

## LA BASÍLICA DE LOYOLA COMO IMAGEN DE LA TEORÍA ARQUITECTÓNICA DE LA EDAD DEL HUMANISMO

por Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE

Sabemos que el Humanismo trato de conciliar el pensamiento cristiano con la filosofía y creencias clásicas. Ficino, como con anterioridad señalara San Agustín, entendía que el mito formaba parte de aquella Revelación continua de Dios de la que el cristianismo era su culminación<sup>1</sup>. Bajo estas ideas no extraña que a finales del siglo XV se desarrollara en Europa una literatura de notable repercusión en las artes plásticas, me refiero a los libros sobre mitología clásica que al aplicar a la fábula varios niveles de lectura<sup>2</sup>, ponían de mani-

---

<sup>1</sup> E. GARIN, *Medioevo y Renacimiento*, Madrid (1981), p. 215. Nos dice el autor que para los neoplatónicos el cristianismo aparecía como la síntesis y culminación de aquella revelación continua de Dios.

Con respecto a la relación existente entre los contenidos morales del cristianismo y el paganismo, nos habla San Agustín en los siguientes términos: *La cosa misma que ahora es llamada religión cristiana, estaba ya en los antiguos «erat apud antiquos» y estaba en la raza humana desde sus principios, hasta el momento en que Cristo se hizo carne; desde entonces la religión que ya existía, empezó a ser llamada cristiana.*

Wind, siguiendo a San Agustín y alguna otra afirmación de San Pablo, señala que el XV y XVI se elaboró una filosofía de la tolerancia que pretendía una concordancia que parecía confirmar lo ya dicho por San Agustín, E. WIND, *Misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona (1972).

<sup>2</sup> Estos niveles de lectura sobre la fábula clásica y que se pueden resumir en el meramente literal, el alegórico y el anagógico o doctrinal, ya fueron apuntados por Isidoro de SEVILLA en sus *Etimologías* L.I., cap. XL. También DANTE en el *Convitto*, edición de Florencia, p. 102, había explicado que todo escritor puede entenderse en varios sentidos como son el literal, alegórico, moral y anagógico. Pérez de MOYA en su *Filosofía Secreta*, propone estos niveles de lectura en la fábula antigua en su L.I., cap. II.

fiesto grandes contenidos de orden moral muy concordados con el sentir de la Iglesia<sup>3</sup>.

Las artes de los siglos XVI y XVII se gestan fundamentalmente en base a la alegoría, y son estos tratados señalados los que sirven de fuente tanto en el orden formal como de significados<sup>4</sup>. En esta época de la historia se revive el concepto del *Ars poetica* de Horacio: *ut pictura poesis* (Ars. Poe. 361), según el cual el valor fundamental de las artes plásticas radica en la expresión de contenidos ideológicos basados en la fábula<sup>5</sup>.

Pero esta armonía entre pensamiento clásico y cristiano se vió ensombrecida en lo referente al arte sacro al surgir la Reforma y, si el Renacimiento vio el Evangelio con formas griegas<sup>6</sup>, ahora se desnuda de todo aspecto profano para manifestar en sus formas el dolor en que está sumida la Iglesia<sup>7</sup>, la cual tratará de tomar la dirección de las artes con el fin de que sirvan como defensa

<sup>3</sup> Estos tratados mitológicos que traducen la fábula en un sentido moral tienen su origen en la *Genealogía de los dioses paganos* de Boccaccio y escrita hacia 1360. A esta singular obra le siguen otras que fundamentalmente vienen a ser el tratado de Vincenzo Cartari (1556), Conti (1551) y Giraldu (1548). En España conviene destacar a Enrique de Villena con sus *Doce trabajos de Hércules* y fundamentalmente a Madrigal TOSTADO con sus *Sobre los dioses de los gentiles* (1440), obra que será modelo para la ya citada de Pérez de MOYA (1583). También se deberían destacar los *Ovidios moralizados* como el publicado por Sánchez de Viana. Estos manuales son de gran importancia para los artistas, pues no solamente toman sus modelos formales en ellos, sino que además conceptos de orden moral y doctrinal que hacen a la plástica de época moderna un arte parlante de gran contenido ideológico. Así lo ponemos de manifiesto en nuestra Tesis Doctoral que con el título *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*, publica la universidad de Valencia.

<sup>4</sup> R. LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología en la pintura española del siglo de Oro*, Madrid (1985). Las investigaciones de la autora son buena prueba de lo que llevamos diciendo, pues estudia las diferentes imágenes paganas de época moderna en España y en su base de tratados clásicos.

<sup>5</sup> RENNELAER W. LEE, *Ut pictura poesis*, Madrid (1982). Bajo este verso del *Ars Poética* de Horacio, el autor explica hasta que punto la plástica del XVI y XVII está en relación con la poesía. La unión de la pintura con la poesía justificaba la inclusión de la primera dentro de las artes liberales, entre las que los artistas querían y luchaban por que se incluyera. La frase, atribuida a Simónides por Plutarco de que: *La pintura es muda poesía y la poesía una pintura parlante*, tuvo mucho eco entre los tratadistas del XVI y XVII. Dulce fue radical en este punto cuando declara que *no sólo los poetas, sino todos los escritores, son pintores; que la poesía, la historia y, en suma, toda composición de los hombres cultos es pintura*.

<sup>6</sup> E. MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente*, París (1932), p. 512.

<sup>7</sup> Esta fue una de las preocupaciones fundamentales, como veremos, del Concilio de Trento, donde la conocida Sesión XXV se manifiesta: *Finalmente pongan los Obispos tanto cuidado y diligencia en este punto, que nada se vea desordenado, o puesto fuera de su lugar, y tumultuariamente, nada profano y nada desonesto*.

Tomado de la edición de Ignacio LÓPEZ DE AYALA, *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento...*, Madrid (1798).

Esta sentencia del Concilio tuvo mucho vigor en la sede episcopal de Calahorra y por consecuencia en el País Vasco, así en las *Constituciones sinodales* de Pedro de Lepe, Madrid (1700) en su L.III, título XXIII, Constitución V, se habla de que las pinturas no deben presentar historias que atenten contra la decencia y los cuadros que se hagan han de ser supervisados por el Obispo.

de la fe ante la herejía protestante<sup>8</sup>.

La última Sesión del Concilio de Trento, la XXV, pone de relieve como deben ser las imágenes religiosas; la importancia de los jesuitas españoles fue notable en su redacción<sup>9</sup>. Contra el espíritu del Humanismo, en este momento se repudia lo profano, se habla de «decorum»<sup>10</sup> en la obra de arte y por lo mismo de su moralidad, se desea que la imagen mueva a piedad y manifieste cierto realismo en sus temas hagiográficos con el único fin de conmover al espectador y revatir las ideas protestantes que ponían en entredicho la validez de quienes gozaban ya de la eternidad<sup>11</sup>.

Según lo expuesto, se da la sensación de que los jesuitas repudiaban todo lo clásico y esto no es cierto, pues si bien defendían los postulados de Trento en lo referente al arte, fueron grandes amadores del Humanismo y la cultura antigua, de la que no se separaron a la hora de educar a sus alumnos y de construir sus grandes conjuntos arquitectónicos. Buen ejemplo de lo que llevamos diciendo lo encontramos en la obra sobre Emblemas que realizara el confesor del Rey y jesuita, don Andrés Mendo, quien en su *Principe perfecto...* (Lyon 1662) toma ochenta de los cien Emblemas de Juan de Solorzano, en ellos se dan cita héroes y dioses clásicos; estas imágenes claramente alegóricas y de

<sup>8</sup> E. MÂLE, *ob. cit.*, p. 512. El autor estudia los diferentes temas de la plástica que dan origen en el XVI a una nueva iconografía en defensa de los sacramentos y de los santos, así como de la Virgen, tan criticados por los Protestantes.

<sup>9</sup> R. WITTKOWER, *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*, Madrid (1979). Pone de Manifiesto las normas que se dan por parte de la Iglesia para el arte y las imágenes, pp. 21 a 23. Se ha de señalar que estas normas no se siguieron al pie de la letra, pues los palacios del clero italiano en el Barroco continúan con las fábulas clásicas y el desnudo tan criticado en las conclusiones de Trento. E. MÂLE en *ob. cit.*, habla de este relajamiento en Italia. Wittkower resume las conclusiones de Trento en la sesión XXV en tres apartados: I, Claridad, sencillez y comprensibilidad; II interpretación realista; III estímulo sensible a la piedad. Todas estas características quedan explicadas en la edición señalada de LÓPEZ DE AYALA, pp. 355-360.

La importancia de la Compañía de Jesús en Trento fue notable, Víctor TAPIÉ nos lo cuenta: *No es menos notorio que una orden nueva, recientemente fundada por el español Ignacio de Loyola - 1540- y reclutada en sus orígenes entre españoles e italianos, haya desempeñado, a lo largo de las sesiones del Concilio, un papel preponderante, a la vez como animador y como definidor. La compañía de Jesús puso su sello, y un sello latino, sobre toda su obra.* (En *Barroco y clasicismo*, Madrid, 1978, p. 33).

Julián GALLEGO en *Visión y símbolos...*, p., 216, señala que los jesuitas en Trento jugaron un importante papel, y fundamentalmente en su Sesión XXV sobre la cuestión de las imágenes, en ella intervinieron quince miembros de los que seis eran españoles, entre los que se encontraba el General de los jesuitas Diego Laínez. En este sentido sigue a Lafuente Ferrari indicando que la importancia en la estética de Trento fue notable por parte española, pero no determinante como precisa el Padre Hornedo. En resumen se puede precisar que Trento supuso un cambio para la estética, pero un cambio absoluto como se ha querido pensar, ya que sus conclusiones no fueron por mucho tiempo tenidas en cuenta, fundamentalmente en Italia.

<sup>10</sup> A. BLUNT, *La teoría de las artes en Italia del 1450 a 1600*, Madrid (1979), pp. 131 a 133. En un primer momento el concepto de «decorum» se entendió como la adecuación de la obra de arte al estilo y la época, después este concepto tiene un sentido moral muy conforme con el espíritu de Trento y supone una negativa en el arte sacro del desnudo y lo profano.

<sup>11</sup> E. MÂLE, *ob. cit.*, Capítulo III, «El Martirio», pp. 109 y ss.

significación doctrinal, deberían servir, a juicio de su autor, par la formación de estudiantes universitarios. En este sentido, vemos como algunos aspectos del Humanismo se continúan en el XVII introduciéndose en la formación de la élite intelectual<sup>12</sup>.

Pero estos valores clásicos de que hablamos y que son patentes en la plástica de época moderna, también son perceptibles en la arquitectura y, si el Humanismo entendió que la arquitectura sacra podía unificar el espíritu clásico y el cristiano, el Barroco continuará con estas ideas, tal y como podemos comprobar en la Basílica de Loyola y en otros ejemplos más lejanos. En este sentido los estudios de Wittkower abren un camino que la investigación actual debe seguir si en realidad deseamos hacer Historia del Arte, pues en esta ciencia no bastan los análisis formales sino que se hace preciso redescubrir los contenidos ideológicos que motivaron que una obra artística fuera como es y no de otra manera. También se ha de señalar que no se puede estudiar la arquitectura del pasado con los presupuestos intelectuales de la actual, ya que si hoy en día la formación de los arquitectos se basa fundamentalmente en ciencias matemáticas y experimentales, los estudios del pasado se dirigían en su mayor parte a la comprensión de los clásicos y la filosofía antigua<sup>13</sup>.

Por tanto ya podemos apuntar, sin temor a errar, que la arquitectura es fiel a la concepción del mundo que el hombre tiene en el tiempo. Así, la Edad del Humanismo, con su base filosófica fundamentada en el neoplatonismo, aspirará, como veremos, a dar una significación a sus edificios muy conforme con sus criterios ideológicos.

Si la Baja Edad Media, dió a sus edificios sacros un carácter sufriente manifestado por la planta de cruz latina, el Renacimiento con su visión del Cristo perfecto, se centró en las plantas centrales que remitían desde la antigüedad a esa idea de perfección, equilibrio y serenidad<sup>14</sup>. En muchos aspectos el Barroco supuso una mirada atrás, una vuelta al espíritu medieval<sup>15</sup>. Carlos Borro-

<sup>12</sup> A. SÁNCHEZ PÉREZ, *La literatura emblemática española siglos XVI y XVII*, Madrid (1977). Recoge la intención de Juan de Solorzano de realizar estos Emblemas mitológicos para la educación de universitarios. Mercedes ETREROS en su obra *La sátira política en el siglo XVII*, precisa que la sociedad española del Barroco estaba ocupada por un ochenta por ciento de analfabetos, el resto formado principalmente en las universidades era el estamento nobiliario que a su vez ocupaba los principales cargos políticos.

<sup>13</sup> R. WITTKOWER, *La arquitectura en la edad del Humanismo*, Buenos Aires (1958), p. 141. Leemos: *Pero empaparse de las enseñanzas de Euclides, Vitruvio y demás fuentes clásicas no era, para el arquitecto de mediados del XVI, más que lo que sería actualmente asimilar los conocimientos impartidos en cualquier facultad.*

<sup>14</sup> E. MÁLE, *ob. cit.*, p. 512.

<sup>15</sup> J.A. MARAVALL, *La Cultura del Barroco*, Madrid (1980), pp. 304 y 305. Así como en lo social se pueden establecer ciertas asociaciones entre Barroco y Edad Media, también desde el punto de vista religioso y artístico como precisa E. Mále. En este sentido, el espíritu de Carlos Borromeo se ajusta a la concepción sufriente que se concibe en el arte gótico, en sus *Instituciones* alaba la antigua tradición de esplendor eclesiástico y exige que los sacerdotes y arquitectos se pongan de acuerdo para mantenerla; en A. BLUNT, *ob. cit.*, p. 135.

meo es fiel exponente de este espíritu por cuanto critica la planta central en favor de la cruz latina al señalar que la Iglesia se encuentra amenazada por la herejía y por lo mismo debe expresar mediante sus construcciones la idea de Cristo sufriente<sup>16</sup>.

La Basílica de Loyola sigue en planta el modelo por excelencia de la arquitectura del Humanismo: el círculo. Esta disposición junto con otros aspectos que seguidamente analizaremos nos permiten ofrecer la hipótesis de que aquella arquitectura del XVI subsistió en el tiempo no culminando en Trento, y los tratadistas como Alberti, Palladio, Vignola y otros, fueron fuente de inspiración para los nuevos arquitectos barrocos que, aunque quizá apartados de los significados esotéricos que las formas comportaban vieron en ellas un modelo válido y de máxima perfección.

## I. SOBRE LA REALIZACIÓN DE LA BASÍLICA

Tras la aceptación en 1540 por Paulo III de las constituciones de la Compañía de Jesús, la Orden queda fundada desarrollando una labor apostólica fundamentalmente misionera. Las pinturas del padre Pozzo para las bóvedas de *San Ignazio* en Roma reflejan este espíritu misionero que caracteriza a los jesuitas<sup>17</sup>. En la Ciudad del Tiber, la Compañía disponía de importantes templos como el mencionado de *San Ignazio e Il Gesù*. Pero sin duda todo su afán se centraba en la construcción de un templo junto a la *Santa Casa* de Loyola, lugar en que el Santo fundador tuvo sus primeras visiones y vislumbró su labor apostólica en el mundo.

Este objetivo se vio hecho realidad y hacia 1681 la Reina Madre, doña Mariana de Austria, consiguió de los marqueses de Alcañizas y Oropesa —poseedores entonces de la casa— la donación de la *Santa Casa* la cual en 1682 pasó a los jesuitas, quienes quisieron dotar al conjunto de Colegio y Basílica. La primera piedra de la nueva edificación se puso en 1688 y tras innumerables acontecimientos que detuvieron la obra, ésta se concluye hacia 1888.

El afincamiento de la Compañía en Roma fue determinante en su arquitectura ya que supuso la elección del italiano Carlo Fontana como director del proyecto por parte del General Oliva, quien fuera gran amigo de Bernini, artista muy vinculado a los jesuitas para quienes realizará algunas obras muy

---

<sup>16</sup> R. WITTKOWER, *ob. cit.*, p. 37. A. BLUNT, en *ob. cit.*, p. 136, nos habla de cómo Carlos Borromeo condena las iglesias circulares, el mayor logro en la arquitectura sacra del Renacimiento, por ser paganas. Contrariamente Palladio recomendaba el círculo por ser la forma más perfecta y conveniente para la casa de Dios.

<sup>17</sup> E. MÂLE, *ob. cit.*, p. 401. Siguiendo modelos de Ripa, Pozzo pinta los cuatro continentes como referencia a la difusión evangelizadora de la Compañía.

notables en Roma<sup>18</sup>.

Carlo Fontana realizó el proyecto del conjunto guipuzcoano, aunque el jamás supervisara los trabajos en esta localidad. El padre Rafael María de Hornedo en un artículo titulado: *La Basílica de Loyola*, sigue fielmente a los diferentes artistas arquitectos que colaboraron en los dos siglos en que se llevó a cabo su construcción, Juan de Bogrand, los hermanos Laincera, Martín de Zaldúa, Ignacio Ibero, Churriguera y tantos otros, hicieron realidad el proyecto de Fontana con notables variaciones, aunque en lo fundamental siguen las trazas del italiano<sup>19</sup>.

Pero nosotros no vamos a estudiar todo el conjunto, nos ceñiremos a la Basílica, de la que trataremos de poner de relieve aquellos aspectos formales-significativos que se fundamentan en la teoría arquitectónica de la Edad del Humanismo. (Lám. 1).

## II. SOBRE LA TEORÍA ARQUITECTÓNICA DE LA EDAD DEL HUMANISMO Y SU REFLEJO EN LOYOLA

Uno de los tratadistas más importantes del Humanismo, tanto por sus ideas como por su trascendencia posterior, fue L.B. Alberti, quien escribió el conocido tratado arquitectónico *De Re Aedificatoria* hacia 1450.

Sin duda alguna la teoría arquitectónica del Renacimiento se fundamenta en los clásicos, pero singularmente en un tratado romano que lleva por título: *Los diez libros de arquitectura* y que fuera escrito por Vitruvio. Este tratado, conocido ya en la Edad Media<sup>20</sup>, hizo furor entre los arquitectos y teóricos del XV y XVI como lo demuestran las diferentes ediciones y comentarios de que fue objeto<sup>21</sup>.

Por tanto, Alberti, basándose en Vitruvio escribirá un tratado que será básico para los grandes teóricos y arquitectos de época moderna como son

<sup>18</sup> E. MÂLE, *ob. cit.*, p. 217. El autor habla de la amistad que Bernini mantenía con los Jesuitas, del espíritu del artista conforme al sentir de la Compañía. Para ellos levantó el nuevo *San Andrés del Quirinal*.

Sobre el arquitecto elegido por Oliva y la fundación ver Rafael HORNEDO, *La Basílica de Loyola*, Miscelánea de Comillas, vol. XXV, pp. 3 a 5.

<sup>19</sup> Rafael HORNEDO, *ob. cit.*, recoge los diferentes artistas que han trabajado en la Basílica, tanto en arquitectura como en escultura sobre la intervención documentada de Joaquín de Churriguera en el Pórtico de la Basílica, véase José Ramón EGUILLOR., «Intervención de Joaquín de Churriguera en la construcción de la Basílica de Loyola», en *Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, San Sebastián (1977).

<sup>20</sup> Se sabe que el Monasterio de San Gil en Francia disponía en la Baja Edad Media de un manuscrito sobre los libros de Arquitectura de Vitruvio.

<sup>21</sup> Entre otras sabemos que el texto de Vitruvio fue comentado en el siglo XVI por Barbaro, Cesariano y Francesco Giorgi entre otros, estas ediciones tuvieron como colaboradores a artistas de gran talla como Leonardo para la de Cesariano y Palladio en la de Barbaro.

Serlio, Vignola, Palladio, Barbaro, Cesariano o Leonardo. De alguna manera la teoría arquitectónica moderna se fundamenta en este primer tratado que ya anuncia los principales postulados de la Arquitectura de la Edad del Humanismo. En este sentido, vamos a estudiar la dependencia de Carlo Fontana del tratado de Alberti y otros teóricos posteriores del Renacimiento, comprobaremos hasta que punto no desaparecen estos criterios constructivos en el Barroco, sino que por el contrario esta época es claramente deudora del siglo anterior que nosotros denominamos la Edad del Humanismo.

Alberti, dedica el Libro VII de su tratado teórico al estudio de los Templos y la arquitectura sacra, él nos va a servir de guía en este estudio que para mayor claridad vamos a dividir en varios apartados.

#### A. La Planta (lám.2)

La planta central que observamos en Loyola fue muy común en el Renacimiento, *Santa María della Consolazione*, *Santa María delle Carceri*, el conocido *Tempietto* de Bramante y su *Planta para la Catedral de San Pedro*, son un fiel ejemplo. También observamos esta disposición en el Barroco; para Wittkower, Fontana debe mucho a la obra de Longhena en Venecia *Santa María della Salute*. Además, es sabido que Fontana colabora con Bernini y Rinaldi en la Construcción de iglesias de planta central en Roma como son *Santa María di Monte Santo* y *Santa María de Miracoli* en la *Piazza del Popolo*<sup>22</sup>.

Estas disposiciones circulares en planta no se realizan sin una razón concreta, la cual tiene fundamentos teóricos en la antigüedad. Platón en el *Timeo* y el *Filebo* habla de las figuras geométricas más perfectas. El filósofo parte de la idea de orden como suprema imagen de Belleza (Tim. 30c) y en lo referente al círculo precisa:

*En cuanto a su figura (se refiere a la del mundo), le ha dado (Dios) la que mejor le conviene y la que tiene afinidad con él. En efecto, al viviente que debe envolver en sí mismo a todos los vivientes, la figura que le conviene es la figura que contiene en sí todas las figuras posibles. Esta es la razón de que Dios haya formado el mundo en forma esférica y circular, siendo las distancias por todas partes iguales, desde el centro hasta los extremos. Esta es la más perfecta de todas las figuras y la más completamente semejante a sí misma. Pues Dios pensó que lo semejante es mil veces más bello que lo desemejante (Tim. 32c).*

Platón en el *Filebo* insiste en que el círculo es la figura más bella de todas las posibles, y a la vez habla de su concepto de belleza:

*...no es lo que el vulgo entiende generalmente por ese nombre, como por ejemplo la de los cuerpos vivos o su reproducción, sino que es rectilíneo y circular, hecho por medio del compás, el cordel y la es-*

<sup>22</sup> R. WITTKOWER, *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*, Madrid (1979), pp. 284 y 285. Estas dos iglesias de planta central y gran cúpula son un precedente claro de la obra de Carlo Fontana para Loyola. En estas obras, señala el autor, se aprecian las características constructivas de Bernini a través de su discípulo Fontana, quien incluso debió participar en el proyecto de las iglesias realizado por Bernini.

*cuadra... Y estas formas no son, como las demás, bellas en determinadas ocasiones, sino que son siempre bellas en sí mismas (Fil. 51c).*

Por tanto, para el griego la belleza se basa fundamentalmente en la matemática, en la proporción, que produce la armonía de las formas. En este sentido la arquitectura tiene unos valores objetivos en función de la medida que caracteriza, como es sabido, las construcciones del Humanismo. Contrariamente, el siglo XVIII trata de valorizar no la belleza objetiva del edificio, sino que tiene en cuenta otros parámetros subjetivos como es el punto de vista del perceptor<sup>23</sup>. Aquí podemos encontrar una diferenciación concreta entre la arquitectura de la Edad del Humanismo y la actual.

Vitruvio, sigue los criterios platónicos de la belleza al entender que aquella tan sólo se consigue en arquitectura si se tienen presentes las proporciones entre las partes del edificio y se someten a ritmos y medidas concretos<sup>24</sup>. Para Alberti estas ideas explican el concepto de belleza, la cual siendo claramente objetiva llega al hombre por medio de los sentidos sin necesidad de establecer otros análisis<sup>25</sup>. La arquitectura sometida al ritmo y la proporción es determinante entre teóricos del Humanismo y similares ideas se pueden apreciar en Palladio, Barbaro, Pazioli, Vignola y tantos otros.

Fontana, sin duda, intentó, reflejar en la Basílica la idea de orden y proporción, de medidas ajustadas a un ritmo que confiere al conjunto una belleza singular. Para ello no duda en tomar el círculo como planta del edificio, siguiendo los criterios del Humanismo según los cuales el círculo es la referencia máxima a la perfección.

Para Alberti la naturaleza es la maestra divina y mejor de todas las cosas<sup>26</sup>, observa que el círculo es común con ella y es a la vez la figura que más deleita:

*Que con las cosas redondas se deleite principalmente la naturaleza es claro por las cosas que se guían, engendran y hacen mediante ella. Para qué diré las estrellas, árboles, animales y su manera de hacer nidos. y cosas semejantes del mundo, las cuales cosas todas quisio que fuesen redondas<sup>27</sup>*

<sup>23</sup> R. WITTKOWER, «La ruptura de las leyes de la proporción armónica en arquitectura», en *La arquitectura en la Edad del Humanismo*, p. 146. Tras señalar los teóricos que en el Renacimiento postulan la verdad objetiva basada en las proporciones del edificio, y precisar sus detractores del siglo XVIII, el autor concluye: *Vemos, pues, que el acento se ha volcado de la verdad objetiva del edificio a la verdad subjetiva del individuo que lo percibe.*

<sup>24</sup> C. PERRAULT, *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio*, Madrid (1761), parte I, cap. III., «Cuales son las partes de la arquitectura», ver *Proporción*.

<sup>25</sup> L.B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, IX-V. Entre otras apreciaciones en este sentido señala: *Hay ciertamente en las formas y figuras de los edificios alguna cosa excelente y perfecta de natura que mueve el alma y luego es sentida*, p. 281. Seguimos la edición española de 1582 que supone la traducción en castellano de la edición de Venecia de 1565.

<sup>26</sup> ALBERTI, *I primi tre libri della famiglia*, ed. F.C. Pellegrini, Florencia (1911), p. 188. «...natura optima e divina maestra di tutte le cose».

<sup>27</sup> ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. VII, cap. IV, p. 197.

El tratadista italiano vio en los templos de la antigüedad el fundamento práctico para justificar la preeminencia de la planta central en el Renacimiento. Como señala, el *Templo de Vesta y el Panteón* hablan del amor que sintieron los antiguos por estas disposiciones en planta<sup>28</sup>, y en esta línea relaciona los templos clásicos con los cristianos. Si no defiende la planta de cruz latina es por entender, en un primer momento, que la Basílicas clásicas eran lugares paganos y no de culto, por lo que no corresponderían a la finalidad de la Iglesia cristiana<sup>29</sup>.

Las ideas de Alberti pronto llegaron a los intelectuales y teóricos de la arquitectura, y su concepción vitruviana de la belleza, así como la prioridad de la planta central en las construcciones religiosas, aparece en Filarete, Francesco di Giorgio, Serlio y Bramante, entre otros<sup>30</sup>.

Alberti fue criticado en su tiempo por Brunelleschi; éste entendía que las plantas centrales no dominaron en la antigüedad en los templos, sino en las tumbas, de las que había importantes restos en Roma<sup>31</sup>. Estas críticas no tuvieron la importancia deseada por algunos y la planta central viene a ser la característica de la arquitectura sacra del Renacimiento. Buena prueba de lo que vamos diciendo es el *Proyecto de San Pedro del Vaticano* conforme a la planta central que diseñara Bramante. En este caso se cumplen las dos ideas, ya que por un lado es el Templo más importante de la cristiandad y por otro, el mausoleo de su primer Pontífice (lám. 3).

Siguiendo las ideas platónicas, Nicolás de Cusa entiende por el círculo una referencia a la divinidad por cuanto éste no tiene principio ni fin en su circunferencia y la distancia de su perímetro al centro es siempre constante<sup>32</sup>.

Por otra parte, Ficino explicó la concepción del universo mediante el círculo que contenía a los cuatro estadios o Mente Cósmica, Alma Cósmica (planetas), Región Natural y Mundo material<sup>33</sup> (Lám. 4). La tierra se convertía así

<sup>28</sup> ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. VII, Cap. III, p. 196.

<sup>29</sup> ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. VII, Cap. III. En su intento de reconciliar la arquitectura pagana y clásica con la cristiana, Alberti apenas si menciona la Basílica. En este capítulo menciona la costumbre de los primitivos cristianos de utilizar las basílicas paganas como lugar de culto.

<sup>30</sup> No se puede negar la dependencia de estos autores de Alberti en muchos de sus postulados, pero fundamentalmente conviene destacar a Palladio, pues como veremos en el discurso que seguimos, muchas de sus ideas son tomadas al pie de la letra de Alberti. El concepto de belleza que toma Alberti de Vitruvio y que se basa en la proporción entre las partes es general en el Renacimiento tanto en el primero como en el bajo manierismo, así lo podemos ver en Vignola a quien citamos más adelante.

<sup>31</sup> La polémica se levantó al realizar Alberti el coro inconcluso por Michelozzo en *Santa Annunziata* de Florencia. Las formas circulares justificadas por el uso en la antigüedad en Templos, se ponen en entredicho al entenderse que aquellas se realizaban en Tumbas y no en Templos.

<sup>32</sup> R. WITKOWER, *ob. cit.*, pp. 34 y 35.

<sup>33</sup> E. PANOFSKY, *Estudios sobre Iconología*, Madrid (1976), pp. 191 y ss.

en la expresión mínima del universo, en el centro del gran «círculo» presidido por Dios.

Como hemos precisado la arquitectura del Humanismo debe mucho a Vitruvio, quien en su libro III confiere al edificio sagrado una dimensión antropométrica que caracterizará la arquitectura del XVI:

*...el cuerpo humano es un modelo de proporción porque con los brazos y piernas extendidos encaja en las formas geométricas perfectas, a saber, el cuadrado y el círculo<sup>34</sup>.*

El hombre, compuesto de alma y cuerpo, era considerado como microcosmos creado a imagen de Dios, Alma del universo, él era la medida de todas las cosas y por lo mismo del universo<sup>35</sup>. La antigüedad ya vio al hombre como microcosmos a imagen del macrocosmos, Platón, Plotino, y el Pseudo Dionisio Aeropagita nos hablan en estos términos<sup>36</sup>, pero a esta idea no supo darle forma sensible. El Humanismo logrará referir visualmente la relación micro-macrocosmos y entenderá la arquitectura bajo una dimensión y medida antropométrica<sup>37</sup>.

Multitud son los grabados que podemos encontrar en los comentarios de Vitruvio que disponen al hombre inscrito en el cuadrado y el círculo como imagen del microcosmos. Así, podemos presentar ilustraciones de comentarios al tratadista romano por parte de Fra Giocondo y Cesariano (Lám. 5).

La proporción entre las partes del edificio ha de ser absoluta, pues en caso contrario la divinidad no se revela, precisa Pacioli<sup>38</sup>. De ahí que todo edifi-

<sup>34</sup> C. PERRAULT, *ob. cit.*, parte I, cap. III. «Cuales son las partes de la arquitectura». Véase K. CLARK, *El desnudo*, Madrid (1984), p. 27. Perrault, en la traducción de Vitruvio señala: *La proporción, que también se llama Eurithmia, es la que forma el conjunto de todas las partes de la Obra y les da un hermoso aspecto cuando la altura corresponde a su ancho y éste a su largo, teniendo el todo su justa medida. Defínese diciendo que proporción es el respecto de toda la Obra con sus partes, y el que las partes tienen separadamente con la idea del todo según la medida de alguna de ellas. Porque al modo en que el cuerpo humano hay respecto o relación entre el pie, la mano, el dedo y las otras partes: así en las obras perfectas un miembro particular da a entender el tamaño del todo: por ejemplo, por el diámetro de una columna o lo largo de un triglifo se hace juicio del tamaño de un templo.*

<sup>35</sup> E. PANOFSKY, *ob. cit.*, p. 195. Leemos: *Ficino y sus seguidores compartieron la antigua creencia en una analogía estructural entre el Macrocosmos y el Microcosmos. Pero interpretaron esta analogía de una forma peculiar... De la misma forma que el universo se compone del mundo material —la naturaleza— y la región inmaterial más allá de la órbita de la luna, el hombre está compuesta de cuerpo y alma...*

<sup>36</sup> R. WITTKOWER, *ob. cit.*, p. 36.

<sup>37</sup> R. WITTKOWER, *ob. cit.*, p. 36. Señala: *La creencia en la correspondencia del microcosmos con el macrocosmos, en la estructura armónica del universo, en la comprensión de Dios a través de los símbolos matemáticos del círculo, centro y esfera, todas estas ideas íntimamente relacionadas entre sí, que tenían sus raíces en la antigüedad y figuraban entre los principios indiscutibles de la filosofía y teología medievales, adquirieron nueva vida en el Renacimiento y encontraron su expresión visual en la Iglesia renacentista.*

<sup>38</sup> Tanto Alberti como Pacioli coinciden a la hora de señalar la importancia de la proporción en la arquitectura sacra. Wittkower en su comentario nos dice que para estos tratadistas: *Sin ese equilibrio geométrico orgánico en que todas las partes se hallan armónicamente relacionadas como los miembros de un cuerpo, la divinidad no puede revelarse. Ob. cit.*, p. 15.

cio sacro debe seguir las medidas de este microcosmos creado por Dios a su imagen y semejanza y que es resumen de las medidas del universo.

Aunque en esta época las teorías de Galileo estaban ya muy evolucionadas, podemos señalar la oposición a las mismas por varios intelectuales como es el caso de Saavedra Fajardo, quien en su Empresa LXXXVI se fundamenta en el *Eclesiastés* para criticar los postulados heliocéntricos. Podemos considerar que la idea neoplatónica de microcosmos entendida por la planta central no se corresponde con el pensamiento del siglo XVII, pero sin duda esta disposición explica la perfección y universalidad de San Ignacio, quien mediante su Compañía irradió el evangelio en las cuatro partes del mundo.

La cúpula o domo era entendido en el Humanismo como imagen de lo celeste<sup>39</sup>, de ahí que en ella se alojen las virtudes como modelo de suprema perfección y también se disponga la victoria de San Ignacio frente a la herejía, triunfando mediante el rayo de la verdad que es arma celeste. Por tanto se puede establecer la misma asociación significativa en el Barroco.

### *B. La visión del Templo en su conjunto*

Visto en altura el conjunto de Loyola aparece aislado de otras construcciones (Lám. 6), siendo la cúpula de la Basílica la que destaca singularmente. El Templo, elevado del suelo y ocupando el lugar más noble, es decir, el centro de toda la edificación, dispone de un amplio pórtico que comunica con la gran plaza mediante una amplia escalinata con tramo central y dos laterales.

Curiosamente esta descripción se ajusta a la teoría de Alberti que sobre los Templos expone en su Libro VII Capítulos III y V. El italiano insiste en que la arquitectura sacra debe superar a las demás pues ha de ser realizada con la mayor nobleza posible, siendo el principal ornamento de la ciudad.

*En toda arte de edificar ninguna cosa hay que mayor necesidad haya de ingenio, cuidado, industria, y diligencia que en el hacer y adornar el templo. Dejo aparte que el templo bien hecho y bien adornado es ciertamente el mayor y más principal ornamento de la ciudad, porque es cierto que el templo es la casa de los dioses, y si a los reyes y grandes varones adornamos casas en que hospedarlos, y se las aparejamos delicadísimo, que haremos a dioses inmortales...<sup>40</sup>.*

Que la Basílica de Loyola destaque por su altura y situación central sobre el resto de la construcción no debe extrañar por cuanto Alberti lo viene manifestando. Sobre el aislamiento del templo señala:

*Finalmente donde asentases el templo conviene que sea celebre, ilustre, y como dicen suntuoso y desembarazado de todo contagio de las cosas profanas, y por esta causa tendrá delante de sí una plaza ancha...<sup>41</sup>*

<sup>39</sup> R. WITTKOWER. *ob. cit.*, p. 37. *Para los hombres del renacimiento... la esfera del domo, reflejaba y al mismo tiempo revelaba la perfección, omnipotencia, verdad y bondad de Dios.*

<sup>40</sup> ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. VII, cap. III, p. 195.

<sup>41</sup> ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. VII, cap. III, p. 197.

Palladio en su tratado que lleva por título: *Los Cuatro libros de Arquitectura*, sigue fielmente a Alberti cuando habla sobre la disposición del Templo; de ahí que podamos afirmar que gracias a la difusión de la teoría arquitectónica de ambos tratadistas, estas ideas fueron muy generales entre los estudiosos y prácticos de la arquitectura en época moderna. El discípulo de Trissino, Andrea di Pietro, más conocido por Palladio<sup>42</sup>, en su libro IV Capítulos I y II, insiste en que el Templo se debe situar en la parte más noble de la ciudad y ser su principal ornamento, por otra parte no duda en insistir que estas edificaciones deben destacar sobre las demás y disponer frente a sí de una gran plaza<sup>43</sup>.

Sabido es que el templo romano disponía de una escalinata central y se levantaba sobre un podio (Lám. 7). Alberti en su concepción clásica de la arquitectura sacra, no duda en precisar que el templo cristiano se debe levantar en altura sobre el suelo:

*Cierto según mi parecer, la area del portal y de todo el templo, pues esto hace mucho para la dignidad, conviene que esté alzada y levantada del suelo restante de la ciudad...*<sup>44</sup>

Palladio propone también la escalinata y le confiere una significación importante, pues nos dice que ascender a lo largo de una escalinata nos inspira devoción y respeto<sup>45</sup>.

La escalinata de Loyola ya fue diseñada por Carlo Fontana<sup>46</sup>, pero la que en la actualidad observamos no es la original del proyecto, ésta es mucho más espléndida y suntuosa confiriéndole al edificio una mayor dignidad. Se piensa que su realizador fue Martín de Zaldúa, quien modificó en gran parte los modelos que para la escalinata presentó Fontana<sup>47</sup>.

Alberti también nos habla de los pórticos en los Templos circulares:

<sup>42</sup> Fue Trissino, gran amante de los clásicos, quien creó en Vicenza la conocida academia Trissiniana en la que se formó Palladio. Esta academia se basaba fundamentalmente en el culto de las humanidades y la música. La villa Cricoli era su lugar de reunión. Trissino fue quien dio el nombre a Andrea di Pietro, le llamó Palladio en relación con la diosa de la Sabiduría Pallas Atenea.

<sup>43</sup> Prefacio y los libros I y II de su tratado. Recogido por R. Wittkower en *ob. cit.*, pp. 29 y 30.

<sup>44</sup> ALBERTI, *De re Aedificatoria*, L. VII, cap. V, p. 200.

<sup>45</sup> Nota 43.

<sup>46</sup> En este sentido conviene señalar que Helmun Hager, profesor de la universidad de Pensilvania, prepara una publicación sobre Loyola de gran importancia para los historiadores del Arte. Hasta la fecha se habían dado por perdidos los planos de Carlo Fontana y por lo mismo no se podía reconstruir el primitivo proyecto; las investigaciones del profesor Hager han dado un gran resultado por haber descubierto en Roma una copia del XVIII que toma el proyecto original de Fontana. Agradezco al Padre Eguillor la deferencia que ha tenido conmigo al presentarme el primitivo proyecto del siglo XVIII.

<sup>47</sup> R. HORNEDO, *ob. cit.*, pp. 8 y 9. Nos dice que la escalinata sufrió varias modificaciones sobre el proyecto original, se piensa que fue Martín de Zaldúa su principal artífice.

*Los templos redondos, o los rodearemos con portal o solamente en la delantera pondremos portal...<sup>48</sup>.*

La disposición del pórtico en Loyola ocupa solamente la delantera de la edificación, con tres bocas a modo de arco de triunfo que sigue la estructura circular de la planta<sup>49</sup>.

### C. El interior de la Basílica

En el interior de la Basílica observamos una gran cúpula que coronada por la linterna, inunda de luz al edificio. Esta cúpula elevada en altura a más de sesenta metros se asienta sobre un tambor que a su vez descansa sobre recios pilares. La decoración inferior se contrapone notablemente a la del piso superior, pues si en el primero es casi inexistente, el segundo dispone de una rica ornamentación. Todo ello hace que al encontrarnos en el interior de la Basílica sintamos la grandiosidad del edificio. Alberti insiste en que esta sensación es la que debe conseguir la arquitectura sacra y, justificando que el Templo ha de ser el principal ornamento de la ciudad, señala:

*Y por estas causas querría yo, que en el templo hubiese tanta hermosura, que ninguna cosa se pudiese ni aún pensar más adornada en alguna parte, y deseo que por toda parte esté de tal suerte adornado, que los que entraren como atónitos se espanten con la admiración de las cosas grandes que en él vean y que apenas puedan tener fe que con clamor no profesen, que ciertamente es lugar digno de dios lo que ven<sup>50</sup>*

Palladio no se queda atrás en su comentario:

*Tales lugares destinados al culto deben alcanzar la más alta perfección; deben estar contruidos de tal modo que no sea posible imaginar cosa más bella, para que quienes entren en ellos se sientan transportados en una suerte de éxtasis y admiración por su gracia y belleza. Los edificios consagrados al Dios Todopoderoso deben ser sólidos y duraderos...<sup>51</sup>.*

De alguna manera la solidez de la que habla Palladio se fundamenta en los recios pilares en que se asientan magníficos arcos. En el frente de estos pilares se adosan pilastras que en altura comunican con un entablamento circular (Lám. 8). Podríamos preguntarnos si está disposición es original de Carlo Fontana, y la conclusión es que el precedente de tales asociaciones se encuentra en Alberti, aunque después fueran muy utilizadas por Bramante y Palladio<sup>52</sup>.

La arquitectura griega asociaba fundamentalmente la columna con el en-

<sup>48</sup> ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. VII, cap. V, p. 200.

<sup>49</sup> En este pórtico trabajo Joaquín Churriguera, a quien se debe la solución final de los arcos según estudia J. R. EGUILLOR en *ob. cit.*

<sup>50</sup> ALBERTI. *De Re Aedificatoria*. L. VII, cap. III, p. 195.

<sup>51</sup> Nota 43.

<sup>52</sup> R. WITTKOWER, *ob. cit.*, pp. 29 y ss.

tablamento, la romana el arco y el pilar. Fue Brunelleschi quien introdujo en el Renacimiento la unión arco-columna, unión que Alberti no aceptaba por entender que el arco curvo estaba en contradicción con la columna redonda. Para nuestro tratadista el arco debe recaer en *columnas quadrangulae* esto es, pilastras; así nos lo dice en su Libro VII Capítulo XV:

*Las imitaciones de los arcos se les deben columnas quadrangulas porque en las redondas será la obra mentirosa y falta, porque las cabezas de los arcos no asisten de llano en el macizo de la columna de embajo, sino que cuanto el área del cuadrado excede al círculo que contiene, tanto está pendiente en el vacío*<sup>53</sup>.

Hemos de entender que Alberti se encuentra mucho más cerca de los clásicos que Brunelleschi, ya que conjuga la arquitectura griega con la romana, aspecto que queda patente en la combinación que estudiamos de Loyola y que se debe sin duda a la singular teoría arquitectónica de Alberti.

Hablábamos de la Basílica de Loyola precisando que su planta es imagen de perfección y que la cúpula refiere a la idea celestial. Tal asociación no es extraña por cuanto tanto Filarete como Serlio, Sangallo e incluso Miguel Ángel<sup>54</sup> así lo manifiestan en su teoría y sus realizaciones, de las que Bernini y demás arquitectos del Barroco no eran ajenos.

La cúpula de la Basílica se apoya sobre un tambor en el que se presentan ocho relieves, bajo otros tantos ventanales, fueron realizados por el guipuzcoano Ignacio Ibero. Según el Padre Hornedo: *tal vez con intervención o asesoramiento de los Churriguera*<sup>55</sup>. En estos relieves se destaca el tema militar, la idea de la Compañía como combatiente en defensa de la fe, pues para ello disponía en Roma de Colegios, como el Alemán e Inglés, que preparaban a sus seminaristas para la lucha contra la herejía en aquellos países<sup>56</sup>. De entre estos relieves destaca singularmente el que se dispone sobre el ábside principal, donde siguiendo la descripción de Echevarría se representa al santo fundador:

*San Ignacio se encuentra debajo de un suntuoso pabellón cogiendo con los pulgares, e índices de sus manos un lienzo, en cuyo centro está esculpido el dulce nombre de Jesús, del cual salen dos rayos que se dirigen uno a la parte diestra a proteger la fe, la Iglesia y sus sacramentos, simbolizados en la custodia, en el caliz y en la cruz; y el otro a la siniestra a destruir la idolatría y la herejía, figurando en el Ídolo y la hidra que se ven hacia esta parte. Este rayo tan pronto como sale, choca con una peana de jaspe, la parte, y derriba al gran ídolo que cargaba sobre ella; luego tomando la figura de una flecha, va a parar al pecho de la hidra de cinco cabezas y la mata...*<sup>57</sup> (Lám. 9).

<sup>53</sup> ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. VII, cap. XV, pp. 223 y 224.

<sup>54</sup> C. TOLNAY, *Miguel Angel, Escultor, pintor y arquitecto*, Madrid (1985), pp. 37 a 47. También E. PANOFSKY, *ob. cit.*, pp. 274 y ss.

<sup>55</sup> R. HORNEDO, *ob. cit.* p. 13.

<sup>56</sup> E. MÁLE. *ob. cit.*, cap. III. Nos habla del martirio en el siglo XVIII. Señala que los jesuitas formaban a sus seminaristas en estos colegios para luchar contra la herejía protestante.

<sup>57</sup> Fernando José ECHEVARRÍA y F. de ABÁSULO, *Descripción artística-religiosa e histórica del Grandioso edificio de San Ignacio de Loyola*, Tolosa (1851), p. 44. Describe en la obra todos los relieves del Tambor.

Se expresa por este medio la idea apostólica de San Ignacio consistente en defender la fe contra la herejía; la referencia visual de ésta es tradicional en el arte del Barroco por cuanto la serpiente, la hidra y animales malignos de la iconografía clásica, vienen a referir el error de la herejía<sup>58</sup>.

En este tambor y sobre los relieves se disponen una serie de ocho ventanales, los únicos en todo el conjunto sacro; se alzan en altura siguiendo sin duda los postulados de Alberti, para quien al disponerse en la parte más elevada del Templo impedían el contacto con el mundo exterior y además no distraían a los creyentes en los oficios litúrgicos, pues la luz al llegar del cielo les dirigía hacia la contemplación:

*Las aberturas de las ventanas conviene que en los templos sean pequeñas y altas, de las cuales no podáis ver cosa sino el cielo, por las cuales también los que sacrifican, o suplican, en ninguna parte se distraigan del negocio divino con los entendimientos*<sup>59</sup>.

En el arranque de la Cúpula se disponen ocho esculturas femeninas portando diversos atributos y que fueron realizadas por el italiano Cayetano Pace (Lám. 10)<sup>60</sup>. Estas alegorías corresponden a las ocho virtudes: tres teologales, cuatro cardinales y la virtud de la religión. Sus atributos permiten identificarlas sin temor a confusión y determinar que en su iconografía se sigue el modelo de virtudes italiano y no francés, como es lo general en las representaciones que se tienen en el País Vasco<sup>61</sup>. Emile Male ya habla de la importancia que en el siglo XVII y XVIII tuvo la obra de Cesare Ripa conocida como *Iconología*, en ella se presentaban diferentes alegorías que sirvieron de modelo a pintores y escultores<sup>62</sup>. La importancia de este manual iconográfico fue absoluta como lo prueban el número de ediciones que tuvo y la cantidad de obras plásticas que siguen en su totalidad los modelos ofrecidos por Ripa. Pace, no duda en seguir la *Iconología*, y así lo podemos comprobar en el análisis de estas virtudes.

Dentro de las virtudes teologales, la fe se representa mediante el cáliz,

<sup>58</sup> E. MÂLE, *ob. cit.*, cap. II. Al hablar de Rubens en sus cartones para tapices en *Las Descalzas reales de Madrid*, observa que la iconografía tradicional de la herejía está en función de estos animales malignos como las serpientes..., pp. 84 y 85.

<sup>59</sup> ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. VII, cap. XII, p. 217.

<sup>60</sup> R. HORNEDO, *ob. cit.*, pp. 14 y 15. Juan de Lane ya hizo algún modelo, pero se piensa que tales modelos no fueron seguidos por Cayetano Pace o Pache, como también se le conoce.

<sup>61</sup> En Oñate vemos también como se sigue en su programa de las virtudes el modelo italiano que se fundamenta en atributos bíblicos. El francés más erudito y hermético se puede apreciar en la universidad guipuzcoana en la alegoría de la prudencia que dispone de criba y calavera. J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *La Universidad de Oñate como casa de la virtud. Estudio iconográfico*, Vitoria (1985).

<sup>62</sup> E. MÂLE, *ob. cit.*, cap. IX. Nos habla de la importancia que tuvo la obra de Ripa en su tiempo, que siendo traducida por Baudoín al francés, influyó notablemente no sólo en Italia, sino en las esculturas del Palacio francés de Versalles, ya que Le Brun tomó estos modelos en las obras de Palacio.

imagen tradicional que vemos señalada en Ripa cuando habla de la fe católica:

*Donna vestita di bianco, che si tenga la destra mano sopra il petto, e con la sinistra terra un calice, e attentamente lo guardi*<sup>63</sup>.

La esperanza dispone sus manos juntas, el italiano así lo describe:

*Giovanetta, vestita nel modo detto disopra, con le mani giunte vers il cielo, e gl'occhi alzati.*

La Caridad sigue fielmente la imagen que presenta Ripa, quien en su lectura precisa:

*Donna vestita di rosso, che in cima del capo habbia una flamma di fuoco ardente, terrá nel braccio finistro un fancinolo, al quale dia il latte...*<sup>65</sup>.

En lo que respecta a las virtudes cardinales, aparece la prudencia mediante un espejo y con la serpiente. Ripa señala:

*Donna, con due faccie simile a Giano, e che si specchi, tenendo una serpe avvolto ad un braccio*<sup>66</sup>.

La Templanza sigue el modelo tan manifiesto en libros de Emblemas y Jeroglíficos que tanta difusión tuvieron en el siglo XVI, así el italiano manifiesta que se disponga el freno, tal y como lo vemos en la imagen de la cúpula:

*Donna la quale con la destra mano tiene un freno...*<sup>67</sup>

La Justicia sigue su representación tradicional de la balanza y la espada, Ripa nos dice:

*Donna vestita di bianco..nella destra tenga un fascio di verghe, con una scure legata insieme con esse, nel la sinistra una flama di fuoco, e á canto havera uno struzzo, overo tenga la spada, e le bilancie*<sup>68</sup>.

La Fortaleza lleva un escudo y una lanza, Ripa señala:

*Donna armata...nella destro mano terrá un'asta... e nel braccio sinistro uno scudo...*<sup>69</sup>.

Finalmente aparece la virtud de la religión que aporta la cruz, el italiano

<sup>63</sup> C. RIPA, *Iconología*, Seguimos la edición de Roma (1603). En *Fede christiana*, p. 149.

<sup>64</sup> C. RIPA, *ob. cit.*, en *Speranza*, p. 469.

<sup>65</sup> C. RIPA, *ob. cit.*, en *Carità*, p. 63.

<sup>66</sup> C. RIPA, *ob. cit.*, en *Prudenza*, p. 416. La disposición de la prudencia mediante el espejo ya la podemos apreciar en el *Palacio Escoriaza Esquivel* de Vitoria. Pisano la representó de esta manera en el *Baptisterio de Florencia*. La serpiente responde sin duda al Evangelio de San Mateo (10,16).

<sup>67</sup> C. RIPA, *ob. cit.*, en *Temperanza*, p. 480. En los libros de Emblemas como en Alciato o Saavedra, así como en las Hieroglyphicas como la de Valeriano, la templanza aparece con el freno.

<sup>68</sup> C. RIPA, *ob. cit.*, en *Giustitia*, p. 187.

<sup>69</sup> C. RIPA, *ob. cit.*, en *Fortezza*, p. 166.

propone:

*Donna alla quale, un sottil velo cuopra il viso, tenga nella destra mano un libro, e una Croce, con la sinistra una fiamma di fuoco...*<sup>70</sup>

Leonardo y Serlio vieron por la Cúpula la imagen de Dios, entendieron que por ella las almas ascendían hacia la divinidad<sup>71</sup>. En este sentido aparecen en la Basílica dos niveles, el inferior que es el lugar de los vivientes llamados a la eternidad, y el superior que es el espacio propio de la divinidad. Los relieves y esculturas que adornan la cúpula reflejan sin duda la elevación del alma de San Ignacio a Dios, expresando significativamente que mediante la lucha en lo espiritual por defender la fe y en el ejercicio de las virtudes cristianas alcanzó la inmortalidad y el eterno goce de la perfección absoluta, de Dios. Idea muy similar nos encontramos en la iglesia de *Il Gesù*, concretamente en el sepulcro de San Ignacio, donde también se representa la victoria de la fe sobre la herejía<sup>72</sup>.

Curiosamente en el interior del Templo no aparecen pinturas al fresco; domina la labor escultórica tanto en relieve como en bulto. Alberti ya aconsejaba que los Templos se ornamentasen conforme a la labor de escultura por ser más duradera:

*Pero dentro en el templo querría yo más que hubiese tablas pintadas que no pinturas puestas en las mismas paredes, o deleitarme más de estatuas que no de tablas...*<sup>73</sup>.

Todas estas ideas que nos presenta Alberti se ponen de manifiesto prácticamente en la Basílica de Loyola, aunque con anterioridad ya lo habían hecho muchos edificios de carácter sacro<sup>74</sup>. El tratadista italiano tuvo un objeto fundamental en su teoría, quiso revivir la arquitectura clásica y adaptarla al nuevo estilo que predicaba la Edad del Humanismo. En este sentido, otro amante de la antigüedad greco-romana fue quien realizó el proyecto de Loyola, pues de Carlo Fontana, Thieme no duda en precisar:

*Su exigencia de un objetivo reposo y sencillez en la construcción le aproximó, a través de un penetrante estudio, a los restos memorables de las construcciones antiguas. Vio, por esto, la salvación del Arte en la vuelta a los tipos antiguos de edificación*<sup>75</sup>.

<sup>70</sup> C. RIPA, *ob. cit.*, en *Religione*, p. 429.

<sup>71</sup> R. WITTKOWER, *ob. cit.*, p. 25.

<sup>72</sup> E. MÂLE, *ob. cit.*, p. 436. Nos presenta la tumba de San Ignacio en *Il Gesù*, señala el relieve de Le Gros y nos dice que es la referencia a la fe triunfando sobre la herejía. Pienso que más acertado, si nos ajustamos a los modelos de Ripa, sería la religión, con cruz y libro en la mano izquierda y con llama en la derecha, que triunfa sobre la herejía. Además, similar imagen aparece en la estatuaria de la Basílica de Loyola como imagen de la Religión.

<sup>73</sup> ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, L. VII, cap. X, p. 214.

<sup>74</sup> En este sentido podemos citar *Santa María delle Carceri* de Sangallo, *El Templete* de Bramante así como su *Proyecto del Vaticano*, la iglesia de *Maser* de Palladio, y muchas otras.

<sup>75</sup> Cfr. R. HORNEDO, *ob. cit.*, en Apéndice 1.

Por tanto, en su amor por la antigüedad, no extraña que consultara el tratado de Alberti, pues en él tenía más de medio camino andado.

La devoción de Carlo Fontana por lo clásico no sólo en arquitectura sino también en el pensamiento filosófico que por ella se deriva, se manifiesta en las proporciones antropométricas que hemos señalado, pues mediante ellas se expresará el orden cósmico. Fernando José Echevarría tomó en el siglo XIX las medidas del templo y nos dice:

*Por cualquier punto que se le mire, no se descubre en él sino orden, proporción y belleza que recrea los sentidos, y dilata el corazón*<sup>76</sup>.

Por tanto, el italiano no dejó en la Basílica nada a la improvisación y quiso presentar un conjunto arquitectónico perfectamente objetivo en sí mismo capaz de expresar mediante la proporción de sus formas un ideal de belleza que defendieron tanto los clásicos como la Edad del Humanismo. Es por tanto en la tradición clásica donde hemos de ver el modelo de Fontana, ya que aquella explicaba mejor que ninguna otra la idea de perfección en la fe y de la universalidad ignaciana del cristianismo.

*D. La arquitectura en función de las escalas musicales: Una constante de la arquitectura del Humanismo en Loyola*

Pitágoras y Platón entendieron que el cosmos podía expresarse en función del número, pues todo él se encontraba en armonía y en relación matemática. Platón explicó en el *Timeo* que el orden y la armonía del universo obedecía a ciertos números. El filósofo encontró esta armonía en los cuadrados y cubos de la proporción doble y triple, partiendo de la unidad, lo cual le llevó a estas dos progresiones geométricas que tradicionalmente se representan con la forma de una *Lambda*:

$$\begin{array}{ccc} & & 1 \\ & & 2 \quad 3 \\ & 4 & 9 \\ 8 & & 27 \end{array}$$

Estos siete números para Platón encierran la euritmia secreta del macrocosmos y microcosmos por igual, los siete números contienen todas las consonancias musicales, las inaudibles de los cielos y la estructura del alma humana (Tim. 35b y 36b).

Alberti, siguiendo el pensamiento pitagórico y platónico, entiende que la música encierra las constantes armónicas de la naturaleza. En este sentido, la teoría de Pitágoras resultó ser fundamental en la concepción renacentista de la proporción.

La fe en las estructuras armónicas de la creación establecieron una rela-

<sup>76</sup> Fernando J. ECHEVARRÍA y F. de ABÁSULO, *ob. cit.*, p. 17.

ción entre arquitectura y música. Que la arquitectura del Humanismo se fundamenta en el hombre cósmico como unidad de medida y proporción, no contradice en absoluto su asociación con la música, pues como señaló Gauricus, Dios es el Gran Músico que diseñó al hombre<sup>77</sup>. Por otra parte, y con un sentido más positivista, la música facilitaba la inclusión de la arquitectura dentro de las artes liberales, pues aquélla como miembro del *Quadrivium*, se fundamentaba en las matemáticas<sup>78</sup>.

Los artistas del Humanismo sintieron gran afición por el conocimiento de la ciencia musical, ello lo prueba la gran cantidad de pintores, escultores y arquitectos, a modo de Rafael, Palladio o los Carracci estudiaban música y se deleitaban con ella a la hora de confeccionar sus obras<sup>79</sup>. Vignola en su tratado arquitectónico *Regla de las cinco órdenes de arquitectura*, señala que la arquitectura musical es más precisa y exacta que la propia constructiva, por tanto, es un modelo a imitar<sup>80</sup>.

Se puede considerar con solidez científica que la arquitectura del Humanismo vio en la armonía musical una referencia a las consonancias cósmicas y por lo mismo entendió que aquéllas eran un modelo a seguir en sus edificaciones fundamentalmente sacras. Barbaro, en su comentario a Vitruvio, habla de que la belleza y el arte consisten en el hallazgo de las proporciones<sup>81</sup>, las cuales se encontraban ya definidas por los antiguos, esencialmente por Pitágoras y Platón, quienes veían en las escalas musicales un reflejo del universo y por lo mismo la mayor belleza que se puede lograr en el microcosmos terreno.

Los clásicos establecieron esta proporcionalidad musical en función de proporciones entre números enteros de bajo guarismo. Hablan, entre otras relaciones musicales, del *diapacón* y del *diapente*; el primero corresponde a una octava o sonido que tiene doble número de vibraciones que el anterior, por tanto su proporcionalidad será de 1/2, el segundo tiene una proporcionalidad de 2/3. El Humanismo vio en estas proporciones la expresión ideal y más perfecta de su arquitectura como señala Wittkower, pues podía referir con mayor verosimilitud la idea de macrocosmos. Un ejemplo, entre otros muchos que se pueden citar, lo encontramos en la fachada diseñada por Alberti y que se encuentra en la iglesia de *Santa María Novella*, en ella, las proporciones responden a esta concepción musical tan patente entre los arquitectos del Renacimiento y que se basa en la utilización de las relaciones numéricas por el *dia-*

<sup>77</sup> R. WITTKOWER, *ob. cit.*, p. 119.

<sup>78</sup> R. WITTKOWER, *La Escultura: procesos y principios*, Madrid (1981), pp. 93 y 94. Las artes plásticas junto con la arquitectura intentaron buscar el soporte en otras liberales como la matemática y la poesía, así como la música para ponerse al mismo nivel de las ya definidas por Martinus Capella en el siglo V como liberales.

<sup>79</sup> R. WITTKOWER, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid (1982).

<sup>80</sup> R. WITTKOWER, *La arquitectura en la edad del Humanismo*, p. 123.

<sup>81</sup> R. WITTKOWER, *La arquitectura en la edad del Humanismo*, p. 137.

*pasón* y el *diapente*, fundamentalmente<sup>82</sup>.

Estas ideas del Humanismo quedan patentes en la Basílica de Loyola, lo que nos permitirá entender que todo su proyecto se elaboró conforme a los presupuestos esenciales del Renacimiento, es decir, en base a las escalas musicales como premisa de una arquitectura matemáticamente perfecta. Las medidas de este Templo fueron tomadas por Fernando Echevarría y publicadas en 1851, a ellas nos sujetamos en orden a analizar las proporciones de la Basílica.

La portada presenta 120 pies de cuerda por 60 de altura, lo cual nos da una proporción clara de  $1/2$ , es decir, la que propone el *diapasón*. La Puerta principal tiene 10 pies de luz por  $20\ 1/2$  de altura, en este caso siendo la diferencia mínima también se podía establecer la proporcionalidad de  $1/2$ . En el interior los arcos que se disponen rodeando el amplio círculo central, a excepción del de entrada y el del ábside, tienen una cuerda de 18 pies y una altura de  $36\ 1/2$ , siendo la diferencia tan poco sensible, también se podría relacionar con el *diapasón* y por tanto sujetarse a la proporción de  $1/2$ .

El *diapente* o proporcionalidad de  $2/3$  se deja notar en el interior si relacionamos las fajas pareadas en la parte convexa de los machones de 2 pies de ancho que responden en las paredes con 3 pies, así la relación de medida es de  $2/3$ . Esta misma relación se observa entre el diámetro de la cúpula 80 pies (contando su base hasta el exterior) con la cuerda del pórtico de 120 pies.

Tomando el pie por metros, podemos entender que desde la base del pavimento hasta la altura de la linterna, la medida es de 65 metros aproximadamente, siendo su base de 33 metros de diámetro, otra vez estaríamos muy próximos a la proporción de  $1/2$ . En este sentido las medidas del pavimento hasta la base de la Cúpula es de unos 36 metros, lo que nos daría otra vez la relación de  $1/2$  por ser la altura de la Cúpula de 18 metros. La linterna viene a tener 12 metros, lo cual si se relaciona con la Cúpula establece una proporción de  $2/3$ .

La perfección del tambor queda manifiesta en sus pilastras que, bajo la medida en base de 3 pies y en altura de 27, utiliza los múltiplos perfectos vistos en Platón.

Estas medidas y las proporciones que conllevan, nos lleva a pensar que en pensamiento arquitectónico de Carlo Fontana no estaba del todo olvidada la tradición del Humanismo, viendo que por medio de las proporciones entre números enteros de bajo guarismo se podía expresar la idea de perfección y de suprema belleza.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

En síntesis y a modo de conclusión podemos entender que en la Basílica

<sup>82</sup> R. WITTKOWER, *La arquitectura en la edad del Humanismo*, parte III.

de Loyola se dan una serie de constantes de entre las que podemos señalar:

Por la disposición del Templo tanto en el interior como en exterior se puede pensar que existen suficientes elementos para pensar que la tradición heredada por Fontana no es otra sino la arquitectura sacra del Humanismo. El tratado de Alberti así como de Palladio son la fuente esencial donde podemos encontrar una lectura de la disposición formal del edificio.

La estatuaria que se aloja en el interior y que corresponde a las virtudes toma el precedente italiano de la *Iconología* de Césare Ripa.

La planta circular refiere el tipo fundamental de la arquitectura del Humanismo, su sentido está netamente relacionado con la idea de perfección que sin duda se quiere destacar significativamente. Esta planta responde a la concepción antropométrica de Vitruvio y se desarrolla en el Humanismo.

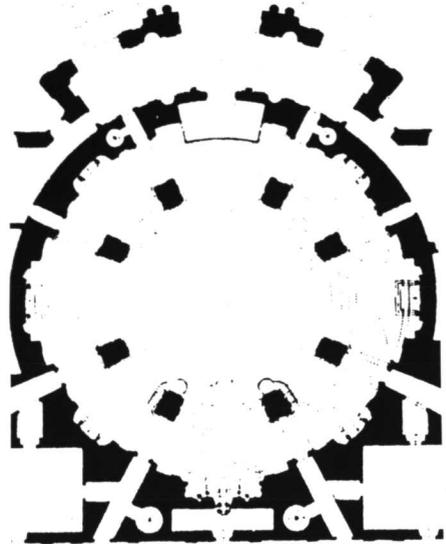
Partes del Templo se ajustan a un ritmo de medidas exactas y proporcionales; con ello se sigue la concepción de belleza formulada por Vitruvio a la que se unen los tratadistas del XVI. Estos cánones métricos se basan en las escalas musicales que durante el siglo XVI, en muchos casos, determinaron la arquitectura sacra.

El neoplatonismo del XVI vio en estas relaciones numéricas y disposiciones geométricas una explicación del cosmos y una relación micro-macrocosmos. Ahora, alejados de aquella filosofía, aquellas relaciones se convierten en un medio de remitirse a los clásicos como fundamento de un ideal de belleza en base al número y la proporción.

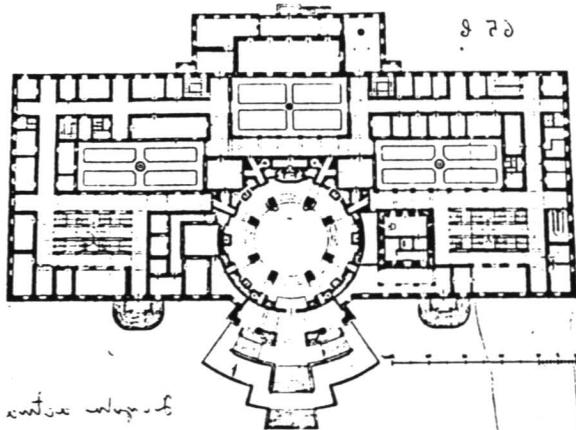
Loyola, como Casa que vio nacer a San Ignacio y lugar de la teofanía o manifestación de Dios que supuso su conversión a la fe, debería poseer un Templo que manifestara la obra que el Santo de Loyola ofreció a la Iglesia, la grandeza de la Compañía de Jesús. El modelo tan sólo podía fundamentarse en las grandes construcciones sacras que legó el mundo clásico tales como *el panteón* y que el Humanismo supo repetir en sus edificaciones. En este sentido sabemos que fue un amante del «hacer antiguo», Carlo Fontana, quien supo interpretar físicamente este espíritu de esplendor que requería la «Casa-Cuna» de los jesuitas.



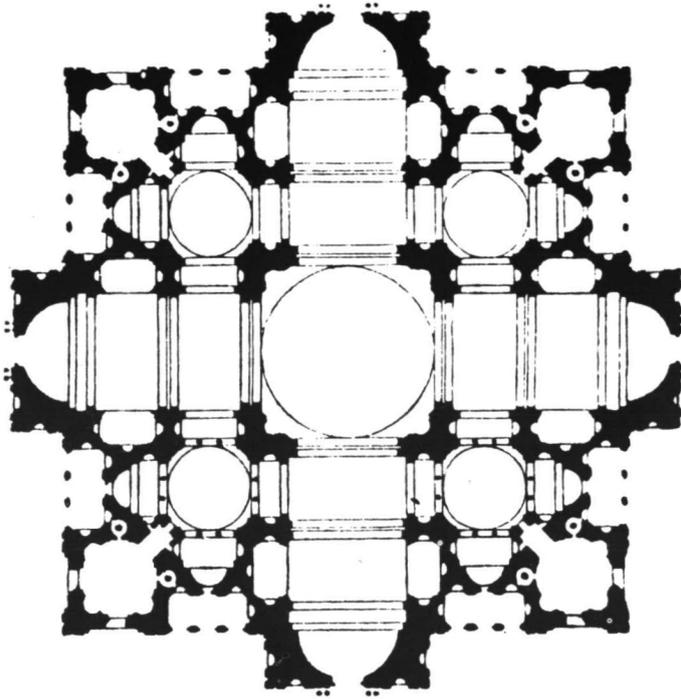
Lám. 1.— Basílica de Loyola.



2.— Planta de la Basílica (estado actual).



Lám. 2.— Planta de todo el conjunto. Colegio, Basílica y Santa Casa.



Lám. 3.— Proyecto de Bramante. San Pedro de Roma.

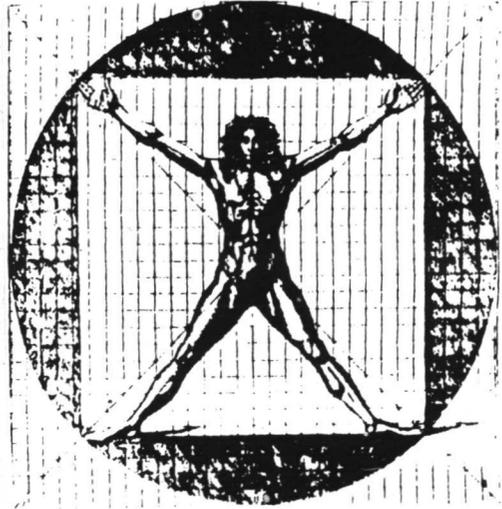


Lám. 4.— Ficino. Explicación neoplatónica de la concepción del universo

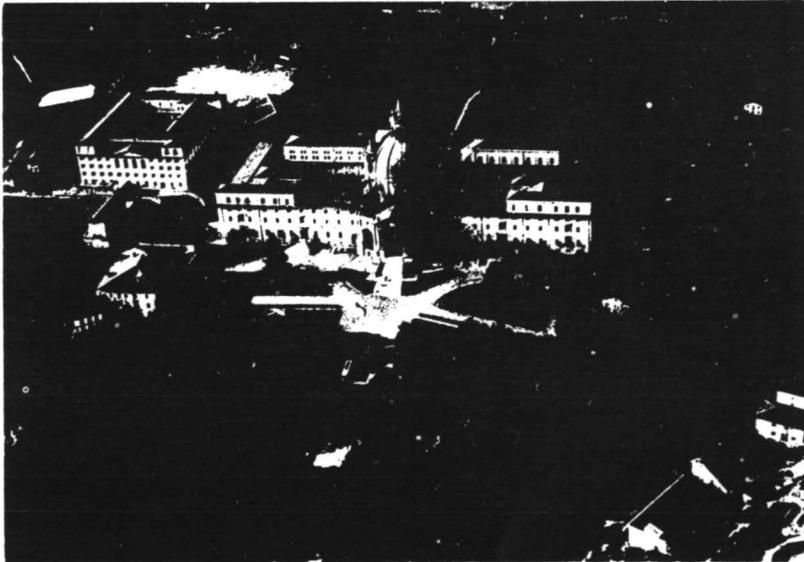




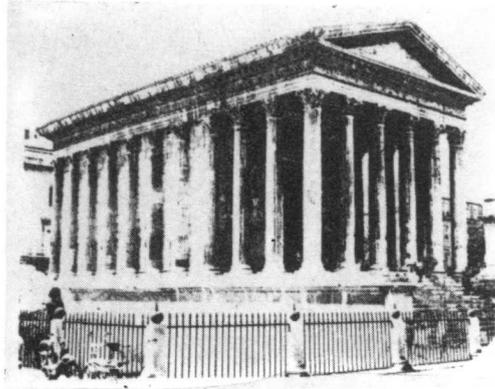
5.— Fra Giocondo. El hombre vitruviano.



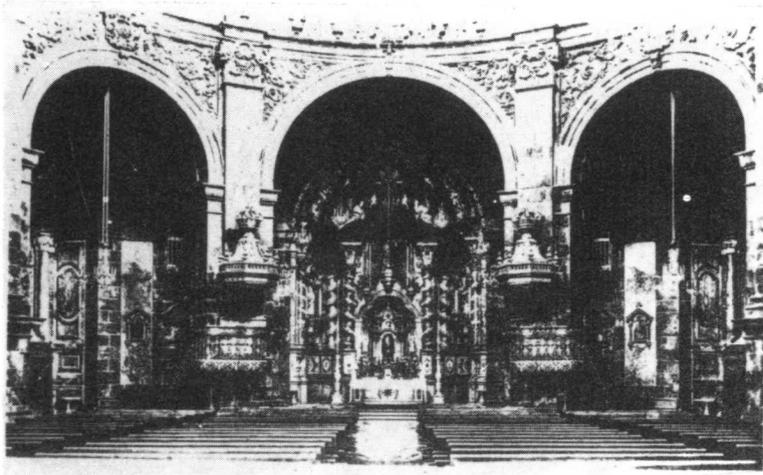
5.— Cesariano. El hombre vitruviano.



6.— Conjunto de Loyola.



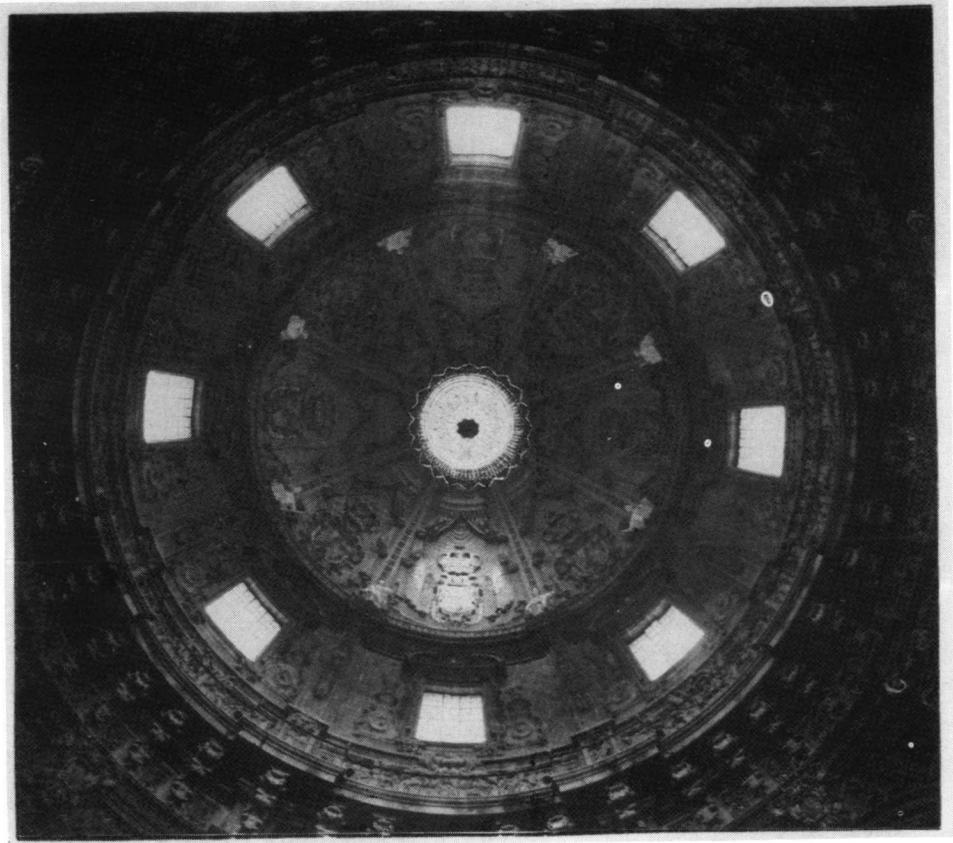
7.— Templo romano. «La Maison Carrée». Nîmes. S.I. a C.



8.— Basílica de Loyola. Interior. Asociación de arco-pilar y pilastra-entablamento.



9.— Basílica de Loyola. Relieves del tambor. Relieve central sobre el altar.



ám. 10— Basílica de Loyola. Cúpula.