2016

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
Universidad de Valladolid

El *BSAA arte* es una publicación científica de periodicidad anual, editada por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid y continuadora, en el ámbito de la Historia del Arte, del antiguo *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, fundado en 1932.

Está dirigido principalmente a la comunidad científica especializada en el estudio de las diversas manifestaciones artísticas, con interés preferente por el arte español y el relacionado con él.

Su contenido está formado por trabajos originales, fruto de la investigación de los miembros del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid y de las aportaciones de otros estudiosos, españoles y extranjeros, con las novedades propias de la investigación científica o del ensayo teórico, siempre desde la perspectiva propia de la Historia del Arte.

La publicación de los estudios implica la cesión de sus derechos a favor del *BSAA arte*, a efectos de posibles ediciones digitales de la revista para el acceso libre a su contenido, aunque cualquier reproducción total o parcial de él está obligada a citar su procedencia. El Equipo Editorial no se hace responsable de las opiniones expresadas por los autores ni de los posibles derechos devengados por la reproducción de las imágenes.

Bases de datos y recursos bibliográficos *on line* en los que es recogido sistemáticamente el *BSAA arte*: CARUS Plus+ 2014, C.I.R.C. EC3·metrics, DIALNET, DICE, DULCINEA, ISOC-Arte, LATINDEX, MIAR 2016, REBIUN y RESH.

Para presentación de artículos:

BSAA arte. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras.
Plaza del Campus s/n. 47011 Valladolid (España). E-mail: redondo@fyl.uva.es

Para suscripciones, pedidos e intercambios:

EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Juan Mambrilla, 14. 47003 Valladolid (España)
Teléf. 983 18 78 10. E-mail: secretariado.publicaciones@uva.es
Web: www.publicaciones.uva.es

Diseño de cubierta: Ediciones Universidad de Valladolid

Motivo de la cubierta: *Archiduchessa María Antonia de Austria*. Detalle. © *Bayerisches Nationalmuseum München*, Foto Nr D154138, Photo: Haberland, Walter

Precomposición: Victoria Alonso Cabezas y Julián Hoyos Alonso

Preimpresión: Ediciones Universidad de Valladolid

Impresión: SAFEKAT, S.L. - Madrid

ISSN: 1888-9751 (continuación del 0210-9573).

Depósito Legal: VA-199-1989 U.E

BSAA arte

EQUIPO EDITORIAL

DIRECTORA: María José REDONDO CANTERA. Universidad de Valladolid
SECRETARIO: Miguel Ángel ZALAMA RODRÍGUEZ. Universidad de Valladolid

Consejo de Redacción:

Marion BOUDON-MACHUEL. Université François Rabelais, Tours (Francia)
Agustín BUSTAMANTE GARCÍA. Universidad Autónoma de Madrid
Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS. Universidad de Valladolid
Jesús María PARRADO DEL OLMO. Universidad de Valladolid
Concepción PORRAS GIL. Universidad de Valladolid
María Dolores TEIJEIRA PABLOS. Universidad de León
Jesús URREA FERNÁNDEZ. Universidad de Valladolid

Consejo Científico Externo

Clementina Julia ARA GIL. R. A. B. A. P. C., Valladolid
María Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA. Universidad de León
Pedro DIAS. Universidade de Coimbra (Portugal)
Robert DIDIER. K. I. K./I. R. P. A. Bruselas (Bélgica)
Estrella de DIEGO OTERO. Universidad Complutense, Madrid
María Antonia FERNÁNDEZ DEL HOYO. R. A. B. A. P. C., Valladolid
Etelvina FERNÁNDEZ GONZÁLEZ. Universidad de León
Letizia GAETA. Università del Salento, Lecce (Italia)
José Manuel GARCÍA IGLESIAS. Universidad de Santiago de Compostela
Henrik KARGE. Technische Universität, Dresde (Alemania)
Guillaume KIENZ. Musée du Louvre. París (Francia)
Carmen LACARRA DUCAY. Universidad de Zaragoza
Didier MARTENS. Université Libre de Bruxelles (Bélgica)
Carmen MORTE GARCÍA. Universidad de Zaragoza
Pedro NAVASCUÉS PALACIO. R. A. B. A. S. F., Madrid
Tom NICKSON. The Courtauld Institute of Art, Londres (Reino Unido)
Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS. Universidad de Santiago de Compostela
Vítor SERRÃO. Universidade de Lisboa (Portugal)
Antonio VANNUGLI. Università per Stranieri, Perugia (Italia)

DIRECTORES *honoris gratia*:

Francisco Javier de la PLAZA SANTIAGO. R. A. B. A. P. C., Valladolid
Salvador ANDRÉS ORDAX. Universidad de Valladolid



EDICIONES
Universidad
Valladolid

REVISORES AJENOS AL EQUIPO EDITORIAL QUE HAN EVALUADO LOS ARTÍCULOS PRESENTADOS A ESTE VOLUMEN

Bonaventura BASSEGODA I HUGAS. Universitat Autònoma de Barcelona
José Luis CANO DE GARDOQUI GARCÍA. Universidad de Valladolid
Valeria CAMPORESI. Universita Autònoma de Madrid
Marià CARBONELL I BUADES. Universitat Autònoma de Barcelona
Joaquim COMPANY CLIMENT. Universitat de Lleida
Jesús CRIADO MAINAR. Universidad de Zaragoza
Juan CRUZ YÁBAR. Museo Arqueológico Nacional
Miguel FALOMIR FAUS. Museo Nacional del Prado
David GARCÍA CUETO. Universidad de Granada
Ana GOY DIZ. Universidad de Santiago de Compostela
Lena Saladina IGLESIAS ROUCO. Universidad de Burgos
Rosa LÓPEZ TORRIJOS. Universidad de Alcalá de Henares
María José MARTÍNEZ RUIZ. Universidad de Valladolid
José MATESANZ DEL BARRIO. Universidad de Burgos
Manuel MENA MARQUÉS. Museo Nacional del Prado
Emilio MORAIS VALLEJO. Universidad de León
Fernando MORENO CUADRO. Universidad de Córdoba
Benito NAVARRETE PRIETO. Universidad de Alcalá
Pedro NAVASCUÉS PALACIO. Universidad Politécnica de Madrid
Jesús Miguel PALOMERO PÁRAMO. Universidad de Sevilla
René Jesús PAYO HERNANZ. Universidad de Burgos
Almudena PÉREZ DE TUDELA. Patrimonio Nacional
Francisco Javier PIZARRO GÓMEZ. Universidad de Cáceres
Julio POLO SÁNCHEZ. Universidad de Cantabria
Leticia RUIZ GÓMEZ. Museo Nacional del Prado
Antonio SANTOS APARICIO. Universidad de Cantabria
Felipe SERRANO ESTRELLA. Universidad de Jaén
Luis VASALLO TORANZO Universidad de Valladolid

El Consejo de Redacción del *BSAA arte* agradece a todos ellos su valiosa colaboración

ÍNDICE

- GAETA, Letizia: Tra forma e contenuto: un'idea per il sepolcro del giovane Bonifacio a Napoli / *Between shape and signifiante: An idea for the tomb of the young Bonifacio in Napoli*9
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María: Un crucifijo de Francisco Giralte y otro de su taller en Íscar (Valladolid) / *A crucifix of Francisco Giralte and another one of his workshop in Íscar (Valladolid)*.....25
- PÉREZ DE TUDELA, Almudena: Adenda a la correspondencia artística entre el cardenal Granvela y el Duque de Villahermosa (1560-1574) / *Adendum to the artistic correspondence between cardinal Granvela and the Duke of Villahermosa (1560-1564)*33
- ESCUREDO BARRADO, Elena: Juan de Zamora, “pintor de y6maginería”: Nuevos datos sobre sus relaciones profesionales y familiares / *Juan de Zamora, painter pictures: New data on their professinal and family relationships*51
- FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén: En torno al escultor Gregorio Español: Aprendices, oficiales de su taller y nuevas obras / *Around the sculptor Gregorio Español: Trainees, atelier's officials and new works*65
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín: El Greco y El Escorial. De Felipe II a Felipe IV / *El Greco and the Escorial. From Philip II to Philip IV*.....91
- GASCÓN BERNAL, Jesús Y MORENO BLANCO, Raimundo: La iglesia de Santiago del Colegio de los Jesuitas en Arévalo. Una intervención inédita de Pedro Mato / *Santiago church in the Jesuit College of Arévalo. An unknown design of Pedro Mato*.....117
- COBO DELGADO, Gemma: Entre Viena y Madrid: Intercambios de retratos en la familia Habsburgo durante el siglo XVI / *Between Vienna and Madrid. The exchange of portraits within the Habsburg family during tne seventeenth century*.....143
- ORTEGA MENTXAKA, Eneko: Los retablos originales de la basílica de San Ignacio de Loyola como parte del *modo nostro* iconográfico / *The original altarpieces of the Basilica of St. Ignatius of Loyola as part of the iconographic modo nostro*167
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis: Identificación de una serie de grabados rubenianos como modelo de los relieves de la sillería de Lanciego (Álava) / *Identification of rubenian influence print series as a model of the rococo reliefs of the choir seating from Lanciego (Álava)*185

BALADRÓN ALONSO, Javier: El escultor Felipe Espinabete. Nuevas atribuciones e hipótesis sobre su posible formación / <i>The sculptor Felipe Espinabete. New attributions and hypothesis related to his posible training</i>	205
LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B.: Las intervenciones de la Universidad de Santiago y del Colegio de racioneros del Espíritu Santo en la iglesia de la Compañía tras la expulsión de los jesuitas / <i>The interventions in the Church of the Society carried out by the University of Santiago de Compostela and the Prebendaries College of the Holy Spirit after the expulsion of the Jesuits</i>	229
ORTIZ AVILÉS, Luz Marina: Lo fugitivo en <i>Unas fotos en la ciudad de Sylvia</i> / <i>The fugitive in Unas fotos en la ciudad de Sylvia</i>	257
RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS.....	279
PÉREZ MARTÍN, S. y FERNÁNDEZ MATEOS, R., <i>La imaginería medieval en Zamora (siglos XII-XVI)</i> (ARA GIL Clementina Julia).- PORRAS GIL, M. C., <i>De Bruselas a Toledo. El viaje de los archiduques Felipe y Juana</i> (BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín).- FAYA DÍAZ, M. Á. (coord.), <i>Las ciudades españolas en la Edad Moderna: oligarquías urbanas y gobierno municipal</i> (CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis)	279

Recibido en: 06/06/20155

Aceptado en: 16/09/2016

LOS RETABLOS ORIGINALES DE LA BASÍLICA DE SAN IGNACIO DE LOYOLA COMO PARTE DEL *MODO NOSTRO* ICONOGRÁFICO

THE ORIGINAL ALTARPIECES OF THE BASILICA OF ST. IGNATIUS OF LOYOLA AS PART OF THE ICONOGRAPHIC MODO NOSTRO

ENEKO ORTEGA MENTXAKA
Universidad del País Vasco

Resumen

Este artículo recupera el programa original de los retablos que se construyeron en la basílica de San Ignacio de Loyola (Azpeitia, Guipúzcoa) bajo la dirección de Ignacio de Íbero en los años previos a la expulsión de la Compañía de Jesús y sitúa dicho programa en el contexto de un *modo nostro* iconográfico de la orden jesuítica.

Palabras clave

Escultura barroca y rococó. Siglo XVIII. Retablos. Iconografía jesuítica. *Modo nostro*. Basílica de San Ignacio de Loyola. Ignacio de Íbero. Azpeitia (Guipúzcoa).

Abstract

This article recovers the original altarpieces program that were built in the basilica of St. Ignatius of Loyola (Azpeitia, Guipúzcoa) under the direction of Ignacio de Íbero in the years before the expulsion of the Society of Jesus and places the program in the context of an iconographic modo nostro of the Jesuit order.

Keywords

Baroque and Rococo Sculpture. 18th century. Altarpieces. Jesuitic Iconography. Modo nostro. Basilica of St. Ignatius of Loyola. Ignacio de Íbero. Azpeitia (Guipúzcoa).

El Colegio Real de San Ignacio de Loyola, situado en la localidad guipuzcoana de Azpeitia, constituye uno de los ejemplos de domicilios jesuíticos más conocidos y estudiados por la historiografía especializada¹. Prácticamente todas las cuestiones

¹ Sobre el Colegio Real de San Ignacio de Loyola véase ECHEVERRÍA, F. J. y ABASOLO, F., *Descripción artístico-religiosa e histórica del grandioso edificio de San Ignacio de Loyola*, Tolosa, Imprenta de la Provincia, 1851; MANÉ Y FLAQUER, J., *El oasis: viaje al país de los fueros*, Barcelona,

relativas a su proceso fundacional, constructivo y ornamental han sido analizadas y comentadas por autores precedentes. Sin embargo, existe un vacío en cuanto a la correcta identificación del programa retablistico original. En este sentido, resulta sorprendente el hecho de que los distintos estudios que han dirigido su mirada hacia el programa iconográfico del templo de Loyola hayan omitido un aspecto tan determinante como es el de la identificación de los titulares originales de los retablos diseñados por Ignacio de Íbero. El objetivo principal de este artículo consiste en rellenar esta laguna en el conocimiento general sobre la basílica de Loyola y ponerla en contexto con la existencia de un *modo nostro* iconográfico en el seno de la orden jesuítica. Se trata, en definitiva, de aportar el aspecto original que tuvo la rotonda de la iglesia ignaciana, previo a la expulsión de los jesuitas de los territorios de Carlos III.

1. LOS RETABLOS DEL TEMPLO IGNACIANO DE LOYOLA

En la basílica de Loyola se realizó un programa iconográfico con los santos más importantes del instituto ignaciano. En los años 60 del siglo XVIII, los jesuitas quisieron hacer, en este templo de tan especial significado para la espiritualidad de la orden, un programa escultórico que completara el iniciado en el retablo mayor durante la década anterior. Este programa partía de la colocación de las imágenes de *San Ignacio de Loyola* en el altar principal, a uno de cuyos lados se colocaron la *Virgen del Patrocinio* y *San Luis Gonzaga*, y, al otro, *San Francisco Javier* y *San Estanislao de Kostka*.

Imprenta de Jaime Jepús Roviralta, 1879; PÉREZ, R., *La santa casa de Loyola*, Bilbao, Imprenta del Corazón de Jesús, 1891; ASTRAIN, A., *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España*, VI, Madrid, Razón y Fe, 1920, pp. 24-29; BRAUN, J., *Spaniens alte Jesuitenkirchen*, Friburgo, Herder, 1913; PÉREZ ARREGUI, J. M., “Guía descriptiva de la Santa Casa de Loyola”, *Razón y Fe*, 12 (1925); MALACHECHEVARRÍA, J., *La Compañía de Jesús por la instrucción del pueblo vasco en los siglos XVII y XVIII*. San Sebastián, Imp. y Lib. San Ignacio, 1926; HORNEDO, R.M., “La basílica de Loyola”, *Miscelánea Comillas*, 25 (1956), pp. 383-430; AROCENA, F., “Embrollo loyoleo”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, 20 (1964), pp. 313-314; HAGER, H., “Carlo Fontana and the Jesuit sanctuary at Loyola”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37 (1974), pp. 280-289; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *La literatura en las artes: iconografía e iconología de las artes en el País Vasco*, San Sebastián, Etor, 1987; ASTIAZARÁIN ACHABAL, M. I., *El Santuario de Loyola*, San Sebastián, Fundación Cultural Caja de Guipúzcoa, 1988; EGUILLOR, J. R., HAGER, H. y HORNEDO, R. M., *Loyola: historia y arquitectura*, San Sebastián, Etor, 1991; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Arquitectura e iconografía en la Basílica de Loyola*, San Sebastián, Sendoa, 1991; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “Santuario de la memoria: la Casa, iglesia y Colegio de Loyola” en *El Santuario de Loyola*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, FMR, 2006, pp. 22-85; CRIADO MAINAR, J., “Contribución de la Compañía de Jesús al campo de la Arquitectura y de las Artes Plásticas”, en BETRÁN, J. L. (ed.), *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*, Madrid, Sílex, 2010, pp. 251-296; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “La arquitectura jesuítica en Castilla. Estado de la cuestión”, en ÁLVARO ZAMORA, M. I., IBÁÑEZ FERNÁNDEZ J. y CRIADO MAINAR, J. (coords.), *La arquitectura jesuítica*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 305-326.

Ignacio de Íbero (1684-1766) fue el encargado de realizar las trazas de estos cuatro retablos laterales, igual que había hecho con el retablo mayor y que tanto había satisfecho a las autoridades jesuíticas provinciales, hasta el punto de que éstas rechazaron las propuestas enviadas desde Roma en favor de las del maestro Íbero. De estos cuatro retablos, dos se hicieron por completo (*Virgen del Patrocinio* y *San Francisco Javier*), mientras que los otros dos quedaron inconclusos (*San Luis Gonzaga* y *San Estanislao de Kostka*).

Los nichos principales de estos retablos alojaron tres obras escultóricas de Luis Salvador Carmona (*Virgen del Patrocinio*, *San Luis Gonzaga* y *San Estanislao de Kostka*), que todavía se conservan en Loyola, aunque no en su ubicación original. En el cuarto retablo se encuentra actualmente una talla de *San Francisco Javier*.

La expulsión de los jesuitas en 1767 paró el proceso constructivo de los últimos retablos, que no serían completados hasta el siglo XIX, momento en el que se transformó la mazonería trazada por Íbero y se cambiaron las advocaciones originales por las que presentan actualmente: *San Francisco de Borja*, *San Francisco Javier*, *el Sagrado Corazón de Jesús* y la *Virgen del Patrocinio*. A estos se añadieron dos retablos más, dedicados a *San Pedro Claver* y a *San Alfonso Rodríguez*.

Advocación original	Fechas	Advocación actual
San Ignacio de Loyola	1750-1757	San Ignacio de Loyola
Virgen del Patrocinio	c. 1757-1765	San Francisco de Borja
San Francisco Javier	c. 1757-1765	San Francisco Javier
San Luis Gonzaga	c. 1767	Sagrado Corazón de Jesús
San Estanislao de Kostka	c. 1767	Virgen del Patrocinio

Tabla 1. Retablos en la iglesia colegial de San Ignacio de Loyola (Azpeitia)

El retablo mayor de San Ignacio de Loyola (fig. 1) es uno de los altares más notables del norte peninsular². Situado en el presbiterio de la iglesia del

² Sobre el retablo mayor de San Ignacio de Loyola véase ECHEVERRÍA, F. J. y ABASOLO, F., *ob. cit.*, 1851, pp. 56-66; BRAUN, J., *ob. cit.*, p. 157; LETURIA, R., “Estatua de plata de San Ignacio de Loyola (Breve reseña histórica de sus andanzas)”, *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, 10 (1954), pp. 145-160; HORNEDO, R. M., “La basílica...”, p. 416; CRUZ VALDOVINOS, J. M., *La estatua de plata de San Ignacio de Loyola*, Bilbao, Mensajero, 1989; ASTIAZARÁIN ACHÁBAL, M. I., *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII: Ignacio Íbero, Francisco de Íbero*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1990, pp. 47-54; EGUILLOR, J. R., HAGER, H. y HORNEDO, R. M., *ob. cit.*, pp. 151-154; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Arquitectura e iconografía...*, pp. 104-106; CENDOYA ECHÁNIZ, I., MONTERO ESTEBAS, P. M., “Azpeitia: Retablo mayor de la Basílica de Loyola” en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Retablos*, II,

santuario y antiguo colegio real, es un retablo churrigueresco de tipo cascarón, con cuerpo único y tres calles, cuya traza corresponde a Ignacio de Íbero. Los soportes utilizados son columnas salomónicas con capitel compuesto, que separan la calle central de las laterales, así como columnas de fuste liso cerrando las calles laterales. En el remate encontramos un frontón curvo partido y un entablamento mixtilíneo. El sagrario tiene forma de templete y se sitúa en una hornacina trilobulada, en cuyo interior vemos actualmente un *Crucificado*, que sustituye a una réplica de la *Virgen de Arantzazu* que hubo anteriormente. La decoración del retablo es uno de los aspectos que más llama la atención, con embutidos y taraceas que, por todo el conjunto, aluden a la vida militar y espiritual del titular, así como otros elementos ornamentales.

El uso de materiales nobles, en lugar de madera, indica la importancia del altar principal del santuario jesuítico. En este sentido, preside el retablo la estatua de plata de *San Ignacio de Loyola* diseñada por Francisco Vergara, ejecutada por Josef Bauer y sufragada por la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas. Sobre esta, en el remate, se encuentran unas imágenes de *Cristo, el Padre Eterno* y el *Espíritu Santo*, formando una *Santísima Trinidad*, realizada en mármol de Carrara, y, bajo estos personajes, figuraciones de la *Fe* y de la *Esperanza*, enmarcando un anagrama dorado con el *Nombre de Jesús*. En las calles laterales se ha colocado a *San José* y a *San Joaquín*, estos sí, de madera policromada. Por último, a ambos lados del cascarón se ha dispuesto un coro de ángeles presidido por los arcángeles *San Miguel* y *San Gabriel*, realizados también en mármol blanco. De esta forma, asistimos a una labor retablística heterogénea, tanto desde el punto de vista de la procedencia de las piezas como de los materiales empleados en su ejecución. Como no podía ser de otra manera, destaca, por encima del resto de elementos, la imagen de plata del santo titular, debido, entre otras cuestiones, al material escogido, pero también al propio diseño de la misma, concebido con un gran dinamismo y un barroquismo clasicista que encaja perfectamente con el espíritu general del conjunto. Por su parte, las tallas policromadas de *San José* y *San Joaquín* son quizás los elementos de menor calidad del retablo. No obstante, sí está a la altura del conjunto la labor marmórea del remate. Desconocemos el nombre del autor, pero la historiografía tradicional ha admitido sin titubeos la dependencia de modelos italianos, por lo que es plausible una autoría de esta procedencia.

Vitoria, Gobierno Vasco, 2001, pp. 840-846; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “Santuario de la memoria...”, p. 51.



Fig. 1. Retablo mayor de San Ignacio de Loyola. Ignacio de Íbero (traza). 1750-1757. Basílica de San Ignacio de Loyola. Azpeitia (Guipúzcoa).

La génesis del retablo mayor de la iglesia colegial de Loyola hay que buscarla en el ejemplo escogido por Ignacio de Íbero: la obra *Prospettiva de' Pittori e Architetti* del Hermano Andrea Pozzo (1642-1709), cuya edición romana de 1723 conocía perfectamente el maestro Íbero. Así, en la figura 62 del tratado del Pozzo se reproduce el *altar de San Luis Gonzaga* en la iglesia de San Ignacio de Roma, la-

brado todo él en mármol con adornos de metal dorado y columnas salomónicas³. Íbero supo resolver la dura tarea de realizar un retablo con mármoles y jaspes con gran solvencia y, por ello, fue muy alabado por el provincial Padre Salvador Ossorio en su memorial del 4 de agosto de 1757⁴. Las labores constructivas en este retablo mayor se desarrollaron entre 1750 y 1757, aunque algunas de sus imágenes fueron esculpidas algunos años antes. Es el caso del *San José con el Niño* y del *San Joaquín* de las calles laterales, de autor desconocido, que fueron comprados al oratorio de la casa principal de los comendadores de Deba (Guipúzcoa) en 1725. Con respecto a la estatua de plata de *San Ignacio*, ya hemos adelantado que fue donada por la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas (Venezuela), cuyos accionistas, en junta celebrada el 1 de julio de 1741, acordaron regalar dicha imagen en agradecimiento por la llegada al puerto de Pasajes del navío *San Ignacio de Loyola*. Llegado el momento de elegir al imaginero que se haría cargo de la obra, el primer impulso fue buscar en Roma. Sin embargo el elegido fue el valenciano Francisco Vergara (1681-1753), llamado *el Romano*. En esta labor se quiso emular la estatua de plata que Pierre Le Gros (1666-1719) realizara para el sepulcro de san Ignacio de Loyola de *Il Gesù* entre 1697 y 1699. Las enormes esperanzas puestas en Vergara dieron sus frutos, y este diseñó una pieza de gran virtuosismo, que, pese al influjo de Le Gros, tiene un carácter propio, con una expresión enérgica y ascética, así como con un gran dinamismo, tal y como se observa en el revuelo de la casulla, en la torsión del tronco y en la flexión de la pierna izquierda. El encargado de la ejecución en plata del diseño de Vergara fue el platero germano Josef Bauer (1717-1804), que firmó “GA” (Giuseppe Agricola). En los broncees exteriores del tabernáculo trabajaron Juan Bautista Alberdi, Andrés de Ibarzabal (activos en Loyola en 1750-1757) e Ignacio de Ozabal († 1757), quien ayudó a dorar dichos broncees en 1757.

Los retablos rococós que completaban el conjunto original, pese a estar diseñados por Ignacio de Íbero, fueron transformados sustancialmente en el siglo XIX, cuando fueron finalizados siguiendo el gusto imperante en esa época. Los dos primeros retablos laterales, situados a ambos lados del retablo mayor, correspondían a la *Virgen del Patrocinio* (fig. 2) y a *San Francisco Javier* (fig. 3)⁵.

³ BARRÓN GARCÍA, A. Á., “Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico”, en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.), *Arte y mecenazgo indiano: del Cantábrico al Caribe*, Gijón, Trea, 2007, pp. 379-381.

⁴ Archivo Histórico de Loyola (AHL), 1-5, Libro de Visitas, p. 82.

⁵ Sobre los retablos colaterales de la Virgen del Patrocinio y de San Francisco Javier véase ECHEVERRÍA, F. J. y ABASOLO, F., *ob. cit.*, pp. 66-68; HORNEDO, R. M., “Luis Salvador Carmona en el Santuario de Loyola”, *Goya*, 154 (1980), pp. 194-199; GARCÍA GAINZA, M. C., *El escultor Luis Salvador Carmona*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1990, pp. 111-112, 115-117; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Luis Salvador Carmona: escultor y académico*, Madrid, Alpuerto, 1990, pp. 173-177; EGUILLOR, J. R., HAGER, H. y HORNEDO, R. M., *ob. cit.*, pp. 154-157, 166-167 y 196.



Fig. 2. *Retablo de la Virgen del Patrocinio* (actualmente de *San Francisco de Borja*). Ignacio de Íbero (traza). Hacia 1757-1765. *Basílica de San Ignacio de Loyola*. Azpeitia (Guipúzcoa).

En el memorial de la visita realizada por el provincial Padre Salvador Ossorio el 4 de agosto de 1757 a la fábrica de Loyola se indica, entre otras cuestiones, que los retablos laterales del templo habían de hacerse siguiendo las trazas de Ignacio de Íbero, en lugar de encargar los modelos a Roma⁶. Antes de esto, en una carta fechada el 15 de junio anterior remitida por el encargado en Roma de la obra de Loyola, el Padre José de Zubimendi, al procurador de la obra en Loyola, el Hermano Francisco Anduaga, se indica que se había enviado al santuario guipuzcoano, junto con unos retratos de cardenales, un retablo de pequeño formato, realizado en la ciudad italiana que bien podría servir de modelo a los retablos laterales que habrían de construirse en Loyola⁷. Esto no llegó a producirse, pues en la realización de los retablos laterales de

⁶ AHL, 1-5, Libro de Visitas, p. 82.

⁷ Cit. en EGUILLOR, J. R., HAGER, H., HORNEADO, R. M., *ob. cit.*, pp. 154-155. Carta del Padre José de Zubimendi, encargado en Roma de la obra de Loyola, al H. Francisco Anduaga, procurador de la obra en Loyola (Roma, 15 junio 1757): “En el correo que vendrá oy o mañana espero el aviso de aver llegado a essa Santa Casa el Altarico y las pinturas de los Cardenales, y lo deseo con ansia para oír del P. Rector qué han parecido a su Reverencia y a todos los demás vno y otro; y sobre todo el Altarico, que en mi estimación es vna perlita; y si se resuelven a hacer según él los quatro altares que son uni-

la iglesia ignaciana se siguieron las trazas de Ignacio de Íbero, autor también del retablo mayor que hemos descrito antes. Pese a esto último, el Padre Zubimendi firmó en Roma en mayo de 1759 un contrato con el cantero Giovanni Andrea Volpini para que éste se desplazara a Loyola e interviniera en la realización de dichos retablos, tal y como confirma el memorial del 5 de agosto de ese mismo año tras la visita del provincial Padre Eugenio de Colmenares, donde se indica que Íbero y Volpini estaban trabajando juntos⁸. No obstante, esta colaboración no duraría mucho pues en la consulta del 17 de febrero de 1761, el provincial determinó que, al finalizar el año 1762, Volpini regresara a Roma, cosa que sucedió puntualmente⁹.



Fig. 3. *Retablo de San Francisco Javier*. Ignacio de Íbero (traza). Hacia 1757-1765. Basilica de San Ignacio de Loyola. Azpeitia (Guipúzcoa).

formes en la Yglesia, o a lo menos dos, no dudaré decir que por cada vno de ellos han de ahorrar más de quatro u seis mill pesos, saliendo más hermosos y en mucho menos tiempo que si los hizieran siguiendo la idea y método del altar maior”.

⁸ AHL, 1-5, Libro de Visitas, p. 85.

⁹ Cit. en EGUILLOR, J. R., HAGER, H., HORNEDO, R. M., *ob. cit.*, pp. 155-156. Recibí de Giovanni Andrea Volpini (Loyola, 11 enero 1763).

Gracias a una noticia recogida en el *Libro de visitas* del colegio, sabemos que en 1765 los dos retablos colaterales trazados por Íbero estaban finalizados¹⁰, aunque fueron modificados en el siglo XIX. Corresponden a “los dos inmediatos al altar mayor [que] se hallan concluidos”, según Echeverría¹¹. Estos dos retablos colaterales son los que acogieron las imágenes de la *Virgen del Patrocinio*, de Luis Salvador Carmona, y de *San Francisco Javier*, aunque actualmente el primero de ellos muestra una escultura de *San Francisco de Borja*. Ambos retablos recurren a

“[...] mármoles de diversos colores encasados unos con otros, [y] se componen de cada dos brillantes columnas de jaspe de color de canela de piezas enteras entregadas el tercio á la pared en la que corresponden pilastras pareadas de color verduzco de graciosas vetas. [...] En el intercolumnio de cada retablo hay un nicho circular ocupado por el Santo ó estatua de madera de su respectivo título, y todo él está terminado con un hermoso cascarrón, enriquecido de casetones hexagonales y florones en sus cajas de muy buen gusto, es mármol blanco, viéndose además los atributos propios del Santo, demostrados con ángeles y Serafines”¹².

La documentación no ha aportado más información sobre la talla de *San Francisco Javier*. En cambio, la *Virgen del Patrocinio* de Luis Salvador Carmona (1708-1767) es una obra muy conocida y documentada¹³. Realizada poco después de que el maestro finalizara el *San Luis Gonzaga* y el *San Estanislao de Kostka* que luego comentaremos, la *Virgen del Patrocinio* (1764-1765) es una de las últimas obras de Salvador Carmona, un auténtico canto de cisne de un maestro ya agotado, como bien recogía el Hermano Francisco de Ojeda después de realizar el encargo al maestro¹⁴. El resultado fue una hermosa imagen de tamaño natural que sigue el modelo de la *Virgen del Rosario* tantas veces repetido por el maestro vallisoletano, aunque sustituyendo el rosario por el cetro y presentando al Niño vestido sujeto por la cintura. Los rostros de ambos personajes presentan una gran belleza y armonía.

Los retablos de *San Luis Gonzaga* (fig. 4) y de *San Estanislao de Kostka* (fig. 5) están situados en las capillas adyacentes a los retablos que acabamos de describir¹⁵. Estos dos retablos situados bajo los arcos mayores del templo de Loyola fue-

¹⁰ AHL, 1-5, Libro de Visitas, p. 92.

¹¹ ECHEVERRÍA, F. J. y ABASOLO, F., *ob. cit.*, p. 66.

¹² *Id.*, p. 67.

¹³ HORNEDO, R. M.: “Luis Salvador...”, pp. 194-199; GARCÍA GAINZA, M. C., *ob. cit.*, pp. 111-112, 115-117; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *ob. cit.*, pp. 173-177; EGUILLOR, J. R., HAGER, H., HORNEDO, R. M., *ob. cit.*, p. 158.

¹⁴ Cit. en HORNEDO, R. M., “Luis Salvador...”, pp. 194-199.

¹⁵ Sobre los retablos laterales de San Luis Gonzaga y de San Estanislao de Kostka véase ECHEVERRÍA, F. J. y ABASOLO, F., *ob. cit.*, pp. 66-68; HORNEDO, R. M., “Luis Salvador...”, pp. 194-199; GARCÍA GAINZA, M. C., *ob. cit.*, pp. 111-112, 115-117; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *ob. cit.*, pp. 173-181; EGUILLOR, J. R., HAGER, H., HORNEDO, R. M., *ob. cit.*, pp. 154-157, 166-167, 196.

ron iniciados hacia 1765¹⁶, siguiendo quizás también las trazas del maestro Ignacio de Íbero. Sin embargo, a diferencia de los anteriores, estos quedaron inconclusos con la expulsión de los jesuitas, correspondiendo su finalización a la segunda mitad del siglo XIX, como leemos en las palabras de Echeverría:

“Los dos retablos y altares inmediatos á los anteriores, continuan en el estado en que los dejaron los Padres Jesuitas al tiempo de su espulsion de España, verificada en el año 1767; es decir, á medio concluir sus obras; por consiguiente, carecen del prestigio debido: no obstante lo que está egecutado, puede computarse como inmejorable”¹⁷.



Fig. 4. Retablo de San Luis Gonzaga (actualmente del Sagrado Corazón de Jesús). Ignacio de Íbero (traza). c. 1767. Basílica de San Ignacio de Loyola. Azpeitia (Guipúzcoa).

¹⁶ AHL, 1-5, Libro de Visitas, p. 92.

¹⁷ ECHEVERRÍA, F. J., ABASOLO, F., *ob. cit.*, p. 68.



Fig. 5. Retablo de San Estanislao de Kostka (actualmente de la Virgen del Patrocinio). Ignacio de Íbero (traza). c. 1767. Basílica de San Ignacio de Loyola. Azpeitia (Guipúzcoa).

Estos retablos habían de acoger las imágenes de *San Luis Gonzaga* y de *San Estanislao de Kostka* que el maestro Luis Salvador Carmona había realizado entre 1763 y 1764, justo antes de iniciar la talla de la *Virgen del Patrocinio* que ya hemos comentado¹⁸. De hecho, según un inventario de 1768, las dos imágenes llegaron a ocupar el lugar para el que fueron realizadas, pese a no estar concluidos los retablos¹⁹. Posteriormente, en 1854, las tallas de *San Luis Gonzaga* y de *San Estanislao de Kostka*

¹⁸ HORNEDO, R. M., “Luis Salvador...”, pp. 194-199; GARCÍA GAINZA, M. C., *ob. cit.*, pp. 111-112, 115-117; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *ob. cit.*, pp. 173-181; EGUILLOR, J. R., HAGER, H. y HORNEDO, R. M., *ob. cit.*, p. 158.

¹⁹ Cit. en EGUILLOR, J. R., HAGER, H y HORNEDO, R. M., *ob. cit.*, p. 158: “en quanto laterales inmediatos al altar mayor los Bultos de madera estofados de Sn. Ignacio, Sn. Francisco Xavier, Sn. Luis Gonzaga, Sn. Estanislao de Kostka y de María Santísima” (Inventario de 1768).

fueron reubicadas en la escalera monumental interior, lugar que ocupan en la actualidad. Ambas tallas muestran una calidad excepcional en su realización, con una gran serenidad en los rostros de los personajes y una iconografía de gloria que proclama la canonización de los jóvenes jesuitas treinta años antes.

2. LECTURA DE CONJUNTO DE LOS RETABLOS

Estos cinco retablos forman parte de un mismo programa decorativo que hunde sus raíces en la propia idiosincrasia de la Compañía de Jesús como instituto religioso. El programa iconográfico de la iglesia de Loyola es una plasmación de la espiritualidad del padre fundador, enriquecida con los dictámenes postridentinos, como corresponde a la dignidad e importancia del lugar²⁰. Analizando los retablos del interior, vemos que el ideal jesuítico busca la intercesión de la Virgen y de los santos en la salvación del alma del ejercitante, pues estos constituyen el modelo a imitar si se desea una vida plenamente cristiana²¹. En este sentido y como complemento al aparato decorativo de los retablos, en el atrio de acceso al templo se dispusieron las imágenes de los cinco santos más importantes de la Compañía de Jesús: *San Ignacio de Loyola*, *San Francisco Javier*, *San Francisco de Borja*, *San Luis Gonzaga* y *San Estanislao de Kostka*. Son ellos los que facilitan el acceso a la salvación debido a su papel de intercesores ante Dios. Además, la disposición de estos jesuitas como ejemplos de vida que conviene imitar es una tradición muy arraigada en la orden ignaciana, que vio en ellos un dechado de virtudes.

Este es el motivo por el que volvemos a encontrar a algunos de estos personajes en el interior del templo, presidiendo cuatro de los retablos que se iniciaron en la campaña de obras anterior a la expulsión. Ignacio, como “padre” de todos los jesuitas preside el retablo mayor, en el que vemos desplegado un gran programa de propaganda en favor de la orden en el que destaca el apoyo de Cristo a la Compañía que lleva su nombre, mediante las representaciones de la *Trinidad*, *del Nombre de Jesús* y *del Sagrado Corazón de Jesús*. Las figuraciones de la *Fe* y de la *Esperanza*, que constituyen, sin duda, algunas de las virtudes más destacadas de Ignacio de Loyola, cuya “paternidad” sobre su orden se pone de manifiesto con las imágenes de *San José* y de *San Joaquín* presentes en las calles laterales y que vienen a remar-

²⁰ Una buena aproximación al programa iconográfico presente en el santuario de Loyola es el que realizó el profesor González de Zárate a través de varios estudios: GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., “La basílica de Loyola como imagen de la teoría arquitectónica de la edad del Humanismo”, *Norba. Revista de arte*, 6 (1985), pp. 110-134; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Arquitectura e iconografía...*

²¹ IGNACIO DE LOYOLA, *Ejercicios espirituales*, 98: “Eterno Señor de todas las cosas, yo hago mi oblación, con vuestro favor y ayuda, delante vuestra infinita bondad, y delante vuestra Madre gloriosa, y de todos los santos y santas de la corte celestial, que yo quiero y deseo y es mi determinación deliberada, sólo que sea vuestro mayor servicio y alabanza, de imitaros en pasar todas injurias y todo vituperio y toda pobreza, así actual como spiritual, queriéndome vuestra santísima majestad elegir y rescibir en tal vida y estado”.

car esa idea²². Como padres de Jesús y de María, respectivamente, san José y san Joaquín encarnan el simbolismo que se le quiso dar a la casa natal de san Ignacio, entendida como la de todos los jesuitas.

Tres de los cuatro retablos laterales que comenzaron a realizarse antes de la expulsión estaban bajo la advocación de otros tantos santos de la Compañía. Todos ellos encarnan una serie de virtudes que deben ser imitadas por los cristianos y que se corresponden con las descritas por el Padre Carlo Gregorio Rosignoli en su obra *Verità eterne* (1699)²³. Así, el ya mencionado retablo mayor de *San Ignacio de Loyola* ejemplifica en el “desprecio de las riquezas, y amor de la pobreza”, en alusión a la conversión del santo guipuzcoano y su posterior vida en total pobreza²⁴. El retablo de *San Luis Gonzaga* sería una exhortación “a la continencia y castidad”, conocida virtud del santo italiano²⁵. El de *San Estanislao de Kostka*, por su parte, destaca la necesidad de “huir de las honras, y tener afecto a la humildad”, como hiciera el santo polaco²⁶. Y finalmente, el de *San Francisco Javier* es una llamada a las misiones y al apostolado activo, buscando “ganar almas a su servicio”, cuya máxima representación es el santo navarro²⁷.

²² González de Zárate señala que la presencia de estos dos santos aquí es “accidental”, pues estas tallas fueron adquiridas en Deba en 1725 y que, por tanto, no fueron pensadas originalmente como parte del programa iconográfico del retablo mayor. Cfr. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Arquitectura e iconografía...*, pp. 104-106. Sin embargo, creemos que, pese a ser compradas previamente, las autoridades del colegio bien pudieron ver su utilidad *a posteriori* como refuerzo de la “paternidad” de san Ignacio de Loyola.

²³ ROSIGNOLI, C. G., *Verità eterne, esposte in lezioni ordinate principalmente per li Giorni degli Ezercij Spirituali*, Milán, Carlo Antonio Malatesta, 1689. En nuestra investigación hemos seguido la edición castellana ROSIGNOLI, C. G., *Verdades eternas explicadas en lecciones, Ordenadas principalmente para los días de los Ejercicios Espirituales*, Madrid, Manuel Martín, 1777, pp. 307-308: “Convida el Salvador al desprecio de las riquezas, y amor de la pobreza [...]. Exhorta a la continencia y castidad [...]. Persuade el Salvador huir de las honras, y tener afecto a la humildad [...]. Quiere, que con fatigas y sudores Apostólicos nos industriemos en ganar almas a su servicio. [...] Para estas industrias Apostólicas busca por todas partes compañeros. A ellas convida con empeño a sus sequaces. Mas despues les endulza el trabajo con tantos consuelos, que S. Francisco Xavier en las arduas empresas de su trabajosisimo Apostolado, se veía obligado a exclamar: *Basta, Señor, basta* [...]”.

²⁴ IGNACIO DE LOYOLA, *Ejercicios espirituales*, 344, 5-6: “[...] como en matrimonio tenemos exemplo del Sancto Joaquín y Sancta Ana, los quales, partiendo su hacienda en tres partes, la primera la daban a pobres, la segunda al ministerio y servicio del templo, la tercera tomaban para la substentación dellos mismos y de su familia”. Cfr. *Bibliotheca sanctorum*, VII, Roma, Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università Lateranense, 1961, p. 702: “[...] 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.”.

²⁵ *Bibliotheca sanctorum*, VIII, p. 353: “Nell’iconografia è rappresentato coll’abito 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”.

²⁶ RICHEOME, L., *La peinture spirituelle ou L’art d’admirer aimer et louer Dieu en toutes ses ouures, et tirer de toutes profit salutare*, Lyon, Pierre Rigaud, 1611, p. 49.

²⁷ *Bibliotheca sanctorum*, V, p. 1.237: “[...] 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”.

El último retablo presenta un tema mariano, que en la concepción de la adoración respectiva ha de entenderse en un plano superior al de los santos anteriores. Se trata de la *Virgen del Patrocinio*, una advocación que ejerce de amparo, protección y auxilio de la Compañía de Jesús, en la que se destacan sus características más humanas, al ejercer como “madre” de los jesuitas. El origen de esta devoción hay que buscarlo en el fervor inmaculista que desde el siglo XVII se extendió por la corona hispana y, especialmente, en el culto hacia ella propiciado por Felipe IV, quien puso todos los territorios de la monarquía bajo el patrocinio de la Virgen²⁸. Dado el carácter regio del colegio de Loyola y la especial devoción que los jesuitas sintieron por la Virgen desde las experiencias místicas de san Ignacio, no es extraño que el papel de “madre” sea ocupado por esta advocación. De esta forma, vemos que en estos retablos se completa la familia de la orden, siendo María la “madre” de todos los jesuitas y san Ignacio su “padre”.

3. LOYOLA EN EL CONTEXTO DEL *MODO NOSTRO* ICONOGRÁFICO

La Compañía de Jesús basaba la decoración de sus iglesias en la utilización de un único *modo nostro* iconográfico que, a partir de una serie de pautas generales, se desarrollaba con un cierto grado de libertad a través de unas variantes particulares. Esta manera de ornamentar sus templos requería la presencia de las imágenes de los santos principales de la orden (san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, san Francisco de Borja, san Luis Gonzaga y san Estanislao de Kostka) en lugares muy concretos de los mismos, aunque en la práctica había una gran autonomía para adecuar el mensaje a las necesidades de cada domicilio.

Este programa presente en Loyola no puede entenderse si ponerlo en relación con el resto de la Compañía de Jesús, que es donde adquiere pleno sentido. La red centralizada de la orden ignaciana favoreció el intercambio cultural entre sus regiones periféricas, pues todos los proyectos constructivos habían de pasar por Roma para su aprobación²⁹. Esto necesariamente debía de incluir también los programas iconográficos, pues en ellos podemos encontrar numerosos elementos en común, independientemente de la provincia en la que se implantaran. Sin embargo, ese programa oficial subyacente en los domicilios jesuíticos se veía complementado y enriquecido con las tradiciones locales y las devociones particulares de los comitentes, que hicieron las veces de elemento individualizador en el panorama regional de la orden.

Los jesuitas entendieron muy pronto que la decoración de sus lugares de culto resultaba fundamental para utilizarla en su apostolado y para transmitir sus devociones particulares. A este hecho ayudó, sin duda, el que la orden contara entre sus

²⁸ CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J., “La Virgen del Patrocinio y el monasterio del Escorial” en *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, Estudios Superiores del Escorial, 2012, pp. 699-732.

²⁹ *De Actiis Congregationis generalis II* (junio-septiembre 1565).

filas con no pocos artistas, incluyendo arquitectos, pintores, escultores, etc. Estos artistas jesuitas y otros ajenos a la orden se dedicaron a interpretar las demandas iconográficas típicamente jesuíticas que, transmitidas por los iconógrafos de la orden, repetían esquemas similares independientemente de la provincia en la que se encontraran. El caso de Loyola no fue ajeno a estas cuestiones, presentando un programa en correspondencia con otros domicilios de la Compañía de Jesús.

Esta doble vertiente, regional y universal, está plenamente vigente en las provincias pertenecientes a la asistencia de España, donde encontramos una extraordinaria diversidad formal en la arquitectura y en las artes plásticas, que hacen gala de una fuerte regionalización, pero que comparten las mismas estrategias iconográficas. La tradición retablistica hispana supone un elemento diferenciador con respecto a otras asistencias, pero sirve como marco para difundir los mismos mensajes que, en asistencias como la italiana, albergan las pinturas al fresco, por poner un ejemplo. El mensaje doctrinal recogido en los retablos y otros soportes presenta una coherencia absoluta, pues nada se dejaba al azar; todos los elementos presentes en el interior de un templo debían contribuir al adecuado desempeño de los ministerios pastorales a los que tanta importancia otorgaba la Compañía de Jesús: la adoración de la Sagrada Forma, el culto a los santos de la orden, la predicación en torno a los dogmas de la fe católica y la administración del sacramento de la penitencia, como vía para la reconciliación y la participación en la eucaristía. Y el camino elegido por los jesuitas para conseguir sus propósitos fue la adopción de estrategias iconográficas y litúrgicas comunes en todos los territorios en los que se asentaron³⁰, como lo demuestra la basílica de Loyola.

Uno de los cultos que la orden impulsó con más ahínco fue el del Nombre de Jesús (IHS), que tantas veces aparece repetido en todo el santuario ignaciano. Este motivo iconográfico fue asumido como propio y junto con el lema “*ad maiorem Dei gloriam*” se convirtió en el sello de identidad de la Compañía de Jesús. Sin embargo, el programa de exaltación divina que representaban el anagrama *IHS* y el lema *AMDG* se complementaba con la especial veneración que los jesuitas sentían por la Virgen María y, como no podía ser de otra forma, con la devoción por los individuos más sobresalientes de la orden, cuyas virtud y piedad constituían, por sí solas, argumentos suficientes para presentar a estos personajes como modelos a imitar a los ojos de los fieles. El carácter católico y contrarreformista de los jesuitas es evidente en la adopción que hicieron de los dogmas y dictámenes que la Iglesia propugnó tras el Concilio de Trento, aplicando en sus programas iconográficos el *Discorso* del cardenal Gabriele Paleotti (1522-1597) y su concepto de la “adoración respectiva”, distinguiendo entre la adoración a Dios o “latria”, la veneración a la Virgen o “hiperdulia”, y el respeto a los santos o “dulía”³¹.

³⁰ CRIADO MAINAR, J., *ob. cit.*, pp. 274-275.

³¹ PALEOTTI, G., *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna, Arnaldo Forni, 1582, pp. 247-249.

En los programas iconográficos de las iglesias de los jesuitas el año 1622 significó un punto de inflexión. Hasta ese año, los primeros programas estaban plagados de santos y mártires de los primeros siglos del Cristianismo, junto con una acusada profusión de personajes angélicos³². No obstante, a partir de la canonización de san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier se estableció la adopción de estos dos paradigmas en los altares y paredes de los templos de la orden ignaciana, comenzando por las grandes iglesias romanas de *Il Gesù* y de San Ignacio. Así, en la iglesia madre de los jesuitas el transepto pasó a albergar sendos altares dedicados a los dos primeros santos de la orden: *San Ignacio* (1695-1699) en el lado del Evangelio y *San Francisco Javier* (1679) en el lado de la Epístola.

Esta disposición había pasado a ser, desde algunas décadas antes, el modelo prescriptivo que se repetiría en la práctica totalidad de los templos jesuíticos del entorno geográfico de Loyola, como es el caso del País Vasco y de Navarra³³. Aquí, el esquema de disponer a *San Ignacio de Loyola* en el lado del Evangelio del transepto y a *San Francisco Javier* en el de la Epístola, como en *Il Gesù*, se repite en las iglesias jesuíticas de Bilbao (1683), Orduña (1688-1689) y Lekeitio (1741-1743). En la de Loyola, *San Francisco Javier* ocupa la primera capilla del lado de la Epístola, en correspondencia con el resto, pero *San Ignacio* aparece presidiendo el retablo mayor (1750-1757), como es natural dada la advocación del templo y el lugar en el que se levantó. En la de Tudela, por su parte, *San Francisco Javier* preside el retablo mayor (1749-1757), como es lógico también por su patronato en tierras navarras, mientras que san Ignacio no dispuso de ningún retablo a él dedicado.

El pragmatismo que caracterizó a la Compañía de Jesús y su elevada capacidad de adaptación al medio local eran consecuencia directa de las propias *Constituciones* de la orden, que otorgaban la suficiente flexibilidad para desenvolverse tanto en los distintos países europeos -se combatiera o no a la herejía protestante-, como en las misiones asiáticas y americanas. Tal era la libertad de la que disponían que las estrategias en ambos territorios fueron incluso opuestas; así, mientras en Europa se centraron en oponer la doctrina católica tridentina a la reformista protestante, en Asia y en América la labor evangélica y misionera fue capital. Ignacio de Loyola se preocupó mucho porque sus “hijos” no vieran limitado su apostolado por constrictoras y rígidas normas de aplicación universal y les dio libertad para recurrir a los instrumentos que consideraran necesarios para el más adecuado desempeño de sus funciones³⁴.

³² A este respecto, resultan elocuentes los primeros programas iconográficos que la orden ignaciana representa en *Il Gesù* (Roma) y en *St.-Carolus Borromeuskerk* (Amberes).

³³ Las iglesias jesuíticas conservadas en el País Vasco y Navarra anteriores a la expulsión de la orden son las de Tudela (1600), Bilbao (1604), Orduña (1678), Loyola (1682) y Lekeitio (1688), aunque también hubo domicilios en Oñate (1551), Pamplona (1580), Vergara (1593), Azcoitia (1599), San Sebastián (1627) y Vitoria (1751), de los que actualmente no queda prácticamente nada.

³⁴ IGNACIO DE LOYOLA, “Sociis ad laborandum missis” (Roma, 8 octubre 1552), en *Monumenta Ignatiana: Sancti Ignatii de Loyola Epistolae et Instructiones*, XII, Madrid, Gabriel López

La clave en la cuestión del *modo nostro* iconográfico radica en el equilibrio entre Roma y las provincias; entre los imperativos procedentes de la curia romana y la conciencia individual de los territorios radiales³⁵. Desde Roma, la curia generalicia de la orden dictaba unas normas generales, basadas en la tradición, que después las provincias debían cumplir, adaptándolas a sus necesidades y usos específicos. Las pruebas secundarias e indirectas son numerosas y conducen a la idea de que Roma marcaba el camino a seguir, aunque, en ocasiones, las provincias decidieran ignorar los dictados de la curia central. En este sentido, es indudable que existe un aparato ideológico en evolución que supone el motor iconográfico de la Compañía de Jesús.

Una fuente de información de primer orden es la ingente cantidad de documentación epistolar entre distintos miembros de la orden, en los que ocasionalmente se hace alusión de forma más o menos directa a cuestiones del funcionamiento interno del instituto ignaciano que nos aportan pistas sobre la autoría de los programas iconográficos. En este sentido, resulta de gran interés el memorial escrito por el Padre Salvador Ossorio (provincial de Castilla en 1757), tras su visita a la fábrica de Loyola en el que elogia la habilidad de Ignacio de Íbero en el diseño de retablos, siendo “sus modelos mucho más oportunos que los que vienen de Roma a mucha costa y de ninguna utilidad”³⁶, y ordena que en lo sucesivo no se realicen más encargos a la urbe italiana. Este caso concreto indica que la petición o recepción de modelos desde Roma era una práctica habitual y que el diseño de los mismos no siempre satisfacía las necesidades de las autoridades provinciales, que contaban con cierto grado de libertad para rechazar los bocetos enviados desde la curia generalicia. La sede central de la orden podía proponer soluciones concretas, pero no las imponía. También solía darse el caso contrario, en el que los padres provinciales, o miembros de la orden que trabajaban a sus órdenes, elaboraban los programas iconográficos siguiendo las líneas oficiales del *modo nostro*.

En este punto, conviene preguntarse acerca del responsable de los programas iconográficos de la orden. Ya hemos adelantado que se hizo desde Roma, pero la documentación no ha desvelado el nombre de ningún autor individual, pues la figu-

del Homo, 1911, p. 252: “Risguardi gli instrumenti che deue essercitare, [...] vedere se si debono vsar confessioni, o exercitii et spirituali conuersationi, o insegnar la dottrina xiana, o legere, o predicare, etc., et pigliar quelle arme (se non si pono adoperar tutte), che più efficaci si pensa probabilmente sara[nno], et de quali ogni vno meglio si sa aggiutare”.

³⁵ ALFARO, A., “La lumbré de la zarza: un arte entre ascética y mística”, *Artes de México: Arte y espiritualidad jesuitas, Principio y fundamento*, 70 (2004), p. 64.

³⁶ AHL, 1-5, Libro de Visitas, p. 82. Memorial del provincial P. Salvador Ossorio (4 de agosto de 1757): “La experiencia ha acreditado que el Maestro Ibero es mui primoroso para idear retablos, como se ve en el de el Altar maior; y sus modelos mucho más oportunos que los que vienen de Roma a mucha costa y de ninguna utilidad. Por tanto ordeno que no se encarguen modelos a Roma para los demás Altares de la Yglesia, sino que quanto antes los trace el Maestro Ibero, y su dictamen se seguirá en todo [...]”.

ra del mentor solía ser anónima y, pese a escasas excepciones, este solía pertenecer a la Compañía. Un ejemplo documentado lo encontramos en la ya mencionada casa profesa de Palermo (Sicilia), cuyo programa iconográfico fue elaborado y dirigido por el hermano lego Lorenzo Cipri (activo en 1666-1702), y que sirvió como modelo estético y técnico de las realizaciones artísticas locales posteriores³⁷. Por la documentación tenemos constancia también de la participación activa de algunos de los prepositos generales de la orden, como el Padre Claudio Acquaviva (1543-1615), quien entre 1580 y 1615 dirigió numerosos programas artísticos de los primeros ciclos pictóricos romanos e intervino probablemente como diseñador y guía iconográfico de algunos de ellos. Otro caso similar fue el del Padre Giovanni Paolo Oliva, quien, dada su devoción por las artes visuales, posiblemente influyó en los programas iconográficos de los proyectos iniciados durante su generalato entre 1664 y 1681³⁸.

Todos estos hechos nos obligan a buscar un nuevo enfoque para tratar de comprender el proceso que dio origen al *modo nostro* iconográfico, pues resulta difícil sostener que el programa oficial que lo caracteriza es el fruto de un plan perfectamente orquestado en todos sus detalles. A la vista de las pruebas conservadas, este programa oficial parece constituirse progresivamente, fruto de un desarrollo orgánico donde el resultado final no se alcanzó por medio de una planificación sincrónica, sino gracias a las aportaciones sucesivas de distintos agentes jesuíticos. En consecuencia, la figura de un único promotor iconográfico en el seno de la orden se diluye, al tiempo que gana fuerza la idea de un desarrollo por acumulación, coral y más complejo, donde se intuye la intervención de múltiples actores que fueron aportando nuevas soluciones al servicio de los intereses coyunturales del momento. Esta idea del desarrollo colectivo no impide reconocer el hecho de que el programa iconográfico oficial de los jesuitas se caracterice por una indudable homogeneidad esencial, enriquecida por las especificidades regionales de cada provincia o municipio en el que se asentó el instituto ignaciano. El resultado homogéneo del *modo nostro* sugiere, en este caso, el respaldo de la curia generalicia al programa oficial, como mejor forma para difundir el mensaje surgido tras Trento y adaptado por la Compañía de Jesús a sus propios intereses doctrinales, de lo cual el Colegio Real de San Ignacio de Loyola constituye un ejemplo destacado.

³⁷ BÖSEL, R., “Episodi emergenti dell’architettura gesuitica in Italia”, en ÁLVARO ZAMORA, M. I., IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J. (coords.), *ob. cit.*, p. 81.

³⁸ BAILEY, G. A., “La contribución de los jesuitas a la pintura italiana y su influjo en Europa, 1540-1773”, en SALE, G. (ed.), *Ignacio y el arte de los jesuitas*, Bilbao, Mensajero, 2003, pp. 127-128.