

Imagen y reflejo. Autoridad cristiana y poder religioso a través de los modos iconográficos

Rosa Margarita CACHEDA BARREIRO
Universidad de Santiago de Compostela

I. Introducción.

II. Frontispicios.

- 2.1. *Valentín de Erice.*
- 2.2. *Luis de la Puente.*
- 2.3. *Antonio de Escobar Mendoza.*
- 2.4. *Pedro Hurtado de Mendoza.*
- 2.5. *Miguel de Avendaño.*

III. Conclusión.

I. INTRODUCCIÓN

La Compañía de Jesús adquiere un papel primordial en su labor de difusores del Evangelio por todo el mundo, derrotando a la herejía¹ e identificándose con la monarquía². En septiembre del año 1540 la Compañía es aprobada oficialmente por el papa Farnese Paulo III con un objetivo fundamental la “defensa y la propagación de la fe”³ a través de las predicaciones, las lecciones públicas, las confesiones, los ejercicios espirituales y la enseñanza de la doctrina cristiana a los niños y a los más ignorantes⁴. Esta nueva concepción religiosa será la clave de lectura de las obras de arte de la época barroca con una interrelación entre objeto (pictura) y sujeto (espectador) o lo que es lo mismo entre el libro y el lector con una comunicación directa entre idea e imagen formativa para un público devoto⁵. San Ignacio de Loyola fue uno de los primeros religiosos de la Edad Moderna que se dio cuenta del estrecho vínculo existente entre el mundo espiritual y el mundo pedagógico lo cual suponía un campo de explotación y de interés para au-

1. “En el tiempo que San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de IESUS, vino al mundo, con singular providencia del cielo, para defensa de la Iglesia, impugnada en aquella sazón mas que nunca, de la hydra infernal de la heregia, no solo se levanto contra la casa de Dios un heresiarca pero otros muchos Antichristos, que en varias partes vertian su veneno. Assi tambien para resistir a tantos monstruos infernales, no sólo se levantò Dios su gran siervo Ignacio, oponiendose contra Lutero: pero otros muchos hijos suyos esclarecidos en rara santidad, y letras, que opuso a los heresiarcas destes tiempos...”. NIEREMBERG, J.E., *Ideas de Virtud en Algunos Claros Varones de la Compañía de Iesus*, Madrid, María de Quiñones, 1644. p. 1.

2. MATILLA RODRÍGUEZ, J.M., *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*, Madrid 1991, p. 70.

3. “El fin desta Compañía es no solamente attender a la salvación y perfección de las ánimas propias con la gracia divina, más con la mesma intensamente procurar de ayudar a la salvación y perfección de las de los próximos”. EGIDO, T.(coord.), *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, Madrid 2004, pp. 30-31.

4. “...È necessario sottolineare l’intento dei gesuiti di raggiungere il più vasto pubblico possibile: la loro “devozione facile” e la loro casuistica, così come la predicazione e la pubblicistica “fiorite” o di persone di mondo, ma all’insieme del “popolo cristiano”...” FUMAROLI, M., *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano 1995, p. 491.

5. SALVIUCCI INSOLERA, L., “Le illustrazioni per gli Esercizi Spirituali intorno al 1600”, en *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 119 (1991) 162-163.

tores, mecenas y artistas. Así lo expresa San Francisco de Borja en su Evangelio Meditado⁶: “Para hallar mayor facilidad en la meditación, se pone una imagen que represente el misterio del Evangelio, y así, antes de comenzar la meditación, mirará la imagen, y particularmente advertirá lo que en ella hay que advertir, para considerarlo mejor en la meditación, y para sacar mayor provecho de ella; porque el oficio que hace la imagen es como dar guisado al manjar que se ha de comer, de manera que no queda sino comerlo; y de otra manera andará el entendimiento discurriendo y trabajando de representar lo que se ha de meditar, muy á su costa y con trabajo...”⁷. Con esta ejemplaridad moral, los jesuitas trataban de expresar el puesto privilegiado del que gozaban en la sociedad tanto española como hispanoamericana⁸.

El objetivo de esta comunicación es analizar los frontispicios de cinco libros jesuitas conservados en la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela y que han sido catalogados en mi tesis doctoral sobre la portada del libro en la España de los Austrias Menores. Un estudio iconográfico⁹.

II. FRONTISPICIOS

2.1. Valentín de Erice: Quator Tractatus in I.P.S. Thomae Distincti Disputationibus (1623)

Una primera portada ilustra la obra de Valentín de Erice¹⁰ *Quator Tractatus in I.P.S. Thomae Distincti Disputationibus* impresa en Pamplona en el año 1623. San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier flanquean el recuadro central en donde se coloca el título de la obra. En la parte superior,

6. San Francisco de Borja fue uno de los primeros en intentar objetivar en imagen la composición de lugar, componiendo unas meditaciones sobre los evangelios de los domingos con el objetivo de ser acompañadas de grabados. Sin embargo su propósito fracasa y se encarga de ponerlo en práctica el mallorquín Jerónimo Nadal. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “Las Imágenes de la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del Jesuitismo y la Contrarreforma”, en NADAL, J., S.I., *Imágenes de la Historia Evangélica*, Barcelona 1975. p. 8.

7. SALVIUCCI INSOLERA, L.: “Le illustrazioni per gli Esercizi Spirituali...”, o.c., p. 167.

8. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “Ignacio Loyola y su tiempo”, en PLAZAOLA, J.(ed), *Ignacio Loyola y su tiempo*, Bilbao 1992, p. 114.

9. Esta tesis doctoral ha sido defendida en junio de 2006 en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela.

10. Jesuita y natural de Pamplona ha sido calificado como “insigne en doctrina y erudición”. VARIOS, *Biografía Eclesiástica Completa*. Madrid 1855, t. IX, p. 933.



en el interior de cartelas ovaladas, se sitúan los retratos de tres personajes pertenecientes a la orden jesuita. Se trata del Padre Molina¹¹, el cardenal Roberto Belarmino y el Padre Suárez. Éste último destaca por sus comentarios a la primera parte de la Suma de Santo Tomás siendo muy criticada por diferentes miembros de la orden, entre ellos, el visitador Diego de Avellaneda que escribió sus quejas al padre General afirmando: “La costumbre que hay de leer cartapacios, leyendo las cosas más por tradición, que por mirallas hondamente y sacallas de sus fuentes, que son la autoridad sacra y la humana y la razón, cada cosa en su grado...”¹².

El cardenal Belarmino destacó por su lucha en la distinción entre imágenes e ídolos basándose en la última sesión del Concilio de Trento afirmando que las imágenes sagradas sobrepasaban a las paganas en cuanto aquéllas representaban la verdad y no la falsedad como éstas¹³. Sobre el concepto de imagen devocional nos habla Pedro Fabro en sus Memorias Espirituales cuando hace referencia al Crucifijo de la Santa Cruz de Maguncia y de otras imágenes de las que brotaba sangre pero “principalmente de este crucifijo cuando un desgraciado le cortó la cabeza y dejó la imagen hecha una lástima. Pensé profundamente y sigo pensando en la grandeza de la bondad divina que da su sangre y la derrama sobre el pecador que tantas veces le ha ofendido”¹⁴.

11. Luis de Molina, profesor de teología en la Universidad de Coímbra, basó sus explicaciones en los comentarios de la Summa de Santo Tomás. VARIOS, *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-Temático*, Madrid 2001, t. III, p. 2716.

12. VARIOS, *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús...*, o.c., t. IV, p. 3654.

13. Desde el principio los jesuitas fundamentaron el arte devocional y el recurso a las imágenes de las pinturas o de los libros ilustrados como instrumentos para reforzar la fe católica. En las obras de Belarmino como las *Disputationes de controversias christianae fidei (Debates sobre las controversias de la fe cristiana)* o *De imaginibus sacris et profanis (Acerca de las imágenes sagradas y profanas)* se afirmaba que la legitimidad de las imágenes sagradas estaba estrechamente unida al culto de los santos y de las imágenes que servían para testimoniar la existencia de los santos que en ellas se representaban. Asimismo subrayaba la necesidad de explicaciones textuales que acompañaban las pinturas, sosteniendo la teoría de las didascalias que había sido introducida por Jerónimo Nadal en su obra *Evangelicae Historiae Imagines (Imágenes de la Historia Evangélica)* (Amberes, 1593). Como San Ignacio, Roberto Belarmino contaba con una pequeña galería de pinturas en sus aposentos con retratos de personajes destacados de la Iglesia como Clemente VIII o Carlos Borromeo. BAILEY, G.A., “La contribución de los jesuitas a la pintura italiana y su influjo en Europa, 1540-1733”, en SALE, G.(ed), *Ignacio y el arte...*, o.c., p. 127.

14. ALBURQUERQUE, A., *En el corazón de la Reforma. “Recuerdos Espirituales del Beato Pedro Fabro, S.J.”*, Bilbao 2006. p. 180.

En el borde de los óvalos laterales se recogen los títulos de las obras más importantes del Padre Molina *Tractatus 1º de Scientia Dei* y del Padre Suárez *Tractatus 2º de Voluntate Dei*. En el basamento, otras tres tarjas recogen el busto del Padre Vázquez¹⁵, el Cardenal Francisco Toledo y el Padre Valencia; Gregorio de Valencia, representado de perfil, conoce a Francisco Suárez en el año 1566 cuando empieza su noviciado en Salamanca. Defendió al Padre Molina en su postura contra los dominicos que le acusaban de ser contrario a los postulados de San Agustín y promulgar excesivamente el papel de la libertad humana en la salvación¹⁶. Los cuatros padres representados en los ángulos de la portada son los autores de los tratados que se incluyen en el libro, siendo personajes influyentes, por sus teorías y sus explicaciones, en la cultura universitaria de la época¹⁷. Entre ellos existió una relación que no siempre fue positiva como es el caso de Gabriel Vázquez y Gregorio de Valencia que, coincidiendo en la universidad de Alcalá, chocaron en los diferentes métodos de didáctica y en sus “opiniones teológicas”¹⁸. Teólogo y diplomático el cardenal Francisco de Toledo contribuyó al renacimiento de la Escolástica en el siglo XVI, siendo el primero que en el Colegio Romano enseñó la predestinación en razón de sus “méritos previstos”¹⁹.

San Ignacio y San Francisco Javier figuran en el centro del frontispicio de acorde con la importancia que ejercen en el papel de la orden; aparecen de pie, coronados con la aureola de la santidad²⁰ y colocados delante de dos

15. Gabriel Vázquez ingresó en el colegio de Belmonte de la provincia de Cuenca estudiando teología en la universidad de Alcalá. Sustituyó a Francisco Suárez en el Colegio Romano. Destaca por su Comentario a la *Summa Theologiae* de Santo Tomás y por sus enseñanzas de la ciencia media y la predestinación a la gloria “tras la previsión de méritos”. VARIOS, *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús...*, o.c., t. IV, p. 3913.

16. VARIOS, *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús...*, o.c., t. IV, pp. 3871, 3872.

17. En el marco de la tarja del padre Vázquez se escribe: “Tract. 3 de Providentia Prae-destinatione et Reprobatione Dei” y en del Padre Valencia: “Tractatus Visione Dei”.

18. En relación a la vuelta del Padre Vázquez a Alcalá, en el diccionario biográfico-temático de la Compañía se dice: “Su vuelta a Alcalá reavivó su rivalidad con Suárez, que era en parte un dogma de personalidades y en parte un desacuerdo de opiniones teológicas. Vázquez era más ingenioso y popular con los estudiantes, mientras que Suárez era más profundo, casto y sólido”. VARIOS, *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús...*, o.c., t. IV, p. 3912.

19. Sus comentarios sobre Aristóteles siguen la interpretación de Santo Tomás, siendo *In Summa Theologiae Sancti Thomae Aquinatis enarratio* su obra dogmática más importante. VARIOS, *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús...*, o.c., t. IV, p. 3808.

20. A partir de 1609, fecha de su beatificación, Ignacio aparece representado siempre con un nimbo alrededor de la cabeza. DUCHET-SUCHAUX, G; PASTOUREAU, M., *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos*, Madrid 2001, p. 198.

pares de columnas corintias. San Ignacio señala el anagrama jesuita²¹ al tiempo que sostiene el libro de las constituciones; se representa calvo, con la barba rasurada y el rostro alargado, las mejillas ligeramente cóncavas y las facciones muy destacadas, características que nos acercan a las estampas grabadas por artistas flamencos como los hermanos Wierix o Cornelis y Theodor Galle²². Está vestido con el hábito de la orden y, por encima, la

21. Se trata de una abreviatura del nombre latino JESUS que ya aparecía en algunos códices bíblicos del siglo IV d. C. como símbolo de devoción -personal o de grupo- a la figura de Jesús. La primera versión artística de esta expresión devocional se representa en el frontispicio de la primera edición impresa del libro de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio en el año 1549. Se puede considerar como el símbolo más difundido de la Compañía tratándose casi de su marca empresarial. Este emblema había sido creado por el franciscano Bernardino de Siena que en 1427 había establecido, en el sitio donde hoy está la iglesia del Gesù de Roma, una confraternidad en una capilla con el Santo Nombre y que, con mucha probabilidad, San Ignacio haya tomado como monograma en 1541, año en que ocupó dicha capilla.

La marca se completa con la presencia de la cruz encima de las letras significándose, de este modo, no sólo el nombre de Jesús sino también su persona física. El lirio de tres pétalos que formaba la base del emblema en las primeras representaciones se sustituye, con el tiempo, por los tres clavos, símbolos de la Crucifixión de Cristo. Los rayos de sol que le rodean hacen alusión a la cita de Malaquías (3,7): “Jesucristo, sol de justicia, que será el consuelo y la alegría de los justos”. BAILEY, G.A., “La contribución de los jesuitas a la pintura italiana...”, o.c., p. 158. PFEIFFER, J.J., “La Iconografía”..., o.c. p. 171.

22. Las primeras representaciones pictóricas de la iconografía jesuítica tiene sus fuentes en las estampas realizadas por Hieronymus Wierix en 1590 sobre la vida de San Ignacio y los 14 grabados firmados por Cornelis y Theodor Galle, Jan Collaert y Karel van Mallery en Amberes a principios del siglo XVII. En 1609, con motivo de la beatificación del fundador de la orden, se publica en Roma la *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris* (*Vida del Beato P. Ignacio de Loyola, Fundador de la Compañía de Jesús*) con 79 grabados en cobre con las escenas más representativas de la vida de San Ignacio. PFEIFFER, J.J.: “La iconografía”..., o.c., p. 182.

Sin embargo la tipología física de San Ignacio fue establecida por Alonso Sánchez Coello a partir de su máscara mortuoria. El retrato había sido un encargo del padre Pedro de Ribadeneira que había publicado en 1633 su obra *Vida de San Ignacio de Loyola*, en donde lo describe con estas palabras “...Fue de estatura mediana, tenía el rostro autorizado, la frente ancha y sin arrugas; los ojos hundidos,... la nariz alta y combada... con la calva de muy venerado aspecto”. CARMONA MUELA, J., *Iconografía Cristiana*, Madrid 2001, p. 96. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica”, en Plazaola, J.(ed), *Ignacio de Loyola y su tiempo. Congreso Internacional de Historia*, Bilbao 1992.

En la descripción del fundador de la orden jesuita de la Biblioteca Sanctorum se habla de dos tipos iconográficos de San Ignacio. Por una parte estaría el retrato que los jesuitas romanos encargan a Jacobino del Conte, alumno de Andrea del Sarto y conservado en la Casa Generalicia de la Orden con “una vasta fronte nuda, il naso affilato, l’espressione fissa, l’immagine parla alertamente di morte”. Por otro lado, contamos con el retrato más conocido que el pintor de la corte de Felipe II, Alonso Sánchez Coello, realiza inspirándose en las máscaras mortuorias del santo español. Se trata de una pintura más espiritual y con unas características menos rígidas siguiendo las indicaciones del Padre Ribadeneira. El retrato se pierde en el incendio de la Casa Profesa de Madrid pero su modelo se repitió en numerosas

casulla en alusión al momento de oficiar en el altar²³. El Sacramento de la Eucaristía aparece con frecuencia en los grabados religiosos del siglo XVII como respuesta a los ataques producidos por los reformadores. Éstos rechazaban los abusos y las exageraciones que se cometían en torno al culto de la Eucaristía y negaban su valor al que calificaban de “idolatría”. Los efectos de estas denuncias protestantes, lejos de aminorar las prácticas de dicho culto, llevó a un florecimiento de manifestaciones de piedad eucarística durante los siglos XVII, XVIII y XIX que serán reflejados en los escritos y en las artes figurativas de la época²⁴.

Sobre la descripción física de San Ignacio se habla en varias de las obras y tratados coincidiendo todos ellos en la escasa documentación existente acerca del tema. Así Francisco Blanco Nájera en su libro dedicado al fundador de los jesuitas explica que no sólo es difícil trazar una fisonomía física siendo más complicado elaborar una descripción de sus virtudes morales²⁵.

Una de las características de la iconografía de la orden es la idea de presentar a San Ignacio junto a otros santos jesuitas, siendo frecuente su aparición en los altares de las iglesias y en los grabados de los libros junto a San Francisco Javier²⁶. A éste último se le conoce en la historia de la Iglesia como el “apóstol de las Indias y de Japón” siendo uno de los pioneros en las misiones de la época moderna²⁷. Su tipo iconográfico se consolida en una de las pinturas de la capilla de San Ignacio de la Iglesia del Gesù de Roma en donde se representa al santo con los ojos elevados al cielo y la mano que

obras de diferentes artistas españoles. VARIOS, *Bibliotheca Sanctorum*. Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, Roma 1966, pp. 701-702.

23. El modelo podría estar tomada de la pintura de artífices como Rubens que encontraban el hábito negro de los jesuitas poco pictórico y optaron por ataviarlo con ricas prendas litúrgicas. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*, Barcelona 1997, t. II, vol. 4, p. 102.

Rubens crea el tipo iconográfico de San Ignacio vestido de sacerdote con la planeta así como el de Francisco Javier como misionero con la sotana negra y la estola, tal y como veremos en los siguientes frontispicios. PFEIFFER, J.J., “La Iconografía”..., o.c., p. 201.

24. BOROBO, D., *Eucaristía*, BAC, Madrid 2000, pp. 405-406.

25. “En una palabra, sus biógrafos vacilan y se desalientan al pretender brindarnos su verdadera fisonomía moral. Y es que junto al psicólogo y diplomático que parece obrar sólo a impulsos de la prudencia humana, surge el asceta y el místico al que sólo importan la experiencia suprasensible y los valores trascendentales... se desalientan y torturan al querer esquematizar su carácter, al pretender captar las líneas, los rasgos, la fisonomía característica de nuestro santo”. BLANCO NÁJERA, F., *San Ignacio de Loyola y su obra*, Orense 1949, p. 12. Discurso pronunciado por el Excmo. Y Rvmo. Señor Obispo de Orense en el Homenaje a la Compañía de Jesús con motivo de las bodas de Oro de la Residencia de Logroño.

26. PFEIFFER, J.J., “La iconografía”..., o.c., p. 201.

27. VARIOS, *Bibliotheca Sanctorum*... Roma 1964, t. V. p. 1230.

aprieta contra su pecho para mostrarnos su corazón ardiente²⁸. En su mano derecha porta el báculo florido en forma de cruz en alusión a su condición de patrono de todas las misiones²⁹.

2.2. *Luis de la Puente: Vida Maravillosa de la Venerable Virgen Doña Marina de Escobar (1665)*

San Ignacio y San Francisco Javier vuelven a aparecer en el siguiente frontispicio de Luis de la Puente sobre la Vida Maravillosa de la Venerable Virgen Doña Marina de Escobar natural de Valladolid, sacada de lo que ella misma escribió de orden de sus Padres Espirituales impresa en Madrid en el año 1665. Se repite la estructura arquitectónica que veíamos en el grabado anterior. Un cuadro central recoge el título de la obra; en los intercolumnios laterales se colocan las imágenes de San Ignacio con el epígrafe “S. Ignacio de Loyola Fundador de la Comp.^a de Jesús” y San Francisco Javier “S. Francisco Javier Apóstol de las Indias”. Se representan con el hábito de la Compañía y la aureola sobre sus cabezas; sus rostros presentan unas facciones más juveniles que los de la estampa de Juan de Courbes. San Ignacio sostiene el libro de las Constituciones, mientras Francisco Javier sujeta con su mano izquierda la vara de azucenas, símbolo de pureza y virginidad.

En el centro del basamento Francisco Nieto³⁰ graba el retrato del padre jesuita Luis de la Puente, autor del libro, con el hábito de la orden, el anagrama IHS en su pecho, el bastón en su mano derecha y coronado con bonete³¹. Se representa de tres cuartos con la mirada hacia el suelo evitando un contacto directo con el lector, símbolo de humildad y de entrega al servicio de la orden. El busto se enmarca en una gran orla barroca y tiene como base una inscripción en donde se puede leer “Venerable P. Luis de la Puente de la Comp.^a de Iesus”. Se acompaña -en los frentes de los pedestales laterales- de los escudos de la ciudad de Valladolid con la cita bíblica “Ignis exardescet in conspectu meo”³².

28. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...*, o.c., t. II, vol. 3, p. 570.

29. CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los Santos*, Madrid 2003, p. 170.

30. La portada es diseñada por Marcos de Orozco pero es Francisco Nieto quien graba las efigies de San Ignacio, San Francisco Javier, así como el retrato de Luis de la Puente y el emblema de los jesuitas. GALLEGO GALLEGO, A., *Historia del Grabado en España*, Madrid 1999, p. 178.

31. GARCÍA VEGA, B., *El Grabado del Libro Español. Siglos XV-XVI-XVII (Aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)*, Valladolid 1984, t. II, p. 340.

32. “Fuego consumidor le precede” (Salmo 49,3).

El entablamento se rompe para colocar en su centro un edículo con el anagrama jesuítico, resplandeciente con los rayos de sol y sobre un trono de nubes; se corona con la cabeza y las alas de un angelillo. A los lados las armas reales del Imperio Español y de la reina Mariana, archiduquesa de Austria con el águila bicéfala³³.

2.3. Antonio de Escobar Mendoza: *Antonius Escobar Vallisoletanus Societatis Iesu Theologus...*(1624)

La misma composición se repite en la portada que ilustra la obra de Antonio Escobar de Mendoza titulada *Antonius Escobar Vallisoletanus Societatis Iesu Theologus. In Caput Sextum Ioannis. De Augustísimo ineffabilis Eucharistiae Arcano moralibus mysticisque Adnotationibus referato...* (Valladolid, 1624). Delante de un par de columnas corintias se colocan las imágenes de San Ignacio de Loyola con el epígrafe “IGNATIUS Eucharistici sigilli referator, Arcani promulgator” y San Francisco Javier con la frase “XAVERIUS sigilli literaturam cognoscens, visus è terra elevari”. Con unos rasgos todavía muy toscos y unas facciones poco desarrolladas se representan con el hábito jesuita y la aureola sobre sus cabezas. San Ignacio sostiene el libro abierto que muestra al espectador y San Francisco Javier cruza sus brazos sobre el pecho en actitud de oración.



33. Hija del emperador Fernando III de Alemania y de María de Austria, se casa con el monarca Felipe IV tras la muerte de la primera esposa de éste Isabel de Borbón. Reina consorte de España de 1649 a 1665 y Regente de 1665 a 1675.

Esta iconografía jesuítica se completa con las efigies de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kotska con los brazos cruzados mirando hacia el cielo y el hábito de la orden. Junto a ellos los epígrafes: “Gonzaga huiusce libri studiosus, obijt eiusde solemnitate die” y “Stanislaus evangelis Ezequielis, hoc libro refectur”. Las pequeñas dimensiones de las figuras y la creación de unas características generalizadas que impiden su identificación personal nos lleva a guiarnos fielmente de los textos. En el centro, en el interior de un marco cuadrangular, se representa el cordero místico sobre el libro de los siete sellos en alusión al tema eucarístico del que trata el libro³⁴. El cordero pascual triunfante con el estandarte de la victoria sobre la muerte se convierte en un símbolo predilecto de la Resurrección³⁵. Está colocado encima del libro cerrado por los siete sellos -que sólo el Cordero consigue abrir- al que también se alude en el texto apocalíptico (5-8).

Nicolás de la Iglesia en su obra *Flores de Miraflores Hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la inmaculada concepción de la Virgen, y madre de Dios María señora nuestra* (Burgos, 1659), presenta la imagen del Cordero con halo descansando sobre un libro con siete sellos en alusión a los misterios de la Virgen María³⁶. Se representa en un claro eje simétrico con la figura de María y el Niño -situados en el centro del frontón- lo que nos indica que la base primordial de la Compañía de Jesús se encuentra en las Sagradas Escrituras³⁷. María con corona y un halo de estrellas, sostiene en el regazo a su Hijo, mientras sujeta con su mano izquierda un cetro; a sus pies un dragón, símbolo de la herejía, al que pisotea y vence. Se trata de una imagen muy difundida en los postu-

34. El cordero es la imagen del siervo de Dios al que lleva como un cordero al sacrificio, tal y como nos lo dice el profeta Isaías “Fue ofrecido en sacrificio porque Él mismo lo quiso; y no abrió su boca para quejarse; conducido será a la muerte sin resistencia suya, como va la oveja al matadero; y guardará silencio, sin abrir siquiera su boca, como el corderito que está mudo delante del que lo esquila” (53,7). San Juan Bautista habla de Jesús como “el Cordero de Dios que carga sobre sí los pecados del mundo” y en el Apocalipsis se describe el Cordero triunfante “...y he aquí que miré: y vi que el cordero estaba sobre el monte Sión...”. BIEDERMANN, H., *Diccionario de símbolos*, Barcelona 1996, p. 124.

35. BIEDERMANN, H., *Diccionario de símbolos...*, o.c., p. 124.

36. IGLESIA, N. de la, *Flores de Miraflores. Hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la inmaculada concepción de la Virgen, y madre de Dios María señora nuestra*, Burgos: Diego de Nieva y Murillo: 1659, pp. 172-178. BERNAT VISTARINI, A., CULL, J.T., *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*, Madrid 1999, p. 235.

37. La empresa de Nicolás de la Iglesia se basa en el libro de Isaías cuando escribe: “Y las visiones de todos éstos serán para vosotros como palabras de un libro sellado, que cuando lo dieron a uno que sabe leer, y le digan: Léelo; responderá: No puedo, porque está sellado” (29,11). BERNAT VISTARINI, A., CULL, J.T., *Enciclopedia de Emblemas Españoles...*, o.c., p. 235.

lados de la Contrarreforma que las diferentes órdenes religiosas escogieron para formar parte de sus programas iconográficos. Desde los orígenes de la orden, la presencia de María ha sido constante en la vida de los jesuitas y, especialmente, en la de su fundador, sin olvidar capítulos importantes como la visión en Manresa, la Virgen de Loreto o las propias visiones de San Ignacio en sus Ejercicios Espirituales³⁸. Con frecuencia los jesuitas van a dedicar sus iglesias a la Virgen y cuando no lo hacen, recargan sus templos de signos y emblemas marianos. Esta presencia dominante de la Madre de Dios se debe al fervor concepcionista que surge entre los teólogos de finales del siglo XVI y en la primera mitad del siglo XVII, destacando, entre todos ellos, el jesuita Juan de Pineda con su obra *Commentariorum in Iob Libri Tredecim* (1598)³⁹.

Dos aletones coronan la composición con la presencia de María sentada, con el Niño en sus brazos al tiempo que aplasta el dragón, símbolo de la herejía⁴⁰. La Virgen –con corona y aureola estrellada⁴¹– porta un cetro⁴² en su mano izquierda y de su cinturón se desprenden unos ramos de uvas y unas sartas de espigas, símbolo de la renovación y de la resurrección que se consigue a través del Sacramento de la Eucaristía.

38. “Una noche mientras permanecía despierto, percibió muy claramente a la Virgen llevando al Niño Jesús. Junto con la gran alegría espiritual que experimentó, le vino una profunda repugnancia de todos sus pecados pasados (...)”. BENGERT, W.V., *Historia de la Compañía de Jesús*, en RODRÍGUEZ MIRANDA, T.(trad), Santander 1981, p. 17. VARIOS, *Vida de San Ignacio de Loyola en grabados del siglo XVI*, Iturriaga Elorza, J (ed), Bilbao 1990, pp. 29,55.

39. SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y Barroco*, Madrid 1989, p. 278. GÁLLEGO, J., *Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*, Madrid 1996, p. 92.

40. La Virgen con el dragón ya aparecía en obras de artistas como Rubens con la imagen de María como mujer apocalíptica que vence al dragón de las siete cabezas. Al mismo tiempo el monstruo del dragón era frecuente en la iconografía germánica del siglo XVI en donde vemos a San Miguel venciendo al animal en grabados de Durero como el conocido de su serie sobre el Apocalipsis y que se titula “San Miguel matando al dragón”. También artistas como Shongauer supieron interpretar estos temas apocalípticos insertándolos en un contexto paisajístico símbolo de la herencia flamenca. VARIOS, *Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphif Work of a Renaissance Artist*, BARTRUM, G. (coord.), London 2003, pp. 124,125.

41. La Virgen coronada por las doce estrellas es frecuente en la pintura española de la segunda mitad del siglo XVII. Su modelo iconográfico se basa en las estampas y grabados de finales del siglo XVI y de las primeras décadas de la centuria siguiente. STRATTON, S., “La Inmaculada Concepción en el arte español”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. I, nº 2 (1988) 97.

42. Es el bastón del poder que forma parte de la iconografía real y del que se habla en el texto del Apocalipsis: “En esto dio a luz un varón, el cual había de regir todas las naciones con cetro de hierro...” (12,5).

La aparición del Cordero místico y la Inmaculada Concepción no supone un caso aislado dentro del marco iconográfico y teórico en que nos estamos moviendo. Durante la primera mitad del siglo XVII se había producido un fenómeno de proliferación de imágenes de María Inmaculada tanto en la pintura como escultura como símbolo propagandístico a favor de la doctrina inmaculista. Desde este punto de vista, es lógico la existencia de una decoración pictórica de iglesias y conventos en donde se resumen dos principios fundamentales de la Iglesia Católica: el sacramento de la Eucaristía y la figura de la Madre de Dios concebida sin pecado original⁴³. Esta expresión fervorosa nacida de la simbiosis entre el tema de la Inmaculada Concepción y el sacrificio del cuerpo de Cristo ya aparecía en grabados del siglo XVI como el de Durante Alberti⁴⁴.

Por otra parte, el simbolismo cristiano ve en la figura del dragón la personificación de lo diabólico que se identificaba, en la segunda mitad del siglo XVI, con los seguidores de las teorías de Lutero, Calvino y Zuinglio⁴⁵. Los programas iconográficos de María como vencedora de la herejía son un fiel reflejo de la situación caótica que estos movimientos reformistas habían creado en el seno de la Iglesia⁴⁶. Ésta se acoge a las imágenes -rechazadas por los protestantes- y a las Sagradas Escrituras como base para su defensa y protección. Los mecenas de las obras no dudan en manejar fuen-

43. En los años sesenta del siglo XVII Valdés Leal pintó la Alegoría de la Eucaristía y de la Inmaculada Concepción basándose, probablemente, en una descripción que Torre Farfán hace sobre una representación de Francisco de Herrera el Joven. STRATTON, S., "La Inmaculada Concepción en el arte español"... , o.c., p. 88.

44. Esta promesa de redención se manifiesta con la presencia del ser redimido del pecado original y se refleja en la celebración de la Eucaristía. Ibidem, p. 86.

45. En el folio I de la obra del jesuita Juan Eusebio Nieremberg se expresa este mismo concepto: "En el tiempo que San Ignacio de Loyola, Fundador de la Compañía de IESUS, vino al mundo, como singular providencia del cielo, para defensa de la Iglesia, impugnada en aquella sazón mas que nunca, de la hydra infernal de la heregia, no solo se levanto contra la Casa de Dios un heresiarca, pero otros muchos anticristos, que en varias partes vertian su veneno. Assi tambien para resistir a tantos monstruos infernales, no solo levantò Dios su gran siervo Ignacio, oponiendole contra Lucero...". NIEREMBERG, J.E., *Ideas de Algunos Claros Varones de la Compañía de Jesús...*, o.c., p. I.

46. Lutero en su sermón de la Natividad de María expresaba que "así, nosotros somos tan santos como ella; y que ella tenga mayor gracia, no se debió a sus propios méritos", por otra parte, Calvino hablando del precepto de la predestinación rechazaba cualquier motivo que la considerase como intercesora entre Dios y los hombres afirmando que rogarle es "una horrible blasfemia, pues Dios ha determinado desde toda la eternidad la medida de su gracia para cada hombre". Zuinglio rechazaba el culto a María y a los santos pues, a su juicio, no pertenecían a la Iglesia. MONTEROSO MONTERO, J.M., "Emblemática e Iconografía Mariana. Imágenes emblemáticas de la *Litaniae Lauretanae* de Francisco Xavier Dornn", en VARIOS, *Florilegios de Estudios de Emblemática Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*, A Coruña 2004, p. 541.

tes que hasta el momento no gozaban de demasiada popularidad pero que le sirven para justificar sus fines. Se trata de los textos del Apocalipsis que ya habían sido representados en el arte medieval con una especial difusión en los manuscritos de los siglos X y XI.

2.4. *Pedro Hurtado de Mendoza: Petri Hurtado de Mendoza... (1631)*

Las armas del conde Duque de Olivares⁴⁷ ocupan el centro de la siguiente portada que ilustra la obra de Pedro Hurtado de Mendoza: *Petri Hurtado de Mendoza. Scholasticae, et Morales Disputationes. De Tribus Virtutibus Theologicis. De Spe. Et Charitate* (Salamanca, 1631). El autor de la estampa es Juan Courbes que la graba según dibujo de Diego Valentín Díaz. Encima el escudo de la Compañía de Jesús rodeado y timbrado por ambas coronas de cabezas de ángeles que sostienen el epígrafe con el nombre del autor de la obra. Apoyándose en las volutas de la cartela central aparecen tres santos jesuitas con sus correspondientes atributos; en la parte izquierda San Ignacio con la casulla, el anagrama jesuita en el pecho, los rayos en su mano izquierda y el libro en la derecha. Al otro lado San Francisco de Borja sosteniendo un libro con una calavera coronada en alusión a su decisión de renunciar al mundo⁴⁸ y el ancla, símbolo de la esperanza que sujeta con su mano derecha. En la parte inferior otro santo con vestiduras litúrgicas sujeta en ambas manos dos velas encendidas mientras pisotea al demonio. Su fisonomía responde a los rasgos de San Francisco Javier, punta clave del triángulo jesuita, con los ojos en éxtasis y la cabeza ligeramente inclinada.

47. El Conde Duque de Olivares es considerado como uno de los personajes más relevantes de la política y el gobierno del monarca español Felipe IV. Valido cuya fuerte personalidad ocupó gran parte del reinado.

48. Esta decisión fue tomada por su visión del cadáver de la reina Isabel. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, Barcelona 1997, t. II, vol. 3, p. 564.



La presencia de los globos terráqueos a los pies de San Ignacio y San Francisco de Borja alude a la expansión universal de la orden jesuita⁴⁹, lo que se completa con la filacteria en donde se lee: “UT ARDEAT EVANGELIUM UTREQUE MELIORE SPERANTES”. En la parte inferior del frontispicio se escriben, en el interior de una tarja rectangular, los datos de la impresión de la obra.

2.5. Miguel de Avendaño: *De Divina Scientia et Praedestinatione* (1674)

La imagen de María Inmaculada se repite en la siguiente portada grabada por Josefo Portoles que ilustra la obra del jesuita Miguel de Avendaño *De Divina Scientia et Praedestinatione* impresa en San Sebastián en 1674. La imagen de San Ignacio se coloca en el centro de un pórtico formado por dos columnas corintias adosadas a un par de pilastras que sostienen un entablamento en donde se representa una visión celestial con nubes, ángeles y el signo jesuítico “IHS”. El santo se representa de medio cuerpo, con el hábito de la orden y un libro abierto en donde se puede leer la frase “Ad maiorem gloriam Dei”⁵⁰. Con su mano izquierda sostiene el estandarte de la In-

49 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano...*, o.c., t. II, vol. 4, p. 102.

50 “Con la mayor gloria de Dios”.

maculada Concepción -con el epígrafe “Et Spernemus insurgentes in nos. In nomine tuo Vexillabimur”- flanqueada por dos figuras aladas que están colocando sobre la cabeza de San Ignacio la corona de laurel, símbolo de la victoria. Uno de los ángeles toca la trompeta de la fama de donde sale una inscripción que reza así: “Vox haec nunciat ovnis. MARIA INMACULATE CONCEPTA”, el otro porta la palma de martirio.

Bajo la figura del fundador de la orden jesuita se coloca el escudo de la ciudad de Guipúzcoa ocupando gran parte del centro del grabado, lo que se complementa con la frase escrita en la aureola del santo en donde se expresa: “SANCTUM PATRONI GUPUZCOAE”. Esta misma plancha fue utilizada para la realización de la portada de la obra de Juan de Velázquez Philippo III. Hispaniarum Regi Católico. Novo Constantino Augusto. Mundi globum Ave MARIAE Sacrae ad firmitate ponente (Valladolid, 1653), en donde la figura de San Ignacio es sustituida por el monarca Felipe IV con todo el conjunto de sus atributos reales.

La presencia del estandarte de María como eje central de la composición pone en evidencia el gran fervor que el santo jesuita sentía hacia la Madre de Dios. Así lo demuestran varios de los pasajes que los biógrafos relatan en la vida de San Ignacio de Loyola: Pedro de Ribadeneira describe una de las apariciones en su *Flos Sanctorum*: “Una noche se levantó de la cama, como muchas veces solía, á hacer oracion, y puesto de rodillas delante de una imagen de nuestro Señor, con humilde y fervorosa confianza se ofreció por medio de la gloriosa Madre al amoroso y piadoso Hijo por soldado y siervo suyo fiel, prometiéndole de seguir su estandarte y dar de coces al mundo... Temia la flaqueza de su carne; mas la sacratísima Virgen y soberana reina de los ángeles á quien él entrañablemente se encomendaba, estando velando una noche se le apareció con su preciosísimo Hijo en los brazos, y con su celestial visitación le infundió el Señor tanta gracia... que borró de su alma todo torpe y deshonesto deleite... Otras muchas veces le visitó la Reina de los ángeles, y consoló y mostró como intercedía por él con Dios. El eminentísimo cardenal Ludovisio afirma que más de treinta veces visiblemente fue visitado y favorecido e Cristo Señor nuestro y su santísima Madre...”⁵¹. María tiene un papel fundamental en la historia del santo no sólo como guía espiritual y consejera sino también como vence-

51 RIBADENEYRA, P. de, *Flos Sanctorum. Nuevo Año Cristiano*, Cádiz 1864, t. VII, pp. 110,117,118.

También en las Constituciones se habla de María como imagen devota para la preparación de la Misa. VARIOS, *Monumenta Ignatiana. Ex Autographis vel ex Antiquioribus exemplis collecta. Series tertia. Sancti Ignatii de Loyola. Constitutiones Societatis Iesu*, Tomus Primus. Monumenta Constitutionum, Roma 1934, vol. 37, p. 87.

dora de las herejías, tal y como aparece reflejado en las obras de San Ignacio⁵².

III. CONCLUSIÓN

La imagen sagrada cumplió los deseos de San Ignacio y sus seguidores como portadora de un importante contenido cristiano estableciendo un diálogo entre oración y meditación y así lo expresa San Ignacio cuando menciona el acto de la contemplación, uno de los tres modos de orar dentro de sus Ejercicios Espirituales. Se llama así, en la medida en que se ejercita descansada e intuitivamente, pero de modo afectivo desde el amor. Por ello Ignacio describe al ejercitante “quieto, estático, con los ojos fijos en un lugar, sin andar variando con ellos, y puesta la atención, simple y sabrosa, en aquello que se pronuncia: ¡Padre!

52 “... Escribió teniendo grandes ilustraciones y revelaciones, y después las confirmó la Virgen. Son tan admirables que deseando los herejes hallar qué calumniar en ellas, y para esto haberlas leído muchos muy advertidamente, se han maravillado, como ellos mismos confiesan, de la prudencia mayor que se puede alcanzar con caudal humano que en ellos resplandece...”. “Otro libro fue el de los Ejercicios que escribió solo por inspiración de Dios, y enseñanza de la Virgen, en el cual encerró, con admirable sabiduría en todo, varios modos de orar y contemplar para hacer gran provecho en las almas, juntando admirables preceptos para formar una vida santísima y divina...”. RIBADENEYRA, P. de, *Flos Sanctorum...*, o.c., pp. 121,122.