

# EL CICLO DE LA VIDA DE SAN IGNACIO DE LOYOLA PINTADO POR CRISTÓBAL DE VILLALPANDO EN TEPOZOTLÁN. PRECISIONES ICONOGRÁFICAS

ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS

Los jesuitas para preparar primero la beatificación y posteriormente la canonización de su fundador Ignacio de Loyola emprendieron una intensa campaña de propaganda que diese a conocer al público su vida, su muerte y los prodigios y milagros que acompañaron a su tránsito de esta vida. El propio Loyola había transmitido verbalmente retazos de su vida al portugués Luis Gonçalves da Cámara, quien los escribió parte en español, parte en italiano, retazos que son conocidos como la Autobiografía. Esta Autobiografía permaneció inédita mucho tiempo en estado de manuscrito, pues no estaba destinada al comercio externo sino exclusivamente para el consumo interno de los miembros de la Compañía de Jesús y para su devota instrucción; de hecho no se publicó hasta comienzos de este siglo en 1904.<sup>1</sup>

Quien se ocupó de airear con un sentido marcadamente apologético y propagandístico con vistas a la beatificación y canonización los hechos del caballero vascongado fue su discípulo y, además, excelente escritor Pedro de Ribadeneira. Surgió así la primera biografía histórica de Ignacio de Loyola en 1572, libro que obtuvo numerosas ediciones.<sup>2</sup> Pero Ribadeneira estaba íntimamente persuadido de que la difusión del conocimiento de su biografiado sería incomparablemente más eficaz si la vida escrita iba acompañada de imágenes grabadas pues estaba demostrado que la estampa, gracias a su ilimitada multiplicación mecánica a través de la imprenta, era el medio más contundente de propaganda; efectivamente la imagen podía ser comprendida intuitivamente incluso por el que no sabía leer pues bastaba un somero comentario oral para entenderla.

Por ello mandó grabar en Amberes una serie de catorce estampas que compendaban la vida del santo, estampas que fueron grabadas bajo la dirección de los hermanos Cornelis y Theodorus Galle y editadas por la famosa oficina de Baltasar Moretus en 1610.<sup>3</sup> Los hábiles grabadores flamencos a quienes acompañaron en su trabajo Adriaan y Jan Collaert y Karel van Mallery, tomaron como modelo un ciclo de lienzos que el propio Ribadeneira había hecho pintar al mediocre artista español Juan de Mesa hacia 1600, lienzos que se colocaron en una galería del Colegio Imperial de Madrid en número de 16 y que hoy están desgraciadamente perdidos excepto algún fragmento aislado conservado en colección particular de Barcelona. También Ribadeneira, como es sabido, hizo pintar el retrato de Ignacio de Loyola a Alonso Sánchez Coello a partir de la mascarilla funeraria que se le había sacado a raíz de su muerte, pues no le satisfacía el que había compuesto en Roma Jacopino dal Conte, al que consideraba poco fidedigno.

Anteriormente a la serie de Amberes y coincidiendo con la beatificación de Ignacio, se agenció otra mucho más numerosa y completa, pues contenía nada menos que ochenta estampas encuadradas en forma de libro, grabadas probablemente por Jean Baptiste Barbé según dibujos originales de Rubens —un Rubens, eso sí, todavía muy joven e inexperto— y publicada en Roma el año 1609.<sup>4</sup>

Todavía en el transcurso del siglo XVII se editaron estampas aisladas, destinadas a correr de mano en mano, ofreciendo en una suerte de panóptico algunas pocas escenas de la vida del santo rodeando su retrato. Una de las más interesantes fue la grabada en 1617 por

<sup>1</sup> La edición crítica de la Autobiografía es la publicada en la colección *Monumenta Historia Societatis Iesu* (MHSI), *Scripta de Sancto Ignatio*, vol. 1, Madrid 1904. Edición manual en *Obras completas de San Ignacio de Loyola*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1963, pp. 67-159.

<sup>2</sup> Publicada en la misma colección MHSI, *Ignatiana*, IV, *Fontes Narrativi*, vol. 4, Roma 1965. Edición manual en *Historias de la Contrarreforma*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1945, pp. 1-428.

<sup>3</sup> *Vita Beati Patris Ignatii Loyolae... ex ea quam Petrus de Ribadeneira... olim scripsit, deinde Matrili pingi, postea in aes incidi et demum typis escudi curavit Antuerpiae, anno salutis 1610*. Un estudio exhaustivo de esta serie se encuentra en el libro de Ursula König-Nordhoff, *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Gebr. Mann Verlag, Berlín 1982, pp. 261 ss.

<sup>4</sup> *Vita Beati Ignatii Loiolae, Societatis Iesu Fundatoris. Romae 1609*. Cfr. Ursula von König-Nordhoff, op. cit., pp. 278 ss.; Julius Held, "Rubens and the Vita Beati P. Ignatii Loyolae of 1609", en *Rubens before 1620*, ed. John Rupert Martin, Princeton University Press, 1972, pp. 93 ss.





Lámina 1. Fragmento del cuadro *La Aparición de San Pedro a San Ignacio en Loyola*, Juan de Mesa. Barcelona, colección particular.

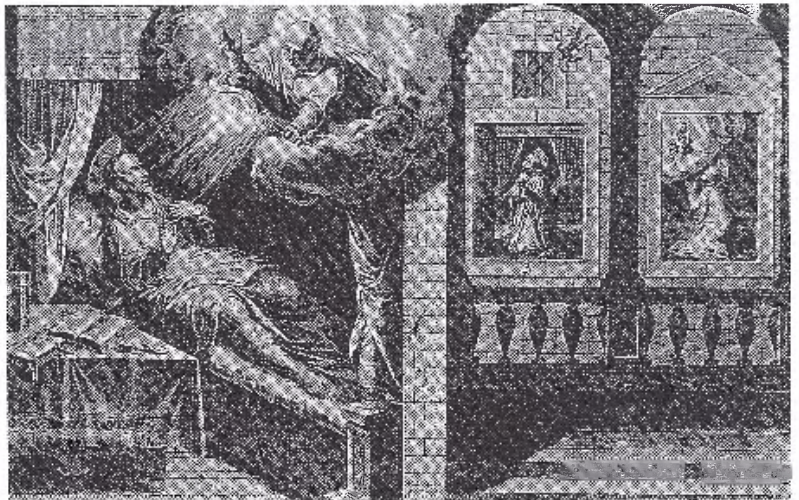


Lámina 2. Grabado del mismo asunto, T. Galle. Amberes 1610.

Perret acaso por iniciativa del citado Ribadeneira. Incluso hubo otro ciclo de doce grabados compuestos en Flandes por el célebre Hieronymus Wierx y dados a la luz en fecha indeterminada, pero desde luego dentro del primer tercio del Seiscientos.<sup>5</sup> Sin embargo los pintores que luego efigiaron la vida de Ignacio de Loyola se inspiraron preferentemente en las series de Amberes y Roma y más aún en la segunda que en la primera, como veremos enseguida fue el caso de Cristóbal de Villalpando.

Una vez obtenida la beatificación de Ignacio en 1609 por Paulo V y su canonización en 1622 por Gregorio XV, los artistas que se ocuparon de pintar la vida del fundador de los jesuitas por orden de éstos no lo hicieron ya para fomentar su elevación a los altares cuanto para exaltar su memoria y glorificar su figura, promocionando de pasada la imagen de la Compañía que aquél había fundado. No me estoy refiriendo aquí a pinturas aisladas, que fueron incontables, sino a ciclos pictóricos más o menos completos inspirados en las estampas mencionadas. Entre éstos fueron relativamente numerosos los existentes en territorios hispánicos, es decir en la metrópoli y en los virreinos trasoceánicos que de ella dependían en América. Aparte del reseñado de Juan de Mesa en el Colegio Imperial de Madrid, que sirvió de prototipo, hubo otro, copia al parecer del anterior, en el Colegio de Alcalá de Henares, que vio y describió Antonio Ponz.<sup>6</sup> El jesuita flamenco Ignacio Raeth, discípulo de Daniel Seghers, compuso otra serie de 36 cuadros hacia 1662, que fueron costeados por el

confesor de la reina Mariana de Austria y luego cardenal Everard Nithard para ser colocados en la iglesia del Noviciado de Madrid.<sup>7</sup> Esta serie del Noviciado fue copiada en el siglo XVIII e instalada en el patio del Colegio de Murcia. Después de la expulsión de los jesuitas en 1767 se dispersó y ya en este siglo una docena de sus cuadros, que habían ido a parar a un negocio de antigüedades, fueron adquiridos para adornar la escalera y habitaciones de la Santa Casa o casa solariega de san Ignacio de Loyola en Guipúzcoa.

Seguramente uno de los ciclos más célebres fue el pintado por Juan Valdés Leal hacia 1665 para la Casa Profesa de Sevilla. Once lienzos de esta serie se exhiben hoy en el Museo de la ciudad, pero hubo otros tres más que se perdieron, pues constan en el inventario de pinturas depositadas en el Alcázar de Sevilla a raíz del saqueo llevado a cabo por los mariscales de Napoleón durante la Guerra de la Independencia.<sup>8</sup> Los cuadros de la Profesa se pintaron para ser colgados en el patio de seglares, como era lo habitual en estos casos, es decir no para el disfrute y edificación espiritual de los propios jesuitas sino para la instrucción de los laicos que frecuentaban sus domicilios. Una anécdota, transmitida en una carta de 1665, señala con claridad cuál era la finalidad de estas pinturas, que no se cifraba exclusivamente en el ornato más o menos pomposo de la residencia de los religiosos. Un caballero sevillano que deambulaba por el patio exterior se puso a contemplar detenidamente uno de los lienzos, el que representaba la vela de armas de Ignacio ante la Virgen de Montse-

<sup>5</sup> *Vita Beati P. Ignatii de Loyola, Fundatoris Societatis Iesu. Hieronymus Wierx invenit, incidit et excudit.* Edición de A. Hamy, *Vie de St. Ignace gravée par Jerome Wierx*, París 1987. Cfr. además M. Mauquoy Hendrikx, *Les estampes des Wierx conservés aun Cabinet des Estampes de la Bibliotheque Royal Albert I<sup>er</sup>*, Bruselas 1978-1983, tomo 3.

<sup>6</sup> Antonio Ponz, *Viaje de España*, edición de Casto María del Rivero, Aguilar, Madrid 1947, p. 116: "En el tránsito llamado del Rector había quince cuadros y en el primero leí: Vida de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, sacada de la que el P. Rivadeneira, de la misma Compañía, escribió y después hizo pintar a Juan de Mesa y estampar en Flandes a los Galeos".

<sup>7</sup> Carlos Gálvez, S.J. "Una colección de retratos de Jesuitas", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 4 (1928), pp. 118-19.

<sup>8</sup> Elisabeth du Gue Trapier, *Valdés Leal, Spanish Baroque Painter*, Hispanic Society of America, New York 1960, pp. 61 y ss.; Duncan Theobald Kinkead, *Juan de Valdés Leal (1622-1690). His Life and Work*, Garlands Publishing, Inc., New York and London 1978, pp. 247 ss.; Enrique Valdivieso González, *Juan de Valdés Leal*, ed. Guadalquivir, Sevilla 1988, pp. 108 ss.



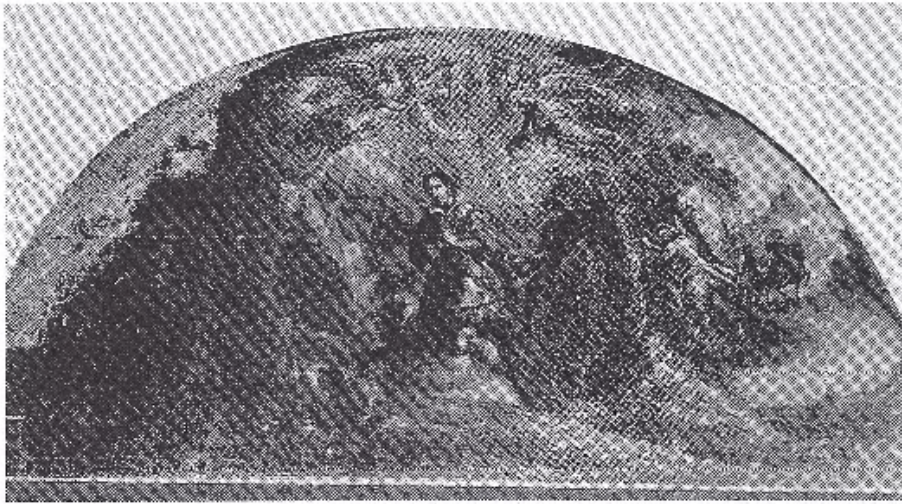


Lámina 3. Don de la castidad a San Ignacio de Loyola y disputa del santo con un sarraceno, Cristóbal de Villalpando. Tepozotlán (México).

rrat, sentándose delante de él durante un buen rato, y quedó tan conmovido que desde entonces renunció a la vida licenciosa que había llevado.<sup>9</sup>

Otra serie numerosa colgaba de las paredes del claustro de estudiantes del Colegio Real de Salamanca que afortunadamente se conserva en su integridad en la Universidad Pontificia de la ciudad castellana. Se compone de 28 cuadros y fue pintada por encargo en Roma, hacia 1750, en el taller de Sebastiano Conca. Éste realizó personalmente algunos de los lienzos, un par de ellos lo fueron por el francés Pierre Subleyras y el resto por colaboradores del obrador.<sup>10</sup> Excepcionalmente existe en España alguno de estos ciclos que no fue pretendido para mostrarlo en un claustro sino en un retablo de iglesia. Así sucede con el del Colegio de San Pablo de Granada, actual parroquia de los santos Justo y Pastor. Los ocho cuadros se distribuyen por el retablo y por los muros de la capilla mayor y representan episodios de la vida de San Ignacio relacionados con otros tantos de la de San Pablo, patrono del Colegio. Fueron pintados en 1668 por Pedro Atanasio Bocanegra, discípulo de Alonso Cano.<sup>11</sup>

Como era de esperar no podían faltar estas series más o menos completas de la vida del fundador de la Compañía de Jesús en domicilios de los jesuitas de América. La emulación era grande entre uno y otro lado del océano y no nos puede sorprender la celeridad con que la noticia de haberse inaugurado uno de estos ciclos pictóricos se propagaba de un sitio a otro, aun

entre los más distantes, pues los jesuitas tenían un rápido sistema de comunicación epistolar entre ellos y además las cartas eran traducidas al latín —las llamadas *Epistolae Annuae*— y repartidas desde Roma a cualquier punto del planeta. Así en Lima, en la iglesia de San Pedro, hay ocho cuadros que forman serie sobre la vida de Ignacio, atribuidos primeramente a Bernardo Bitti e identificados luego como obra del taller de Valdés Leal.<sup>12</sup> Recientemente el profesor Enrique Valdivieso, después de haberlos analizado detenidamente a raíz de una reciente limpieza, destaca su gran calidad y los atribuye directamente al pintor sevillano, quien pese a haber realizado el ciclo de la Profesa de Sevilla, no se repitió, sin embargo, en Lima.<sup>13</sup>

En México Miguel de Cabrera pintó una serie de la vida de San Ignacio antes de 1755 para los jesuitas de Querétaro y otra nueva para la Casa Profesa de la ciudad de México.<sup>14</sup> Pero la que se ha conservado íntegra y ofrece por ello el mayor interés es la pintada por Cristóbal de Villalpando para el Noviciado de San Francisco Javier de Tepozotlán. Dada a conocer circunstancialmente por Francisco de la Maza en un artículo de la revista *Archivo Español de Arte* en 1963, volvió sobre ella analizándola con morosidad y detalle al año siguiente en la monografía que consagró al insigne pintor mexicano.<sup>15</sup> Comprende este ciclo veintidós cuadros en forma de lunetos, asemejándose en esto a los que están ahora en el Santuario de Loyola procedentes del Colegio de Murcia. Juntamente con la del

<sup>9</sup> Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "Sobre los cuadros de la vida de San Ignacio de Loyola, pintados por Valdés Leal, del Museo de Bellas Artes de Sevilla", *Archivo Español de Arte*, n.º 165 (1969), pp. 62-63.

<sup>10</sup> Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "Aportaciones a la iconografía de San Ignacio de Loyola", *Revista Goya*, n.º 102 (1971), pp. 388-92; Pierre Rosenberg, "Subleyras au Musée de Berlin", *Berliner Museum*, XXII (1973), pp. 1-3.

<sup>11</sup> Emilio Orozco Díaz, *Pedro Atanasio Bocanegra*, Granada 1937, pp. 81-95; Fernando Gutiérrez y otros, *Iconografía de San Ignacio de Loyola en Andalucía*, Compañía de Jesús, Sevilla 1990-1991, pp. 64-66.

<sup>12</sup> José Gisbert y Teresa Mesa, "Seis cuadros inéditos de Valdés Leal en Lima", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, XVIII (1964), pp. 74-78.

<sup>13</sup> Enrique Valdivieso González, *op. cit.*, pp. 186 ss.

<sup>14</sup> Abelardo Carrillo y Gariel, *El pintor Miguel de Cabrera*, I.N.A.H., México 1966, p. 34.

<sup>15</sup> Francisco de la Maza, "Pintura barroca mexicana (Cristóbal de Villalpando)", *Archivo Español de Arte*, XXXVI (1963), pp. 21-38; *Íd.*, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, I.N.A.H., México 1964, pp. 227-37.





*In eodem itinere, B. Virginis amore, atque imitacione successus voto se illi castitatis obstringit; eiusdemq; castitatis omni extincto impunitatis semina perpetuum donum accipit.*



*In itinere Maurum de virginitate Dei matris impure detrahentem dubitat non ferro vincatur; permissisq; equo habentis, ex eo quod iumentum ab antecedentis Mauri vestigijs auertit, diuinitus inspiratur huiusmodi visionem Deo cordi non esse.*

Lámina 4. Don de la castidad a San Ignacio. Dibujo de P. P. Rubens, grabado de J. B. Barbé, Roma 1609.

Lámina 5. San Ignacio disputando con un sarraceno. Serie grabada de Rubens-Barbé.

Colegio Real de Salamanca es la más nutrida de las que se han conservado en el ámbito hispano-americano. Como era costumbre, se encargó para decorar el claustro inmediato a la portería del Noviciado, el llamado Claustro de los Aljibes, hasta donde podían introducirse los seglares que visitaban o frecuentaban el Noviciado y que establecía el límite entre los lugares accesibles y los cerrados por la estricta clausura religiosa.<sup>16</sup>

No voy a entrar en el análisis estilístico de estas pinturas de Villalpando, su obra póstuma, pues están fechadas en 1710, pocos años antes de su fallecimiento. Acaso por ello se note como tónica general una especie de cansancio de vejez y una vacilación del pincel, aunque en fragmentos y pormenores se observe todavía el brío y las calidades características de su autor. Me voy a limitar a hacer únicamente unas consideraciones de carácter iconográfico. Supuso Francisco de la Maza, no sin razón, que los jesuitas de Tepozotlán proporcionarían al artista, además de un ejemplar de la vida escrita por Ribadeneira, estampas que estimulasen su imaginación especialmente en las composiciones de relatos menos conocidos o de agrupación más compleja, y que estas estampas que le suministraron fueron las de la serie flamenca de Amberes publicada, según se dijo antes, en 1610. Esta serie hubo de sintetizar la vida de San Ignacio, rica y abundante en episodios de todo tipo, en solas catorce estampas, razón por la que los grabadores hubieron de acudir a una fórmula que era consuetudinaria en el manierismo nórdico, a saber la de fragmentar en una misma estampa diferentes escenas que habían ocurrido en distintos tiempos y espacios conforme a la técnica de la "narratio continua" establecida en la Edad Media. Este procedimiento fue imitado por Villalpando, quien por lo general suele efigiar en el centro el relato principal, pintado a gran escala, y re-

presentar en segundo plano a derecha o a izquierda episodios suplementarios a tamaño más reducido. No se ha de ver en ello un arcaísmo; era sencillamente el único medio de satisfacer el deseo del cliente de condensar en un número limitado de pinturas el mayor número de escenas que pudiesen satisfacer a la devota pedagogía y a la apologética triunfalista. Al fin y al cabo lo mismo habían hecho los pintores europeos cuando los jesuitas les encargaron los ciclos antes enumerados.

Fuera de este detalle, Villalpando se sirvió mayormente no de las estampas de Amberes, como supuso F. de la Maza, cuanto de las de la serie que podemos denominar de Rubens-Barbé publicadas en Roma el año 1609. La cosa era lógica pues si los grabados mandados abrir en Flandes por Ribadeneira para ilustrar su biografía de San Ignacio tuvieron gran difusión entre los jesuitas, haciéndose de ellos dos ediciones más además de la príncipe, mayor aún la tuvieron los de la serie romana. Estos últimos se editaron con motivo de la beatificación del fundador de los jesuitas, obtuvieron la aprobación e incluso la recomendación del entonces Padre General de la Compañía de Jesús, Claudio Acquaviva, y se distribuyeron abundantemente, al mismo tiempo que la biografía escrita por Ribadeneira, por todos los domicilios de la Orden. De ellos se hizo una nueva edición en 1622 con motivo de la canonización de Ignacio de Loyola y sirvieron de prototipo a una gran tirada de estampas grabadas en Ausburgo por Wolfgang Kilian y a otras igualmente editadas en otros puntos de Alemania.

Pero el motivo fundamental de que tanto Cristóbal de Villalpando como otros pintores se sirvieran de los grabados romanos estribó, sin duda, en que eran muy numerosos, 79 más el de la portada —según se dijo—, de manera que no había asunto de la vida del santo que no quedara reflejado en ellos. Además la mayor parte de

<sup>16</sup> Marco Díaz, *La Arquitectura de los Jesuitas en Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1982, p. 139.



las estampas de la edición de Rubens-Barbé representaba una sola escena desarrollada en un único espacio y referida a un único tiempo. Esto favorecía la composición que no había de atomizarse —como ocurría en el ciclo de Amberes— en pequeños y a veces ininteligibles fragmentos. O en el caso de que se deseara representar varios relatos a la vez en un mismo cuadro, la estampa romana proporcionaba nítidamente el principal de todos al que los restantes habían de quedar subordinados. Efectivamente, basta el cotejo de las pinturas de Villalpando con los grabados de la serie romana para persuadirse de ello.

No hay tiempo para examinar todos y cada uno de los lienzos de Tepozotlán y además sería monótono y tedioso; baste, pues, con considerar algunos ejemplos. Se abre el ciclo cronológicamente con el nacimiento y bautizo de San Ignacio en la casa solariega de Loyola. Esta escena figura exclusivamente en las estampas romanas y a ellas se atuvo Villalpando. No suele representarse en otros ciclos pictóricos conocidos; sólo conozco otro ejemplo en un lienzo del Santuario de Loyola, procedente del Colegio de Murcia. También resulta excepcional el episodio de la herida del santo defendiendo la ciudadela de Pamplona del ataque del ejército francés. Únicamente se repite en el Colegio Real de Salamanca y en el Noviciado mexicano. Acaso los pintores no se atrevían con la complejidad del suceso; en todo caso tanto Villalpando como el que compuso el cuadro de Salamanca siguieron con absoluta fidelidad las líneas compositivas del grabado romano.

Los cuadros de Tepozotlán están hoy algo mezclados y no siguen un riguroso ordenamiento cronológico. El quinto de ellos efigia no al santo en la cueva de Manresa, como imaginó don Francisco de la Maza, sino la concesión del don de la castidad a San Ignacio, suceso que, según Ribadeneira, tuvo lugar durante el viaje desde Loyola hasta el monasterio de Montserrat.<sup>17</sup> Villalpando se inspiró netamente en la estampa romana correspondiente que representa al santo de rodillas, apeado de su cabalgadura, orando devotamente ante una imagen de la Virgen mientras dos ángeles vuelan sobre su cabeza, arrojan pétalos de flores y sostienen una cartela en que se lee: DOMUM CASTITATIS. En el plano de fondo a la derecha situó subsidiariamente otro relato que también tuvo lugar durante el viaje hacia Montserrat, a saber aquel en que Ignacio, después de haber disputado con un sarraceno sobre la virginidad de María, renuncia a seguirlo y darle muerte soltando la rienda de su caballería y siguiendo el camino que se le antojó a su mula. Villalpando se acomodó también para representarlo a la estampa octava de la serie romana.

Como narran la Autobiografía y la vida escrita por Ribadeneira, San Ignacio sufrió un síncope o trance místico que le tuvo enajenado de los sentidos por varios días en el hospital de Manresa.<sup>18</sup> Tanto la estampa tercera de la serie de Amberes, grabada por Adriaan Collaert, como la decimonovena del ciclo Rubens-Barbé se ocupan de este misterioso asunto, razón acaso por la que aparece también representado en casi todos los ciclos pictóricos conocidos de España y América.



Lámina 6. Pecador atravesando un puente del Sena amonestado por San Ignacio. Detalle del cuadro de C. Villalpando.



Lámina 7. San Ignacio y un pecador en el río Sena. Grabado de la serie grabada por Rubens-Barbé.

En el de Tepozotlán el pintor se atuvo nuevamente a la estampa romana, aunque sólo en sus liniamientos generales, pues obró en este caso con una independencia y fantasía respecto del modelo desconocidas hasta entonces. No sólo ha pintado al santo recostado en el suelo sobre un petate tímidamente mexicano, como ya observó Francisco de la Maza, sino ha hecho brotar de su pecho una suerte de Árbol de Jesé, aludiendo simbólicamente a la condición de Ignacio de patriarca de una Orden religiosa cuyo árbol genealógico estaba cuajado de multitud de hombres santos y figuras ilustres. Es se-

<sup>17</sup> Pedro de Ribadeneira, *Vida de San Ignacio de Loyola*, libro I, cap. 3.

<sup>18</sup> *Autobiografía*, cap. III, 32; Ribadeneira, libro I, cap. 7.



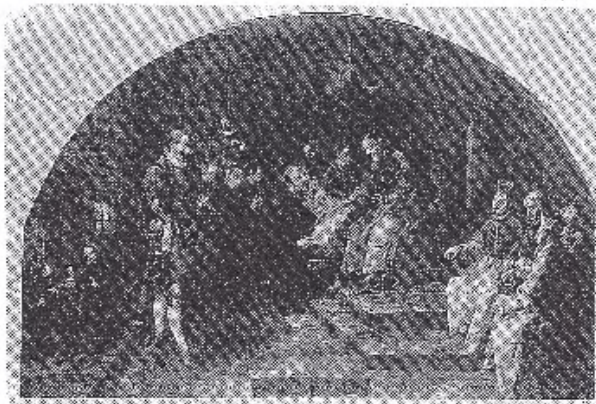


Lámina 8. Aprobación de la Compañía de Jesús por el Papa Paulo III, Cristóbal de Villalpando. Serie de cuadros de Tepozotlán.

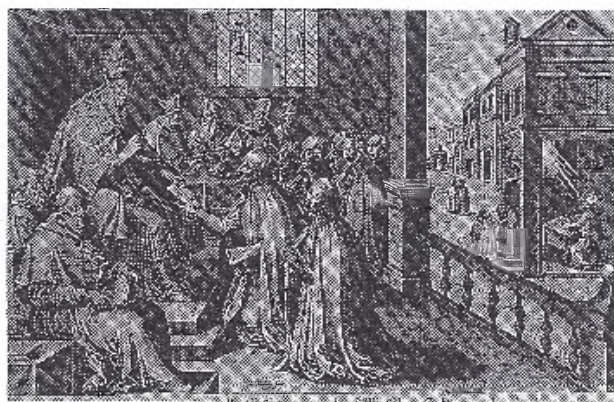


Lámina 9. Aprobación de la Compañía de Jesús por Paulo III. Grabado de C. van Mallery, Amberes 1610.

guro que este pormenor no se le ocurrió espontáneamente a Villalpando sino que se lo insinuaría el desconocido iconógrafo jesuita que encargó la serie, pero resulta al menos sugestivo que el pintor se acordase, al pintar este Árbol de Jesé, del espléndido que figura entre las yeserías de la iglesia de Santo Domingo de Oaxaca. Además ha poblado el espacio de niños traviesos y juguetones, de estilo casi murillesco, cuya presencia apenas se insinuaba en el modelo grabado. En un segundo registro, a la izquierda, Villalpando efigió al santo, ahora sí en la cueva de Manresa, en el momento de escribir el libro de *Los Ejercicios Espirituales*, para lo que volvió a fundamentarse en la estampa vigésima primera de la serie de Rubens-Barbé.

Dejando de lado otros lienzos como los de la visita de Ignacio al monte Olivete en Jerusalén y la aparición de Jesucristo al santo en el navío que le conducía nuevamente desde Tierra Santa a España, sólo diré de ellos que, a más de estar inspirados en estampas de la serie romana, su asunto no suele ser representado en los ciclos pintados españoles posiblemente porque no se les consideraba demasiado significativos de la vida del santo o porque se pensaba que no contribuían especialmente a excitar la piedad. En Tepozotlán es verosímil que los jesuitas los mandaran pintar impulsados más por un sentido estético de lo exótico y pintoresco que el puramente devocional. No sin razón don Francisco de la Maza ha recordado, a propósito del episodio del barco, el parecido de la nave que pintó Villalpando con la nao de la China que arribaba regularmente al puerto de Acapulco.

Un suceso que, en cambio, se repite casi con unanimidad en todos los ciclos pintados, españoles y americanos, es el del aprisionamiento del santo en la cárcel de Alcalá de Henares, acusado por los inquisidores de sospechas alumbradistas. Para representarlo todos los pintores echaron mano de la estampa correspondiente de la serie romana de 1609. Valdés Leal en el ciclo de la iglesia limeña de San Pedro manipuló el modelo interpretándolo con soltura; en cambio Villalpando y el

autor del ciclo del Colegio Real de Salamanca lo hicieron con absoluta dependencia del grabado.

Hay otro relato, inserto ya en la Autobiografía de Gonçalves da Câmara y repetido en la vida publicada por Ribadeneira, que comparece así mismo en casi todos los ciclos pintados probablemente no sólo en razón de su carácter aleccionador de cara a los seglares sino también a causa de su exitoso tratamiento pictórico, pues su representación se prestaba a un fuerte pintoresquismo y al vuelo de la fantasía. Se trata del pasaje en que San Ignacio, estudiante en París, se estuvo sumergido en las heladas aguas del río Sena para amonestar a un compañero que había de transitar por el puente camino de una mancebía, por ver si con aquel gesto heroico le apartaba de su acción. Este suceso fue grabado marginalmente en la estampa octava de la serie de Amberes, pero es patente que Cristóbal de Villalpando se atuvo al grabado romano que efigiaba el mismo acontecimiento a plena página y con mayor lujo de pormenores narrativos y paisajísticos; únicamente simplificó el complejo fondo arquitectónico del París renacentista que ofrecía la estampa. En un segundo registro, a la izquierda y sirviéndose hábilmente de un árbol que divide el cuadro en dos mitades, el pintor efigió otro acontecimiento que tuvo lugar en Azpeitia a la vuelta de Ignacio desde París a su tierra natal. No se trata de la conversación del santo con un caballero, como dice Francisco de la Maza, sino del milagro relatado por Ribadeneira y atestiguado durante el proceso de beatificación según el cual, dirigiendo el santo la palabra a sus paisanos en un sermón al aire libre, fue escuchado sin perder una sílaba por gentes que estaban situadas a más de 300 pasos.<sup>19</sup> Aunque este acontecimiento fue grabado en lugar poco destacado de un grabado de la serie de Amberes, Villalpando tornó a fundamentarse nítidamente en la lámina número 43 de la serie romana que lo recogía con mayor amplitud y precisión de detalles.

Pienso que el lienzo que hace el número decimosexto del claustro de Tepozotlán no reproduce, como pensó el maestro don Francisco de la Maza, la aprobación del incipiente instituto de la Compañía de Jesús

<sup>19</sup> Ribadeneira, libro II, cap. 5; MHSI, *Scripta de Santo Ignatio*, vol. II, pp. 217-18.





Lámina 10. Aprobación de la Compañía de Jesús, grabado de la serie Rubens-Barbé.

Lámina 11. Encuentro de San Ignacio de Loyola y San Felipe Neri en Roma. Fragmento del cuadro de C. Villalpando de la serie de Tepozotlán.

por parte del obispo de París, entre otras razones porque Ignacio y sus compañeros no solicitaron tal aprobación y porque ésta no tuvo lugar jamás. El asunto del cuadro opino que es la ordenación sacerdotal de Loyola y otros cuatro de sus amigos que la recibieron en junio de 1537, estando en Venecia, de manos del obispo de Arbe. La escena fue recogida en una de las estampas de la serie Rubens-Barbé que sirvió una vez más a Villalpando de punto de partida para componer el cuadro.

La aprobación canónica de la Compañía de Jesús mediante la bula papal *Regimini Militantis Ecclesiae* otorgada en 1540 por Paulo III es otro episodio que, por lo fundamental que resultó para el nacimiento de la Orden fundada por Ignacio de Loyola —fue en efecto como su acta de bautismo—, nunca estuvo ausente de las representaciones pintadas de su vida. El hecho fue recogido con amplitud tanto por un grabado de la serie de Amberes realizado por Karel van Mallery, como por otro de la serie romana de 1609. Ambas estampas guardan intenso parecido entre sí. Pienso, sin embargo, que Villalpando para pintar su cuadro se atuvo más bien a la estampa romana por el detalle de que en él aparece a la izquierda un caballero de pie, destocado respetuosamente y con el sombrero en la mano, asistiendo a la ceremonia. Pues bien, este mismo caballero se encuentra en el mismo sitio y con la misma postura en la estampa romana y no en la flamenco. En el plano de fondo a la izquierda se ve en menor tamaño a San Ignacio en el momento en que, con el gesto de levantar suavemente ambas manos, despide a San Francisco Javier antes de partir a las Indias Orientales para predicar la fe cristiana. También en este pormenor es patente la dependencia del pintor mexicano respecto de la estampa 55 de la serie Rubens-Barbé. Otro de los lienzos de Tepozotlán

reproduce el encuentro de San Ignacio de Loyola y San Felipe Neri en las calles de Roma. No cabe duda de que este suceso, no relatado por Ribadeneira pero transmitido por una tradición constante, fue puesto especialmente de relieve desde el momento en que Loyola y Neri fueron canonizados el mismo día por Gregorio XV el año 1622 junto con San Francisco Javier, San Isidro Labrador y Santa Teresa de Jesús. La tradición era tan antigua que fue ya recogida en la estampa 73 de la serie romana, estampa que sirvió de arranque a la composición de Villalpando. Éste sustituyó el fondo de ruinas antiguas del grabado por una iglesia contemporánea con cúpula mexicana, casi poblana, de escaso desarrollo en el tambor, media naranja deprimida y linterna muy abultada.

Tanto este episodio como el siguiente están ausentes en las series de España y Perú. Más aún, el cuadro de Villalpando que representa a San Ignacio paseando en una calle de Roma vuelto el rostro hacia otro compañero jesuita y acompañado de tres caballeros a pie no lo encuentro relacionado con ninguna estampa conocida y, por consiguiente, fue por entero invención del artista. El tema es probable que se refiera al apostolado que el santo ejerció en la Ciudad Eterna ayudado por generosos amigos y benefactores seculares, como las fundaciones de un asilo para niños expósitos y una casa de recogimiento para mujeres públicas.<sup>20</sup> Como fondo de esta escena el artista hizo figurar la fachada de la iglesia del Gesú, que en vida de Ignacio no estaba aún edificada, pero que el pintor reprodujo con un sentido más simbólico que arqueológico, copiándola en sus líneas generales de alguna estampa, acaso de G. B. Falda.

El ciclo de Tepozotlán finaliza inesperadamente y de manera altamente original con una apoteosis de San Ignacio, que ni está reflejada en ningún grabado ni fi-

<sup>20</sup> Pietro Tacchi-Venturi, *Storia della Compagnia di Gesù nell'Assistenza d'Italia*, Roma 1951, II, pp. 201 ss.; Ricardo García Villoslada, *San Ignacio de Loyola. Nueva Biografía*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1986, pp. 528 ss.



gura normalmente en otras series pintadas de la vida del santo fundador. Únicamente en el Colegio Real de Salamanca hay la pintura de una apoteosis similar, pero no como conclusión del ciclo que colgaba en el claustro sino realizada después por otro pintor, el sevillano Juan Ruiz Tovar en 1746, y colocada en uno de los techos del Aula General de Teología.<sup>21</sup> Cristóbal de Villalpando estaba habituado a este tipo de triunfos —recuérdense, si no, los pintados en la sacristía de la catedral de la ciudad de México— y no le fue difícil fabular su composición. El fundador de la Compañía se ofrece de pie sobre un trono dorado vestido con la sotana negra cubierta o más bien recamada por incontables anagramas de Jesús, como Argos de ojos. Al pie de este trono una inscripción reza IGNIS DEI (Fuego de Dios). De la Maza subraya el barroco juego de palabras IGNATIUS, IGNIS, AGNUS, cuya raíz fonéticamente es aparentemente la misma. Incluso el hecho de que San Juan Bautista, presente entre el coro de bienaventuradas que proclaman la gloria de Ignacio, señale a éste con la mano derecha como al nuevo AGNUS DEI, insinúa veladamente la suplantación de la figura de Cristo, casi bordeando la herejía. Tamaña osadía, muy acorde con el orgullo jesuítico, fue la que dio ocasión a la odiosidad generalizada contra los hijos de Loyola que abocaría finalmente a su expulsión por Carlos III en 1767. Por el contrario el juego entre IGNATIUS e IGNIS, que es el que aparece patente en la pintura, era ya un lugar común de uso codificado. Recuérdese, por ejemplo, que la célebre apoteosis de San Ignacio pintada entre 1691-1694 por Andrea Pozzo en la bóveda de la iglesia del santo en Roma, se sustentaba sobre el dicho evangélico: *IGNEM VENI MITTERE IN TERRAM ET QUID VOLO NISI UT ACCENDATUR*, Lucas, 12, 49 (He venido a traer fuego a la tierra y qué quiero sino que se abra).

Esta frase del evangelio se citaba expresamente en la antifona de comunión durante la misa de la festividad de San Ignacio de Loyola. Por otra parte I. Querk en las *Acta Sancti Ignatii* publicadas en Viena en 1698 introdujo un emblema cuya parte gráfica era el nombre IGNATIUS rodeado por una aureola de fuego. La explicación del emblema en dísticos latinos resaltaba igualmente el juego entre los vocablos IGNATIUS e IGNIS:

Grandis inesse solet vis atque potentia verbis  
IGNATII certe in nomine grandis inest,  
Senserit hoc nomen fugitivus it ANGUIS ad orcum  
aut IGNIS melior morbida membra fovet.<sup>22</sup>

(Las palabras suelen tener una gran fuerza y eficacia. En la palabra Ignacio son ciertamente grandes. Apenas oído este nombre la serpiente se escabulle en la hoguera y el fuego calienta mejor a los miembros ateridos.)

En conclusión el ciclo de la vida de San Ignacio de Loyola en el Noviciado de Tepozotlán obedeció a la costumbre jesuítica, propagada tanto en España como en la América hispana, de exhibir estos cuadros en los claustros o patios más externos de sus domicilios que frecuentaban los seglares tanto para la instrucción y ejemplaridad moral de éstos cuanto para que se concienciasen del lugar de privilegio que la Compañía de Jesús ocupaba dentro de una sociedad fuertemente sometida a los dictámenes de la Iglesia católica. En una serie tan numerosa de cuadros, que debían relatar multitud de episodios dispares entre sí, era lógico que el cliente ofreciese ayuda al pintor proporcionándole no sólo las noticias históricas y arqueológicas pertinentes a la verosimilitud de los relatos, sino también estampas y grabados que alimentasen y al mismo tiempo ordenasen su imaginación al suministrarle los rasgos básicos de la composición. Estas estampas solían ser las de la serie Rubens-Barbé, editada en Roma en 1609, tanto por haber sido recomendada oficialmente cuanto porque sus 80 grabados ofrecían cuantos episodios y portamentos de la vida del santo se pudieran apetecer.

En estos ciclos tan vastos el artista tenía por fuerza que echar mano de colaboradores de taller, con lo cual automáticamente descendía la calidad, y además su inventiva quedaba paralizada y estancada por las cortapisas acabadas de señalar. En el caso concreto de Cristóbal de Villalpando a estos factores se sumó su avanzada edad y el cansancio del pincel, que ello comportaba, para producir como resultado que el ciclo de Tepozotlán no sea seguramente su obra maestra, pero sí la más nutrida y variada, no exenta muchas veces de excelentes fragmentos y de toques de calidad.

<sup>21</sup> Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *Estudios del Barroco Salmantino: el Colegio Real de la Compañía de Jesús*, Salamanca 1969, p. 122.

<sup>22</sup> I. Querk, *Acta Sancti Ignatii*, Vindobonae 1698, fol. 99. En el zócalo de la cúpula del Santuario de Loyola (Guipúzcoa) aparece desarrollando también este asunto en un relieve debido a Ignacio de Ibero.