UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

ICONOGRAFÍA DE SAN IGNACIO DE LOYOLA EN LA NUEVA ESPAÑA

Tesis para optar por el grado de Maestra en Historia del Arte presenta:

Licenciada Nuria Barahona Quintana
Directora de tesis: Dra. Clara Bargellini

México D. F. (1999 ria
Ag(

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES

ESTA TESIS CORRESPONDE A LOS ESTUDIOS REALIZADOS CON UNA BECA OTORGADA POR EL GOBIERNO DE MÉXICO, POR MEDIO DE LA SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES, EN EL MARCO DEL PROGRAMA DE INTERCAMBIO CULTURAL Y EDUCATIVO MÉXICO-ESPAÑA.

TLATELOLCO, MÉXICO, D.F., 28 DE AGOSTO DE 1999

PAGINACION

DISCONTINUA.

A Fernanda, Angel y Mingo.

INDICE

PRÓLOGO

En 1997 preparé un proyecto titulado *Análisis iconográfico de San Ignacio de Loyola en la Nueva España* con el fin de estudiar las diferentes funciones de la pintura realizada entre 1572 y 1767 para la Compañía de Jesús de la Provincia de México. Reunir el material necesario resultó ser una labor ardua pero muy interesante. Los cuadros que iba catalogando empezaron a darme las primeras pautas, las telas hablaban por sí solas, los temas se presentaban con todo su significado visual. Debido a la abundancia de lienzos conservados propuse una clasificación basándome en la temática que planteaban: series narrativas de la vida del patriarca de los jesuitas, origen de la Compañía y escenas aisladas de la vida de Ignacio, propaganda de la Sociedad, justificación de la actividad jesuítica como ejército cristiano al servicio de Dios, educación de novicios, etc. El primer paso estaba dado.

Después me dediqué a la recopilación de las posibles fuentes plásticas utilizadas por los pintores novohispanos. En Roma se había realizado la serie narrativa más completa, producida por Pieter Paul Rubens y Jean Batiste Barbé. En Amberes también se habían concentrado los esfuerzos plásticos en el taller de los Hnos. Galle, Collaert y van Mallery, y en una breve serie ilustrada por Hieronymux Wierix. El punto de partida iba tomando cuerpo. Intuía que algunos cuadros producidos en la Nueva España entre los siglos XVII y XVIII, época de mayor actividad de la Compañía, no respondían al perfil de las series narrativas, sino a grabados que acompañaban a determinados libros espirituales guardados celosamente en las bibliotecas mexicanas que los jesuitas conservaron hasta la actualidad. Posteriormente me dediqué a la lectura de la biografía de San Ignacio de Loyola, escrita por el jesuita Pedro de Rivadeneira, para centrarme en la apasionante vida del santo fundador y hacer paralelismos entre los materiales plásticos y la hagiografía oficial.

Sólo quedaba armar el "rompecabezas" y para ello me centré en el estudio iconográfico de los cuadros. Debía analizar y constatar en qué ilustraciones los pintores novohispanos seguían las pautas de los iconógrafos jesuitas, y en qué pasajes los pintores reclamaban su legitimidad de artistas y escapaban a la fiscalización del ojo observador y catalizador de las obras.

En general, los artistas respondieron a las expectativas de los jesuitas pues tenían que satisfacer a la clientela que encargaban los trabajos. En raras

ocasiones los pintores se desviaban de los modelos proporcionados. Sin embargo, introducían elementos iconográficos ausentes en los grabados para acercar al espectador novohispano a una flexible comprensión de su entorno y a la idiosincrasia de los padres jesuitas en la Provincia de México. El último paso era hacer una lectura iconográfica de los cuadros aportando datos iconológicos que pudieran fortalecer los argumentos expuestos. El resultado del estudio arroja nuevas aportaciones sobre la insigne figura de San Ignacio de Loyola, la introducción y propagación de su imagen en el arte virreinal

AGRADECIMIENTOS

La tesis no se hubiera realizado de forma satisfactoria si no hubiese encontrado el apoyo incondicional, la comprensión y empatía por el tema de mi directora de tesis, la Dra. Clara Bargellini. Agradezco las valiosas aportaciones que me ha ofrecido a lo largo de dos años de intensas conversaciones, las oportunas aclaraciones, el análisis de los materiales que tenía entre mis manos, las correcciones, la generosa sabiduría compartida y la confianza en el proyecto. Con el permiso de Herbert von Karajan quiero dedicar un pensamiento suyo a mi directora: "El arte de dirigir consiste en saber cuándo hay que abandonar la batuta para no molestar a la orquesta". El trabajo es producto de dos voluntades puestas al servicio del arte novohispano, la de mi asesora y la que subscribe más abajo.

Agradezco las facilidades que me han brindado las siguientes instituciones: Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma de Madrid, Instituto de Investigaciones Estéticas, Archivo histórico jesuita de la Provincia de México, Biblioteca de la Casa de la Compañía en Madrid, Fondo reservado de la biblioteca Eusebio. F Kino, Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán, Museo de la Casa Profesa de la ciudad de México, Museo Regional de Querétaro, Museo Universitario de Puebla, Museo de la Iglesia del Espíritu Santo de la Compañía de Guanajuato, Catedral de Puebla, parroquia de Santa Bárbara de Tlacatecpan, iglesia de San José en Puebla y sacristía del templo del Espíritu Santo de la Compañía de Puebla.

Agradezco la cortesía y aportaciones de las siguientes personalidades: el Dr. Manuel Ignacio Pérez Alonso,S.I; el Mtro. Arturo Schroeder, el padre Oratoniano Luis Ávila Blancas, el Mtro. Rogelio Ruiz Gomar, los padres José María Gutiérrez Casillas, S.I, y Salvador Treviño, S.I; el Dr. Manuel Oropesa, la restauradora Marisa Gómez, el padre Oratoniano José Aguirre, el padre Antonino López, S.I., la Dra. Montserrat Galí, la Dra. Consuelo Maquivar y la Dra. Concepción García Saíz. Agradezco profundamente al Dr. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos la confianza que depositó en el proyecto inicial.

Gracias a todas las personas que han colaborado y se han esforzado en compartir los sinsabores de la tesis: a la Mtra. Marta Lage y a la Lic. Rocio

Camus que se encargaron de fotografiar y catalogar los grabados utilizados en la investigación, a la Mtra. Cecilia Gutiérrez por facilitarme el material de la fototeca del I. I. E., a la Mtra. Teresa Castillo y el Lic. Ignacio Esparza por colaborar en la digitalización del material ilustrativo. Al Mtro. Homero Ramírez por la reproducción de los retablos y su amistad incondicional y por ayudarme en la impresión de la tesis junto al Dr. Mario Yarto. A la Lic. Laura Castillo y a la Lic. Mónica Maorenzic por prestarme sus bibliotecas particulares y compartir los diferentes viajes en busca de los tesoros artísticos. A la Lic. Gabriela Sánchez por acordarse de mi trabajo cada vez que encontraba material en las bibliotecas que pudiera aportar información nueva a la tesis y a la Dra. Natalia Martínez León por su ayuda en la corrección de estilo.

Entre todas las personas e instituciones nombradas deseo resaltar mi agradecimiento personal a la Lic. Eva Luz Hernández, Jefa del Dto. para Europa Occidental de la Secretaría de Relaciones Exteriores, que me hizo fácil y amable mi estancia en México, a la Lic. Leticia Ruiz, Directora de la biblioteca de Eusebio Kino, que me permitió trabajar en el fondo reservado y a los padres José María Gutiérrez Casillas, S.I., y Salvador Treviño, S.I., por todas las dudas compartidas. A la Mtra. Ethel Villanueva, Subdirectora de la Dirección General de Intercambio Académico de la UNAM. porque siempre que necesité sus consejos permaneció a mi lado. A los sinodales que tuvieron la sensibilidad de corregir la investigación nacida en época de crisis, como nació la Compañía de Jesús y que nunca dejaron de alentarme y animarme. Por todo ello mi más profundo agradecimiento a la Dra. Clara Bargellini, la Dra. Elisa Vargaslugo, el Dr. Manuel Ignacio Perez Alonso, la Mtra. Isabel Estrada de Gerlero y el Mtro. Rogelio Ruiz Gomar.

En México y España, agradezco a todas las personas que me han apoyado con su cariño y en especial a mi familia que desde siempre ha confiando y me ha apoyado en mi trabajo.

Nuria Barahona Quintana

INTRODUCCIÓN

Me gustaría iniciar este primer boceto visualizando la imagen de un hombre que no conozco, ignoro el significado que poseen los objetos que le acompañan, ni siquiera se por qué hay más cuadros en donde el personaje vuelve a aparecer, unas veces solo, otras rodeado de algunos hombres. No me inquieta la firma del lienzo, ni siquiera que esté colgado en una sala anónima de un museo con nombre. Me pregunto ¿quién es? El objetivo de la investigación se centra en el análisis iconográfico de las representaciones de este hombre en Nueva España.

Antes de pasar a la propuesta de trabajo, quisiera especificar los conceptos metodológicos manejados en la estructura de la tesis. El primero sería ¿qué entendemos por Iconografía? Es el análisis formal de cada una de las imágenes en cuanto a su aspecto físico, su actitud, su atuendo y los atributos que la identifican, de manera que se logra así la identificación del personaje. La definición anterior nos permite delimitar al protagonista de nuestro cuadro; es San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús. Nos familiarizamos con su rostro y la disposición del cuerpo, los ropajes que viste, generalmente sotana negra o casulla de sacerdote, los atributos que porta, el suyo personal es el anagrama I.H.S. en el pecho o en un disco flamígero que sostiene en una custodia. Como fundador ostenta un estandarte con el nombre de Jesús y un libro, que tanto puede ser el de las Constituciones como el de los Ejercicios Espirituales. Con menor frecuencia se presenta con el anagrama *Ad Maiorem Dei Gloria*.

Para entender el contenido del lienzo, una vez identificado al protagonista, debemos apoyarnos en la disciplina que explora el mundo de la imagen representada. El siguiente concepto por determinar es ¿qué entendemos por Iconología? Generalmente se refiere al significado que tiene cada figura de acuerdo con su representación y la correlación que puede establecerse con las demás imágenes del conjunto, con el contexto de su producción y recepción. En términos de Panofsky "La Iconología viene a ser tal y como se entiende, el análisis de los mundos de imágenes que configuran el conjunto ideológico en un edificio determinado, el programa prefijado con un sentido concreto al objeto de resaltar valores que tienden a expresar el significado fáctico".[1] Ahora miramos a San Ignacio con otros ojos. El fundador de la Sociedad forma parte de un programa ideológicamente establecido y fomentado por sus compañeros, con el objeto de propagar su imagen dentro de los cánones contrarreformistas.

San Ignacio (1491-1556) fue contemporáneo al Concilio de Trento (1545-1563) y la Compañía fundada por él en 1540 participó activamente en devolver al catolicismo el puesto que los reformadores intentaban arrebatar. Ignacio fue educado en un ambiente militar, perteneció a una noble familia vasca que rendía blasón al duque de Nájera. Participó del Humanismo universitario en Salamanca, Alcalá de Henares y París. Con estos antecedentes, se presentó en Roma ofreciendo su apoyo y el de sus compañeros al Papa Paulo III. Luchó con su ejército cristiano para restablecer el orden mermado por los luteranos y calvinistas, activó su influencia para conseguir participar en la evangelización de las Indias Orientales y Occidentales. Incorporó un mecanismo tendente al control de la sociedad

[1] Panofsky, Erwin; *Estudios sobre iconología.* Madrid, Alianza Editorial 1972, pág. 9.

cristiana a través de las fundaciones de colegios, etc. El perfil de Ignacio le valió su ascenso a los altares, siendo beatificado en 1609 y canonizado en 1622. El protagonista de nuestro lienzo tiene una identidad y una historia. También tiene una historia la creación de su imagen. La introducción y propagación de esta representación en la Nueva España es el tema central del estudio.

El día de la muerte del santo, el pintor Jacopino del Conte retrató a Ignacio. Posteriormente, algunos compañeros decidieron escribir una biografía que transmitiese a la posteridad la vida del fundador y los orígenes de la Compañía de Jesús. Pusieron manos a la obra el padre Juan Alonso de Polanco y el padre Pedro de Rivadeneira, bajo la dirección de Diego Laínez, segundo General de los jesuitas. El lento proceso de registrar los datos y la recopilación de las informaciones acumuladas por otros compañeros del santo, provocó la dilatada función de escribir la hagiografía de Ignacio. En 1572 Pedro de Rivadeneira puso fin al trabajo. Se editó la obra en latín con el título *"Vita beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesus Fundatoris"* y en el año 1583 se hizo la versión en castellano. En años posteriores se elaboraron nuevas ediciones, añadiendo la vida de otros generales españoles como Diego Laínez y Francisco de Borja. La edición que he utilizado para la elaboración de mi investigación lleva por título *"Las obras del padre Pedro de Rivadeneira de la Compañía de Jesús, ahora de nuevo reunidas y acrecentadas"* escrita en 1597, editada en Roma y conservada en el acervo histórico jesuita de la Provincia de México.

Con motivo de la beatificación del fundador en 1609, el jesuita Nicolás Lancicius hizo imprimir en Roma una serie de 79 grabados, el encargo fue realizado por Pieter Paul Rubens y Jean Batiste Barbé. El ciclo obtuvo una

enorme difusión pues fue recomendado oficialmente por el General Claudio Aquaviva y enviado a los domicilios de la Compañía. De hecho, el archivo histórico jesuita de la Provincia de México conserva un ejemplar. El segundo ciclo narrativo se realizó en 1610, con ocasión de propagar la imagen de Ignacio y preparar su canonización formulada en 1622. En este caso fue el taller de Amberes de los Hnos. Galle, Collaert y van Mallery quienes grabaron una serie de 14 estampas. Otra serie que obtuvo cierto éxito se preparó en una fecha desconocida del ¼ del siglo XVII, el trabajo fue ejecutado por un grabador de Amberes, Hieronymus Wierix y consta de 12 estampas.

Entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, se centró la atención en dar a conocer su vida y milagros, ya que en 1609 el Papa Paulo V elevó a los altares al fundador y primer general de la orden de los jesuitas, instigador de la Contrarreforma en Trento y soldado de Cristo. Tradicionalmente se acudía a los ciclos narrativos, entendidos éstos como el conjunto de tradiciones épicas concernientes a un determinado periodo de tiempo, a un grupo de sucesos o a un personaje heroico. En el caso que nos ocupa, las series narrativas de la vida de Ignacio se relacionan con la exaltación de un personaje heroico y los sucesos acaecidos en la época que le tocó vivir.

La metodología que he utilizado para analizar el complejo programa iconográfico propuesto por los jesuitas de la Provincia de Nueva España, pasa por diferentes fases. El primer capítulo sintetiza el origen de la Compañía. Su institucionalización y los mecanismos utilizados, nos permitirá abrir una puerta al entendimiendo propagandístico y difusión de la imagen de la Compañía, propuesta por los mismos jesuitas en el lenguaje iconográfico del arte pictórico novohispano.

En el segundo capítulo de la tesis, analizaremos las fuentes escritas y plásticas, especialmente las presentes en las bibliotecas de la Compañía en Ultramar. La biografía de San Ignacio, escrita por el hagiógrafo oficial, el padre Rivadeneira, y las series de grabados celosamente guardados por los jesuitas, nos ofrecerán las respuestas necesarias.

El capítulo tercero, se centra en el análisis iconográfico de las series narrativas, realizadas por los grandes maestros del arte novohispano. El autor más antíguo, Pedro Prado, pintó en 1620 un retablo dedicado a San Ignacio para el colegio-noviciado de Tepotzotlán. La primera publicación que nos habla de la existencia del retablo, actualmente en Santa Bárbara Tlacatecpan, está firmada en el año 1967 por el Señor Arturo Schroeder.

En 1697 Juan González compone una serie de 30 escenas repartidas en 9 tablas. La doble particularidad de esta serie estriba, por un lado la técnica de *enconchados*, utilizada muy particularmente en Nueva España entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Por otro lado, el método de la *"Narratio contínua"* y la numeración de cada escena, pues en una tabla suceden dos, tres y hasta cuatro secuencias diferentes.

La serie de enconchados vio la luz gracias al trabajo realizado por Concha Saíz y José Manuel Serrera; sin embargo faltaba por localizar aquella que pensamos puede ser la última tabla. La serie queda más completa gracias a la colaboración de la doctora Clara Bargellini, quien me facilitó los datos necesarios para la incorporación de dicha tabla, conservada en el Museo Pedro de Osma, de Lima.

El siglo XVIII abre sus páginas a Juan Rodríguez Juárez y en 1702 realiza un ciclo para la catedral de Puebla. Examinaremos la originalidad de la

serie ya que no he encontrado ninguna referencia icongráfica. que permita verificar los modelos utilizados.

Cristóbal de Villalpando pintó el segundo ciclo del siglo XVIII. En 1710 recibió el encargo de ilustrar en 22 cuadros el total de 42 escenas, con el objeto de decorar las paredes del patio de los Aljibes, en el colegio-noviciado de Tepotzotlán.

La Compañía de Jesús, en su empeño por difundir la imagen de San Ignacio de Loyola, encarga una nueva serie compuesta por 20 telas a Miguel Cabrera para decorar las paredes del claustro bajo del colegio de la Compañía, en la ciudad de Querétaro. La particularidad de la serie radica en la controversia creada entorno a la fecha de ejecución. En la investigación propongo, que esta serie es anterior a la realizada por Miguel Cabrera en 1756-57, para la Casa Profesa.

La segunda serie de la vida de San Ignacio de Loyola, pintada por Cabrera entre 1756-57, se realizó para ser expuesta en el claustro de la Casa Profesa, en la ciudad de México. La Profesa debía de poseer el ciclo más completo de la vida del santo porque era el centro neurálgico de la Provincia de Nueva España. Cabrera concentró todos sus esfuerzos en representar 43 pasajes diferentes en 32 lienzos. Existe una gran semejanza entre algunas escenas del ciclo de Querétaro, repetidas en la serie de la Profesa. En cuanto a las diferencias fundamentales encontramos que el ciclo de la Profesa incluye cartelas explicativas, enfatizando la función emblemática de la vida de San Ignacio y de la propia orden, además incorpora composiciones muy apropiadas para dignificar la máxima Casa de la Compañía de Jesús.

En ambos casos la fuente gráfica consultada por el pintor para la elaboración de las composiciones, es la serie romana de Rubens-Barbé,

aunque no sólo utilizó estos grabados, sino que en algunas escenas recurre a la serie de Amberes del taller de los hermanos Galle, Collaert y van Mallery, y a la de Wierix, según las necesidades funcionales o estéticas incorporaba elementos de diferentes estampas, seguramente siguiendo los consejos del maestro teórico, el iconógrafo.

Para cerrar el apartado dedicado a Miguel Cabrera añadiré que incorporo un cuadro inédito de la serie de la Casa Profesa cuya identidad ha sido desvelada gracias a la colaboración del padre Luis Ávila Blancas. En el apartado correspondiente a este artista, especifico en qué condiciones la historiografía hacía referencia al título de la tela, sin presentar en ningún momento la ilustración correpondiente.

Concluimos el tercer capítulo con una pequeña serie de cuatro lienzos, atribuida al pincel de Miguel Jerónimo Zendejas y destinada a cubrir los muros de la capilla del Sagrario, de la parroquia de San José, en Puebla. Se desconoce la fecha de ejecución y las telas carecen de firma.

De la misma forma que se desarrollaron los ciclos narrativos de la vida de San Ignacio de Loyola y de la orden fundada por él, durante los siglos XVII y XVIII se difundieron escenas aisladas de la vida y espiritualidad ignaciana. El cuarto capítulo de la investigación trata los pasajes más significativos incorporados a la iconografía de San Ignacio. No incluyo todos los cuadros hallados por ser una tarea propia de un catálogo razonado. Para compensar la ausencia de algunos cuadros, he decidido hacer las funciones propias de un iconógrafo, seleccionando las imágenes más características y peculiares que nos permita identificar la espiritualidad ignaciana entre los siglos XVII y XVIII en Nueva España.

En el primer apartado del cuarto capítulo, titulado "Una historia"contemplo las diferentes posibilidades que me ofrece el material que voy a manejar. Es frecuente encontrar pasajes aislados de la vida del santo fundador, bien formando parte de un retablo, en donde se condensan diferentes composiciones del santoral cristiano, bien formando parte de una unidad espacial independiente (llámese cuadro). En este caso, las telas poseen una lectura diferente, uniendo al carácter docente y propagandístico, el devocional. En el segundo apartado nos sumergimos en el análisis iconográfico de las escenas aisladas pintadas en los siglos XVII y XVIII que decoraron los colegios y noviciados, templos y sacristías, etc. La biografía del padre Pedro de Rivadeneira me permite hacer un seguimiento de la evolución espiritual del patriarca. En la época de formación de Ignacio, la presencia de la Virgen es una constante en su pensamiento; la Virgen se aparece en los momentos más difíciles y decisivos de la vida del santo. La devoción mariana se extendió en México a través de la apología promovida por las órdenes religiosas. Uno de los temas más extendido entre la iconografía jesuítica, es aquel que narra el proceso interior que llevó a Ignacio a escribir los Ejercicios Espirituales. A lo largo de los siglos XVII y XVIII, se diversificaron los temas relacionados con la propaganda didáctica promovida por San Ignacio, centrada en un programa que dará como resultado la práctica de los Ejercicos Espirituales, piedra angular del pensamiento ignaciano. Cuando los novicios se preparaban para acceder al puesto de profesos, necesitaban tener referencias que facilitara la introversión: *la composición de lugar,* expresión ésta introducida por Ignacio en el libro para estimular la imagen interiorizada. A finales del siglo XVII, se desarrolla otro tema de gran interés para la propaganda de la orden: la Compañía de Jesús nació en tiempos de crisis

como ejército cristiano al servicio de Dios. Otro tema utilizado es la fundación de colegios y escuelas que se convierte en el centro de atención de los jesuitas en Nueva España.

No podía faltar, entre los pintore que representaron escenas aisladas de la vida de San Ignacio, el insigne artista Cristóbal de Villalpando. Se representa al patriarca velando con sus armas delante Virgen de Montserrat, como soldado novel de Cristo o escribiendo los Ejercicos Espirituales (cuadro atribuido al pincel de Villalpando). Si utilicé la biografía de San Ignacio como fuente literaria de primera mano, para recrear la figura de Ignacio y de la Compañía, ahora parto de los Ejercicios Espirituales, para introducirnos en el ambiente espiritual de los jesuitas incorporada a la plástica novohispana.

En la 1/2 del siglo XVIII José Ortiz vuelve a insistir en la representación de Ignacio escribiendo los Ejercicios Espirituales. El último lienzo analizado de este periodo es un cuadro anónimo propio de la propaganda de la Compañía de Jesús. La temática se centra en la primera misa que oficia el santo.

Generalmente, las escenas aisladas ocupaban diferentes espacios relacionados con la funcionalidad. Así es muy probable que los lienzos dedicados a la devoción mariana se colgaran en los espacios de culto. Las telas cuya temática central estaba relacionada con los Ejercicios Espirituales, se colocarían en las salas de los novicios y profesos donde practicaban los Ejercicios, etc. Esta observación es producto de la especulación ya que, como advertíamos en su momento, la mayor parte de las obras están desubicadas.

En el capítulo quinto, analizo un programa muy interesante e importante para comprender el poder fáctico de la Compañía de Jesús. Paralelo al trabajo de Cristobal de Villalpando, en la sacristía del templo de la I.H.S. de Puebla,

trabajó Juan de Villalobos en un retablo dedicado al Sagrado Corazón, tema devocional propagado por los jesuitas. Al realizar el análisis iconográfico de una de las escenas *La visión de la Storta*, percibí que el cuadro estaba estrechamente relacionado con el resto de las composiciones, por lo que resulta un caso particular, dentro del análisis de las escenas aisladas, viéndome en la obligación de hacer una lectura relacionando la tela con el resto de los lienzos. A su vez, el retablo está vinculado al total de las escenas representadas en las otras paredes de la sacristía, proponiendo una lectura global partiendo de un gran lienzo pintado por José Rodríguez Carnero, me refiero al *Triunfo de la Compañía de Jesús*.

La investigación se completa con varios apartados. En el primero de ellos, expongo las conclusiones a las que he llegado, después de analizar las fuentes escritas y las plásticas que configuran el eje de la iconografía ignaciana en la pintura novohispana. En otro apartado presento una selección de ilustraciones, y por último un catálogo de las obras seleccionadas.

CAPÍTULO I

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

I-1. LA COMPAÑÍA DE JESÚS

Para manejar la información iconográfica que contienen los ciclos novohispanos y acercarnos a la lectura que de ellos ofrecieran los profesos a los novicios en los colegios y noviciados jesuitas, voy a sintetizar la idiosincrasia que la Compañía de Jesús poseía, con relación a su presencia en Nueva España, heredada de la formación e ideología de sus primeros fundadores. La biografía escrita por el jesuita Pedro de Rivadeneira me proporciona los datos contemporáneos necesarios del instituto de la orden por el Papa Paulo III, ya que el Pontífice fue el artífice de la instauración de los jesuitas. Su inquietud se centraba en las misiones, como forma de expandir la Iglesia Universal y el medio de conseguirlo se estrechaba en torno a esta Religión Universal recién creada y carente de síntomas de contaminación heterodoxa, como poseían otras religiones.

La Compañía de Jesús, auspiciada por la confirmación pontificia en 1540, instigadora de la Contrarreforma en el Concilio de Trento entre 1545-63 y con un ideal ortodoxo, caló en la sensibilidad de una Iglesia necesitada de renovación y apoyo, para subsanar la crisis provocada por los protestantes,

y la necesidad del Vaticano, de contar con un ejército cristiano al servicio de la cristiandad, para evangelizar en las nuevas tierras, como si de una cruzada se tratara. En las *"Obras del padre Pedro de Rivadeneira de la Compañía de Jesús, ahora de nuevo reunidas y acrecentadas"*, editada en Roma en el año 1595, explica el biógrafo, en el libro II, capítulo XIX, que la Compañía de Jesús nació en tiempos necesitados:

> *" En este tiempo tan oportuno y tan necesitado, embio el mismo Señor a nuestro Ignacio al mundo, para que con sus nuevos soldados llevasse esta santa y gloriosa empresa, y los repartiesse y derramasse por tan nuevas, y tan estendidas y estrañas tierras, y ellos con la luz del santo evangelio desterrassen de los corazones de los moradores dellas las espantosas y horribles tinieblas de la idolatria y falsedad".* [1]

Los padres jesuitas justificaban su presencia en Nueva España, en la necesidad de convertir a los gentiles a través de la evangelización. Sabían que otras órdenes con presencia en las Indias Occidentales, se dedicaban a impartir los ministerios del bautismo, matrimonio, etc., pero aludían que las tierras eran tan amplias que había lugar para todos:

> *"Y aunque es verdad que el mismo Señor avia embiado antes otros escuadrones de valerosos soldados para esta conquista, en la cual han empleado y emplean felicissimamente sus armas y fuerzas muchos santos y zelosos varones de las otras Religiones, pero como la tierra es tan dilatada, y yerma, e inculta, y son tantas y tan bravas las fieras que habitan, y tantos los monstruos y vicios que la estragan y afean, ay mies*

para todos, y el socorro y gente que viene de refresco, es de grande ayuda y alivio para los demas. Esto digo de las Indias Occidentales sugetas a la corona de Castilla, y en las cuales ay tantos Religiossos y siervos del Señor que la cultivan (...)". [2]

El paso siguiente era estudiar en qué condiciones se aproximaban a un mundo desconocido para ellos, de tales premisas dependía el triunfo o fracaso de la empresa, más, cuando las primeras órdenes, franciscanos y dominicos estaban presentes desde 1525 y 1526, respectivamente, y ellos serían el postrero ejército cristiano (1572). Por un lado debían copiar el modelo de gobierno de la Casa de Roma. Ignacio se encargó personalmente del funcionamiento de la Sociedad, plasmando todas las reglas en las constituciones que escribió después de acceder al cargo de general de la Compañía y su práctica se extendía a todas las Casas Provinciales. La alianza entre el Papa Paulo III y los sucesivos pontífices con el General Ignacio de Loyola dio como resultado, una bula cursada por dicho Papa en donde se expresaba los privilegios de los que podría valerse la nueva orden y que la diferenciaría del resto del clero secular y regular. Una de las principales concesiones permitiría a los jesuitas moverse por caminos donde la protección del papado sería permanente. Me refiero al cuarto voto concedido en la bula:

"...Y todos los que hicieren profession en esta Compañia, se acordaran no solo en el tiempo en que la hacen, mas todos los dias de su

---

[1] Pedro de Rivadeneira, *Las obras del padre Pedro de Rivadeneira de la Compañia de Jesús, ahora de nuevo reunidas y acrecentadas*. Roma 1595, Libro II, cap. XIX: "Prosigue el capítulo pasado, y aclárese la necesidad, y disposición que avia de dilatar nuestra Fe entre los Gentiles"., pp. 69-70.
[2] Ibídem.

vida, que esta Compañía, y todos los que en ella professan, son soldados de Dios, que militan debaxo de la fiel obediencia de nuestro Santo Padre y Señor, el Papa Paulo III, y los otros Romanos Pontifices sus sucesores. Y aunque el Evangelio nos enseña, y por la Fe catolica conocemos y firmemente creemos, que todos los fieles de Christo son sugetos al Romano Pontifice, como a su cabeza y como a Vicario de Iesu Christo, pero por nuestra mayor devoción a la obediencia de la Sede Apostolica, y para mayor abnegacion a nuestras propias voluntades, y para ser mas encaminado del Espiritu Santo, hemos juzgado que en grande manera aprovechará que qualquiera de nosotros, y los que de oy en adelante hizieren la misma profession, ademas de los tres votos comunes, nos obliguemos con este voto particular, que obedeceremos a todo lo que nuestro Santo Padre que oy es, y los que por tiempo fueren Pontifices Romanos nos mandaren, para el provecho de las almas y acrecentamiento de la Fe. Y iremos sin tardanza a qualquier Provincia, aunque sea en las partes que llaman Indias". [3]

Como bien señala la bula, los profesos jesuitas prometen obediencia al Papa en cuestiones de misiones, de una vez por todas, el voto implica la sumisión al Romano Pontífice y al General de la Compañía:

"Y porque no puede entrar en nosotros la pretension o la escusa destas misiones, o cargos, entiendan todos que no han de negociar cosa alguna dellas, ni por si, ni por otros con el Romano Pontifice, sino dexar este cuidado a Dios, y al Papa, como su Vicario, y al Superior de la Compañía". [4]

---

[3] Ibídem, Libro III, cap. XXI, " Como el Papa Julio III confirmo de nuevo en 1550, como lo avia hecho Paulo III en 1540, la Compañía de Jesús", pág. 105

[4] Ibídem, pág. 106.

I-2. CASAS, COLEGIOS Y ESCUELAS MENORES

Los mecanismos utilizados para llevar a buen puerto la empresa de la Compañía, pasa por un compromiso, el cuarto voto de obediencia al Papa en temas de misiones, que se utilizará como el "cuarto poder" ya que el voto resultó ser una novedad, y por tanto un privilegio que disfrutará exclusivamente la orden, a diferencia del resto de las Religiones que hicieron la promesa de los tres votos obligatorios para acceder a la profesión, es decir, obediencia, pobreza y castidad. La orden de los jesuitas disfrutará del apoyo y defensa del Sumo Pontífice, sin tener que dar cuenta a los Virreyes, ni Obispos, ni ningún tipo de justificación fuera de la órbita de la Santa Sede ¿De qué mecanismos se sirvió la Sociedad para asentarse en Nueva España? Por un lado se dedicarán a la salvación y perfección, esto se traduce en predicar la palabra de Dios, enseñar a los niños y rudos la doctrina cristiana, amonestar a la gente para que abandone el vicio y abrace las virtudes, dar los sacramentos, socorrer a los pobres, emplearse en obras de misericordia. Por otro lado, trabajar porque se funden, aumenten y conserven en la Compañía, todas las cosas de piedad.

Estas funciones se desarrollan en México tanto en los colegios como en las Casas de la Compañía. Pero hay otras que son propias de los colegios, en los cuales los padres enseñan a los novicios las primeras letras, Gramática y Teología, la Compañía de Jesús también se entrega al servicio de la enseñanza de los pequeños, en las escuelas menores, fundadas para iniciar a los niños en Gramática y Latín. A través de la educación proporcionada por los maestros jesuitas, se iba formando una sociedad novohispana con una

línea común de pensamiento, pues la Compañía fue enviada para servir a la Iglesia, enseñando desde la infancia el mensaje cristiano y preparando futuros hombres ilustrados.

De la misma manera que cuidaban la educación de los niños y jóvenes, la Compañía consentía de forma especial a los mecenas y protectores que proporcionaban el sustento de tales colegios. Me refiero en concreto, a los fundadores y bienhechores que entendiendo el servicio realizado por los jesuitas, no dudaron en cooperar con peculios destinados a la buena crianza de sus hijos y, en general, de los hombres cristianos.

CAPÍTULO II

BIOGRAFÍA EN IMÁGENES

II-1. FUENTES LITERARIAS

El deseo de conocer bien a San Ignacio y de poseer una biografía puntual y exacta, que transmitiese a la posteridad la vida y milagros del fundador de la Compañía de Jesús, encendió los ánimos de sus compañeros y primeros discípulos. Ya en 1546, diez años antes de la muerte de Ignacio, dos jóvenes jesuitas que estudiaban en Padua hablaban entre sí, insistiendo en la necesidad de escribir la historia de los orígenes de la Compañía y juntamente la vida del fundador que entonces contaba con 55 años. Llamábanse Pedro de Rivadeneira, de Toledo, y Juan Alfonso de Polanco, de Burgos. Rivadeneira se adelantó a solicitar de la Curia generalicia noticias e informaciones, pero fue Polanco quien obtuvo del P. Diego Laínez que a la sazón era compañero y confidente del fundador, una *Epístola* que dirigió a Polanco en 1547 dividida en seis capítulos; tal documento escrito por Laínez es fundamental para todas las biografías posteriores. [5]

[5] Laínez, Diego, S.I, "Epístola del padre Diego Laínez". en *Fontes Narrativi de S. Ignatio de Loyola*, Roma, Monumenta Historica, S.I, pp. 70-144.

Para entonces Polanco, tomando como base la *Epístola* de Laínez y otras fuentes de primera mano, en diaria conversación con Ignacio, se puso a redactar (1547-1548) un *Sumario de las cosas más notables que a la institución y progreso de la Compañía de Jesús tocan,* [6] primer esbozo de la vida del fundador, desde su nacimiento hasta 1541. Pero será Pedro de Rivadeneira (1526-1611), hombre de pluma y de hondo sentido histórico, perfecto conocedor de Ignacio quien, por expreso mandato del general Francisco de Borja (1565-1572), se encargue de escribir, primero en latín (Roma 1572) y después en castellano, la *Vida del P. Ignacio de Loyola* (Madrid 1583). Para su composición utilizó la famosa *Epístola* de Diego Laínez (1547), los escritos de Gonzálves da Cámara y de Juan Alfonso Polanco, las tradiciones orales de los coetáneos del fundador, y por supuesto, sus recuerdos particulares. [7] De esta forma quedaba escrita la biografía oficial de San Ignacio, llamada también *Autobiografía de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Iesus.* [8]

---

[6] Alfonso de Polanco, *Sumario de las cosas más notables que a la institución y progreso de la Compañía de Jesús tocan.* Roma, Monumenta Histórica Societatis Iesus, Fontes Narrativas I. 1547. Sobre el orden y método de archivar los documentos véase Theodor Schurhammer, *Die Anfänge des römischen Archivs der Gellschaft Jesu;* Archivo Histórico. S.I., 12, (1943), pp. 89-118.

[7] Ricardo García – Villoslada. S.I. *San Ignacio de Loyola. Nueva biografía*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986, pp. 11-15.

[8] Para la investigación he utilizado como fuente primaria, *Las obras del Padre Pedro de Rivadeneira de la Compañia de Jesús, ahora de nuevo reunidas y acrecentadas,* Roma, año MDXCV (1595). Para cotejar también he consultado: Pedro de Rivadeneira, S.I. *Vida de San Ignacio de Loyola,* Argentina, colección Austral 1946. La diferencia entre una y otra estriba en que la edición de 1595 incluye el capítulo V que relata las virtudes y milagros que hizo Ignacio a lo largo de su vida, y que sirvieron en el proceso de canonización del santo.

II-2. FUENTES PLÁSTICAS

Ignacio de Loyola no permitió que le retratasen en vida, por tanto hubo que esperar a que muriese. El mismo día de su defunción se realizó una mascarilla funeraria. La máscara de yeso, según todos los que conocieron personalmente al santo, era lo que traducía con mayor fidelidad sus verdaderos trazos fisiognómicos, pero ofrecía varios inconvenientes al haber sido calcada del rostro sin vida de Ignacio; el labio superior aparecía hinchado, el inferior apretado por el yeso, las ventanas de la nariz, asimismo aplastadas y los ojos cerrados. De esta forma, se podía apreciar los contornos del rostro pero no su expresividad, ni el lenguaje de su mirada. [9] La mascarilla estuvo algún tiempo en poder de la Emperatriz María Teresa, posteriormente fue recuperada por los padres y devuelta a la Curia General de la Compañía de Jesús. [10]

Del vaciado se sacaron diversa copias en cera, una de las cuales llevó el P. Rivadeneira, a Madrid. Propuso a Alfonso Sánchez Coello, pintor de Cámara de Felipe II, que ilustrara un retrato del fundador utilizando los rasgos que le ofrecía la máscara. Bajo la supervisión del jesuita, el pintor realizó un retrato en 1585. Rivadeneira deja patente la autoría del pintor:

"Los retratos que andan suyos son sacados despues de muerto. Entre los cuales el que está mas acertado y propio es el que Alfonso

[9] Rodríguez, G. de Ceballos, Alfonso; *Ignacio de Loyola y su tiempo.* Congreso Internacional de Historia, "La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica". Bilbao, Universidad de Deusto 1991, pág. 108.

[10] Gil Varón, Luis; *Iconografía de San Ignacio de Loyola en Andalucía.* Sevilla, edic. Guadalquivir, 1990, pag. 9.

Sanchez retratador excelente del Rey Católico don Felipe II saco en Madrid, el año de mil y quinientos y ochenta y cinco, estando yo presente, y supliendo lo que el retrato muerto del qual el le sacava no podia dezir, para que saliesse como se desseava". [11]

El retrato de Sánchez Coello fue recortado y alterado ya en 1834 y se perdió definitivamente en 1931 por lo que sólo conocemos la ejecución por las fuentes documentales. [12]

El día de la muerte del santo, el pintor Jacopino del Conte retrató a Ignacio. Así lo constata el P. Cósimo Bartolli "según la imagen que tenía de Ignacio en la mente el propio artista, que habiendo sido durante largo tiempo su penitente, lo había visto muchas veces". [13] Actualmente la efigie se encuentra en la Curia General de la Compañía de Jesús.

Entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII se trataban, ya no tanto de reproducir lo más fielmente posible los rasgos físicos de Ignacio, como dar a conocer su vida, milagros y muerte, pues en 1609 el Papa Paulo V elevó a los altares al santo con su beatificación y, en 1622 el Papa Gregorio XV lo canonizó. Antes de llegar a estas fechas se debía propagar la biografía de Ignacio y, para que se entendiera más fácilmente los capítulos de su vida,

---

[11] Pedro de Rivadeneira, op. cit, Libro V, cap. XVIII, pág. 165.

[12] Cfr. Alfonso Rodríguez. G. de Ceballos, op. cit, "Consta también que esta pintura se guardó hasta el año 1834 con especial cuidado y diligencia, como preciosa reliquia, en el Colegio Imperial de Madrid, que fue donde murió el P. Rivadeneira; y vese en su actual disposición porque recortaron la cabeza del primitivo probablemente a fin de que, reducido a menores dimensiones, pudiese más fácil y seguramente esconderse, y la pegaron a un cartón ovalado, el cual fue después pegado a un lienzo", *Cartas de San Ignacio de Loyola*, I, Madrid 1874, Apéndice II, nota pp. 407-408.

[13] Citado por Pietro Tacchi Venturi, op. cit, pp. 387-92. Cfr. En Rodríguez, G. de Ceballos, op. cit, pág. 109. El lienzo mide 45 x 35 cm.

Rivadeneira se empeñó en que debía pintarse algunas series sobre la vida de San Ignacio de Loyola, para ilustrar lo escrito por él como hagiógrafo oficial.

Rivadeneira encargó en 1597 a Pedro Perret, grabador real de Felipe II, que hiciera un retrato de San Ignacio. Fue el primero que en una estampa figura cuatro escenas de la vida del santo, rodeando la efigie del fundador; *La curación milagrosa de Ignacio en Loyola, La aparición de la Virgen, La visión de Cristo en la Storta* y *La aprobación de la Compañía de Jesús por el Papa Paulo III*, (Ilustración 1).

Hacia 1600, el hagiógrafo instó al pintor madrileño Juan de la Mesa para realizar una serie de 15 lienzos que describiera bastantes escenas de la vida del santo. El ciclo iba provisto de una inscripción explicativa de la escena representada, haciendo referencia al libro y capítulo correspondiente de la vida del santo escrita por Pedro de Rivadeneira. [14] La serie no se conservó, excepto un pequeño fragmento que permitió deducir las dimensiones de cada lienzo (230 x 150 cm.) [15] Y las referencias expuestas por Juan Céan Bermúdez, pero nada más se conoce del programa iconográfico seleccionado, para realizar la primera serie narrativa de la vida de San Ignacio de Loyola.

Con motivo de la beatificación de San Ignacio en 1609, el jesuita Nicolás Lancicius hizo imprimir en Roma una serie de 79 estampas que representaron el complejo más amplio e importante de la iconografía

---

[14] Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de las más ilustres profesiones de Bellas Artes*, Madrid, 1800, tomo IV, pág. 140: *"Mesa (Juan de) pintor. Residía en Madrid a principios del siglo XVII. Eran de su mano quince cuadros que había en el colegio de los jesuitas de Alcalá de Henares, colocados en el tránsito llamado del rector. El primero tenía esta inscripción: "Vida de San Ignacio, fundador de la compañía de Jesús, sacada de la que escribió el P. Rivadeneira, de la misma Compañía, y después hizo pintar a Juan de Mesa en Madrid y estampar en Flandes a los Galeos".*

[15] Miguel Batllori, *La colección pictórica de Orovio*, Analecta Sacra Tarraconensis, 17, Barcelona 1947, pp. 161-197. En esta colección de Orovio se conserva el fragmento de la serie de Juan de la Mesa que permite deducir las dimensiones del lienzo.

ignaciana primitiva.[16] No se conoce exactamente, el proceso que llevó a producir el ciclo romano (Ilustración 2), pero parece ser que los dibujos previos fueron realizados por Pieter Paul Rubens y los grabados correspondientes fueron hechos por el francés Jean Batiste Barbé. La particularidad de esta serie estriba en estar concebida conforme a un desarrollo cronológico a comenzar desde el nacimiento y bautismo de Ignacio hasta su muerte y gloriosa sepultura en Roma. También se distingue esta serie porque cada estampa suele reproducir una única escena perfectamente distinguible, y son contados los casos en que al episodio principal, se suman en los segundos planos, otras representadas en menor formato. La serie, denominada Rubens-Barbé, obtuvo una enorme difusión pues fue recomendada oficialmente por el P. general Claudio Aquaviva (1581-1615) [17] y a causa de ello, enviada a los domicilios de la Compañía de Jesús diseminada por el mundo junto con un ejemplar de la vida del P. Pedro de Rivadeneira. [18]

En 1610 el P. Rivadeneira, en su afán de propagar la imagen de Ignacio para su futura canonización, pidió a los célebres burilistas de Amberes: los hermanos Cornelis y Theodor van Galle, Adrian Collaert y Karel van Mallery, y siguiendo el modelo de los cuadros de Juan de Mesa realizaran una serie de grabados. [19]. Efectivamente los grabadores de Amberes hubieron de componérselas para incluir en 14 estampas (la portada más 13 láminas) nada

[16] Su título es *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Iesus, Romae 1609.* En la edición de 1622 se añadió una lámina más a las originales representando la canonización. Para más detalles ver 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. 278 ss. Interesa de esta autora el estudio que realiza sobre la iconografía ignaciana, como vehículo de primordial importancia en la campaña conducente al proceso de beatificación, (1609) y canonización (1622) del santo de Loyola.
[17] Ibidem, op. cit; pág. 278.
[18] Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos, op. cit, pág.113.

menos que 43 episodios diferentes de la vida de Ignacio. Para ello siguieron un procedimiento que, (heredado de la pintura medieval) estuvo muy en boga en el manierismo nórdico, me refiero a la *Narratio Continua,* mediante la cual en un mismo cuadro se representaban episodios que acontecieron en espacios y tiempos distintos entre sí (Ilustración 3). En el primer plano y en tamaño destacado, se dispone la escena central a la que aparecen subordinadas otras varias, representadas en el fondo y en tamaño más pequeño. Otra característica de la serie de grabados es que todos los burilistas que intervinieron en ella, procuraron reproducir un tipo unitario en lo que se refiere a la figura y rostro de San Ignacio. [20]

Traigo a colación otra serie de grabados realizados por Hieronymus Wierix, [21] compuesta de 12 estampas (Ilustración 4), más una portada, e impresa en Amberes según Alfred Hamy en 1590, fecha que Ursula von König supone errónea, situando su composición y edición en un momento desconocido del primer tercio del Seiscientos, seguramente posterior a la beatificación. [22] Este ciclo breve contiene no escenas de la vida cotidiana del santo, sino más bien milagros y apariciones que no tienen un sitio cronológico exacto en la vida de Ignacio. [23] No obtuvo la difusión de las otras vidas ilustradas, anteriormente mencionadas, pero expresa una manera particular de representar el ciclo de Ignacio, y como veremos posteriormente fue utilizada al igual que las anteriores por los pintores novohispanos.

---

[19] Pietro Tachi Venturi, S.I; *San Ignacio de Loyola en el arte de los siglos XVII y XVIII.* Roma, edit. Alberto Stock, 1929, pp. 37-45.
[20] Op. cit. pág. 114.
[21] Mauquoy- Hendrickx, *Les estampes de Wierix, conservés au cabinet des Estampes de la Bibliothéque Royale Albert Ier.* Bruselas, 1979, pp. 70-82.
[22] Ursula König-Nordhoff, op.cit; pp. 257 ss.
[23] *Vita Beati P. Ignatii de Loyola, Fundatoris Societatis Iesu. Hieronymus Wierx invenit, incidit et excudit;* véase además M. Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierx conservés au cabinet des Estampes de la Bibliothéque Royale Albert Ier,* II, Bruselas 1979.

Después de la canonización de Ignacio en 1622, los artistas que se ocuparon de efigiar su vida no lo hicieron ya para preparar y fomentar su elevación a los altares, como al principio, cuanto para para exaltar su memoria, glorificar su figura y propagar la imagen de la Compañía de Jesús que aquél había fundado. Me refiero a los ciclos pintados, más o menos completos, de la vida del santo inspirados en las series de estampas que hemos aludido. Entre ellos fueron relativamente numerosos los existentes en territorios hispánicos, es decir en la metrópoli y en los virreinatos americanos que dependieron de España.

Antes de pasar a las series iconográficas novohispanas, realizadas en los diferentes edificios jesuitas, insistiremos en los antecedentes de la Compañía en Europa, que accionó el mecanismo de la difusión de la imagen de su fundador.

El arte del Barroco desentierra las ingenuas y maravillosas leyendas de la hagiografía medieval, para hacerlas proliferar en modo increíble y revestirlas de formas y colores nuevos. La vida de los santos en imágenes es un tema muy utilizado en este periodo con fines propagandísticos. Paralelamente al desarrollo de las biografías, proliferaron las vidas de los santos a través de imágenes que ilustraban los hechos más relevantes creando auténticas series narrativamente ilustradas. Ignacio fue uno de ellos. En el caso concreto de las series narrativas, estaban formadas por escenas de la vida de Ignacio de Loyola y que iconográficamente, han sido repetidas para difundir la imagen del fundador de la Compañía de Jesús y por ende, la imagen de la propia Compañía.

Los ciclos narrativos se pusieron de moda, entre las diferentes órdenes religiosas, respondiendo a la llamada de la sesión XXV del Concilio de Trento (1545-63), [24] en la cual se especifica que:

> *" Manda el Santo Concilio a todos los obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas las cosas, sobre la intercesión e invocación de los santos, honor de las reliquias, y uso legítimo de las imágenes (...). Enseñen con esmero los obispos por medio de las historias de nuestra Redención, expresadas en pinturas, y otras copias, se instruye y confirme el pueblo recordándoles los artículos de fe, y recapacitándoles continuamente en ellos: además de que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado en ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ello, y arreglen su vida y costumbres en los ejemplos de los mismos santos (...). Y para que se cumpla con mayor exactitud estas determinaciones, establece el Santo Concilio, que a nadie le sea lícito poner, ni procurar que se ponga, ninguna imagen desusada, y nueva, en lugar alguno, ni iglesia, aunque sea de cualquier modo exenta, a no tener la aprobación del Obispo (...)".* [25]

Según se desprende del contenido de la sesión XXV, se aconseja pintar a los santos para que los fieles tengan modelos de vidas ejemplares en las que apoyarse. Para un correcto cumplimiento de la sesión, encarga el Concilio

---

[24] Actas del Concilio de Trento; sesión XXV: que es la IX y última sesión celebrada en tiempos del Sumo Pontífice Pío IV. Principiada el día 3 y acabada el día 4 del año 1563. En la sesión XXV se formuló un decreto sobre la invocación y reliquias de los santos, y de las Sagradas imágenes.
[25] Ibidem.

que sea el Obispo el máximo responsable de admitir o negar las representaciones, cristológicas y devocionales, haciendo oficio de censores o de artífices intelectuales de la iconografía manejada en las pinturas, dependiendo de los casos. Las iglesias de las órdenes religiosas ornamentaron sus muros de cuadros e imágenes alusivas a la vida y milagros de sus santos fundadores, para que los fieles, como aconsejaba el Concilio de Trento, tuvieran modelos de vidas ejemplares que pudieran imitar. Cada orden tiene su iconografía particular, y al entrar en una iglesia el visitante atento, reconoce si se encuentra entre los jesuitas, los dominicos, los agustinos, los franciscanos o los carmelitas. [26]

En Nueva España, las órdenes religiosas comenzaron a desarrollar su propia iconografía a partir del siglo XV. Desde el primer momento, aparecieron como impulsoras de sus propias hagiografías en virtud de los cambios sugeridos por la nueva espiritualidad desde el Concilio de Trento. [27]

Desde el siglo XVI, los amplios muros de los claustros conventuales fueron lugares adecuados para recibir los ciclos hagiográficos de las órdenes. Un siglo más tarde, la moda fue colocar las series de lienzos también en los templos, los refectorios, las bibliotecas y otras salas. Al respecto ha escrito Elisa Vargaslugo:

> *"Todos los conventos y muchas iglesias optaron por el util sistema didáctico de relatar, por medio de pinturas, las extraordinarias biografías de sus santos fundadores o de los personajes divinos de la historia*

[26] Emile Mále, *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII en Italia, Francia, España y Flandes*, Madrid, Editorial Encuentro, primera edición española 1985, pp. 369-370.
[27] Santiago Sebastián, *Iconografía e Iconología del arte novohispano*, Italia, grupo Azabache, 1992, pág. 61.

sagrada. Entrando en el siglo XVII, estas series pintadas de telas de diversos tamaños –según las dimensiones de cada edificio- sustituyeron a la ornamentación mural con que se engalanaron los monasterios a lo largo del siglo XVI. Los talleres de pintura al óleo cubrieron esa demanda de manera cumplida y suntuosa, a entera satisfacción del gusto barroco. No sólo los claustros conventuales de frailes y monjas poseyeron series sobre la vida de santos, sino también otro tipo de instituciones, tales como colegios y hospitales y hasta la portería de algún monasterio importante.". [28]

Los jesuitas cierran el ciclo de las órdenes llegadas a Nueva España, de importancia por su influjo, riqueza y variedad iconográfica, si bien llegaron a México en 1572, su influencia corresponde a los siglos XVII y XVIII. [29]

En el siguiente capítulo se examinarán las series novohispanas conservadas de la vida de San Ignacio de Loyola.

[28] Elisa Vargaslugo, " Historia, leyenda y tradición en una serie franciscana", en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM, No. 44, año 1975.
[29] Santiago Sebastián, op. cit. Pp. 61-74.

CAPÍTULO III

CICLOS NARRATIVOS

III-1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Hacer un análisis iconográfico completo de todas las series que he conseguido reunir sería una ambición, que requeriría de un libro exclusivamente para poder dar luz a tan abundante trabajo artístico. El estudio de algunas series me permitirá esbozar la idea general de lo que resultó ser la iconografía ignaciana en el arte novohispano. Por ello he seleccionado autores representativos, de ambos siglos, en donde proliferan las series y en el apéndice final, he catalogado las series de ambos siglos a las que el lector podrá acudir para su consulta.

En general, la metodología que voy a utilizar en el análisis iconográfico de las series de la vida San Ignacio es la siguiente. Selecciono las fuentes literarias de primera mano (fundamentalmente la biografía de "San Ignacio de Loyola", escrita por el padre Pedro de Rivadeneira y editada en 1595), además de las fuentes escritas por especialistas que han profundizado en la Historia del Arte Novohispano, en el espíritu y pensamiento del santo y de la Compañía de Jesús. Del mismo modo se hace imprescindible el análisis de las fuentes plásticas utilizadas por los artistas novohispanos (series de grabados

que se hicieron en el siglo XVII en Europa, antes y después de la canonización de Ignacio). Posteriormente hago un estudio comparativo para comprobar si coinciden los elementos representados en las estampas con las escenas de los cuadros.

III.1-1. PEDRO PRADO

En México, la serie pictórica más antigua que se conoce de la vida de San Ignacio de Loyola, fue dada a conocer en un artículo escrito por Arturo Schoeder. [30] El autor hace referencia a una iglesia en el pueblo de Santa Bárbara, en el municipio de Cuautitlán, Edo. de México. Le llamó la atención la decoración del interior del templo de Santa Bárbara Tlacatecpan; los colaterales de la nave dos bellos retablos dedicados a San Ignacio y a la Virgen de Guadalupe, respectivamente. Ambos están firmados por "Petrus A. Prado, facivet a 1620". El propio Schroeder había propuesto con anterioridad en el mismo rotativo, que:

> "Diversos historiadores señalan la existencia del poblado, como fray Agustín de Vetancourt, en su *Chronica de la Provincia de la Provincia del Santo Evangelio*", de 1697 y Francisco del Paso y Troncoso, en *Papeles de Neva España*, Ed. 1905, refiere el número de habitantes; mas el templo nadie lo

[30] Arturo Schroeder; "Maravillosas pinturas de Pedro A. Prado", en *Excelsior*, No. 2.458, México 20-8-1967. Sección de rotograbado.

menciona, ni en los posibles archivos se encuentra alusión alguna; el misterio rodea, por ahora su construcción o reedificación, que puede ubicarse hacia el segundo tercio del siglo XVII, dada su planta de cruz latina y extraordinaria exornación barroca, pero la incógnita permanece, el reto está en pie". [31]

Entre las aportaciones de Schroeder destaca, además de la publicación de las fotografías del retablo y la ubicación de la firma y año de ejecución, los títulos de las escenas, todas ellas pertenecientes al pincel del artista Prado. En relación a la fecha y firma, escribe: "En el lado derecho inferior del retablo está la escena del *Éxtasis del santo en Manresa,* en este cuadro están la firma del artista y el año". [32]

Según Xvier Moyssén, la serie de San Ignacio de Loyola pertenecía al primitivo retablo de la iglesia del noviciado de San Francisco Xavier de Tepotzotlán, trasladado en el siglo XVIII a la parroquia de Santa Bárbara Tlacatecpan (Edo. de México), ya que se cambió la decoración del interior del noviciado de Tepozotlán y se distribuyeron los primeros retablos por diferentes edificios religiosos. En 1620 el pintor Pedro Prado (se ignora fecha y lugar de nacimiento) realizó un ciclo breve, en cuatro tablas, representando: *La aparición de San Pedro a Ignacio, Ignacio hace los votos en Manresa, El*

[31] Arturo Schroeder; "Santa Bárbara Tlacatecpan", en *Excelsior,* No. 2.434; México 5-3-1967. Sección rotograbado.
[32] Arturo Schroeder, op. cit. No. 2.458.

éxtasis de Ignacio, Ignacio ofrece los Ejercicios Espirituales. [33] De los cuatro cuadros del antiguo retablo, *La aparición de San Pedro a Ignacio* (Ilustración 5) e *Ignacio ofrece los Ejercicios Espirituales* dependen respectivamente de los grabados 1 y 2 de la serie de Hieronymus Wierix. [34] (Ilustración 6)

Este grabador registra las dos escenas individuales y Prado sigue el mismo proceso compositivo, aunque destaca su ingenio personal en la representación de *La Aparición de San Pedro a Ignacio,* el herido aparece en la cama de espaldas al espectador, sólo gira su cabeza hacia un lado para que el observador pueda ver su rostro. Las otras dos composiciones registran un parecido con las láminas 9 y 19 de la serie Rubens–Barbé, me refiero a las escenas, *Ignacio hace los votos en Manresa* y *El éxtasis de Ignacio.*

En el remate del retablo contemplamos el quinto lienzo que representa *La muerte de San Ignacio.* En la investigación realizada por Xavier Moyssén, el autor declara que este último lienzo es anónimo. Si observamos con detenimiento la composición, vemos que la factura del cuadro, no difiere del resto del trabajo (Ilustración 7). El análisis iconográfico del retablo y la certidumbre de que el cuadro forma parte de la unidad estructural del conjunto me empuja a incorporar la identidad de Pedro Prado como autor material del retablo obteneniendo una lectura completa del grupo. En la biografía del padre Pedro de Rivadeneira se registran todas las escenas, cuyo contenido ampliaremos en el estudio iconográfico del ciclo de Cristóbal de Villalpando.

---

[33] Xavier Moyssén, " El pintor Pedro Prado", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 40, 1971, pp. 43-49;* Guillermo Tovar de Teresa, *Renacimiento en México. Artistas y retablos,* México 1980, pág. 170.

[34] Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos; op. cit, pág. 124.

Si bien es cierto que la serie de grabados de Wierix es contemporánea a la ejecución de los lienzos del retablo, la última escena se escapa de la producción del grabador. La inquietud repercute sobre las fuentes utilizadas para la realización del conjunto. Las escenas primera y cuarta, aluden al modelo de Wierix, la segunda y tercera son tomadas del modelo de Rubens-Barbé, la ulterior vuelve a tener la referencia romana, por lo cual tenemos que arriesgarnos a declarar que, si bien el pintor utilizó los modelos del diseñador de la serie (Rubens) y del burilista (Barbé), no menos cierto es que el quinto lienzo toma como muestra, la última escena grabada por los artistas romanos, pues si Wierix no deja patente la escena del entierro, el modelo romano se hace eco de la composición (Ilustración 8). De lo cual se deriva, que Pedro Prado manejó las fuentes gráficas de Wierix y de Rubens-Barbé, completando la serie con una escena cuya referencia gráfica más próxima provenía, de nuevo, del taller de Roma.

La lectura iconográfica que se desprende de los cuadros es la siguiente: en la calle central presenciamos, en la mesa del retablo, a modo de basa en donde se apoya la imagen de San Ignacio, una tabla con el rostro sufridor de Cristo o *Divino rostro* (ideal del espíritu ignaciano). En las calles laterales, de derecha a izquierda, siguiendo la cronología del fundador tenemos: en el cuerpo superior de la calle derecha del retablo, la escena de *La aparición de San Pedro a Ignacio*. En la composición se ilustra a San Pedro con las llaves de la Iglesia, sobre una nube, a su lado está Ignacio postrado en la cama con las manos unidas y, al lado, una mesa con un libro En el cuerpo bajo de la misma calle, *Ignacio hace los votos en Manresa*. En el centro de la composición aparece Ignacio, de rodillas orando y prometiendo castidad; en la parte superior del lienzo dos ángeles sustentan una filacteria con la

leyenda: *"DONUM CASTITATIS"* y arrojan flores al santo. Siguiendo la línea cronológica, cambiamos de calle y, en el cuerpo inferior de la calle izquierda, observamos *El éxtasis de Ignacio* y en el cuerpo superior de la misma calle, *Ignacio ofrece los Ejercicios Espirituales* a la Santísima Trinidad y la Virgen María, presentando uno de los baluartes de la Compañía de Jesús. Para concluir la lectura, en el remate del cuerpo central del retablo asistimos a *La muerte de San Ignacio*, traducida en el nacimiento y desarrollo de la Compañía de Jesús, herencia entregada por el fundador a todos los jesuitas contemporáneos de él. La muerte implica, a la postre, su ascensión a los altares tras la beatificación. Por encima de la escena de la muerte, en un óvalo presencia todo el programa expresado, el anagrama de la Compañía.

El retablo se completa con una hermosa talla policromada de San Ignacio, apoyado en una basa, en cuyo frontal se representa el *Divino rostro*. El conjunto reclama nuestra atención porque se trata de los pocos complejos retablísticos conservados casi en su integridad. Sin embargo, el estudio se realiza con base a su disposición actual sabiendo que la colocación de la imagen de San Ignacio es posterior a 1967, año en que Schroeder fotografió el conjunto en donde aparecía la escultura de bulto de una Virgen con el Niño en los brazos. Propone que la imagen del retablo no es original. En la época en que se realizaron las investigaciones (1967), el nicho central estaba ocupado por una Virgen con Niño. En cambio, actualmente (1999) se encuentra una imagen de San Ignacio. El descubridor de los retablos propone la siguiente teoría:

> "Ninguna de las dos imágenes corresponden al antíguo retablo. Más bien me inclino a pensar que en su origen, el hueco

ocupado por el nicho conservaba otra tela de la vida del santo".
35

III-1.2. JUAN GONZÁLEZ

Juan González, en 1697, realiza una serie con treinta escenas repartidas en nueve tablas sobre la vida de San Ignacio. Están distribuidas según la técnica de la "narratio continua" y numeradas al estilo de los grabados elaborados por los hermanos Galle, Collaert y van Mallery, aunque en la composición, siguen el modelo gráfico de la extensa serie de grabados de Rubens y Barbé. La mezcla de las dos series, de Amberes y Roma, nos permite afirmar la presencia de los grabados en Nueva España y su uso como modelos para los pintores, mezclando grabados de una serie o de otra según la necesidad iconográfica. Están pintadas al óleo y el soporte es de madera con aplicaciones de conchaperla.

La primera noticia que tenemos de la serie es un artículo escrito por María Concepción García Saíz y Juan Miguel Serrera. [36] Los autores hacen alusión a ocho tablas fechadas y firmadas por Juan González. Las tablas están dispersas en colecciones particulares de México, España y Argentina, pero intuyen que alguna más puede aparecer. Acertada apreciación. Durante el tiempo que estuve recabando el material para la investigación, Clara Bargellini me facilitó la localización de la tabla, ubicada en el Museo Pedro

[35] Agradezco al maestro Arturo Schroeder su gentileza al compartir conmigo su información, ideas y fotografías.

de Osma, de la ciudad de Lima. [37] Existe la posibilidad de encontrar alguna tabla más, pero lo cierto es que con el hallazgo de la última composición de la serie ilustrada se va cerrando el círculo del ciclo de enconchados de la vida del fundador de la Compañía de Jesús.

Siguiendo la biografía del padre Pedro de Rivadeneira y los grabados de la serie romana, vamos a recomponer la serie siguiendo ambas directrices. En la primera tabla se desarrollan las cuatro escenas siguientes: *Aparición de San Pedro a Ignacio* (lámina 3), *Ignacio convaleciente lee la vida de Cristo y de los santos* (lámina 4), *Ignacio enfermo es visitado por la Virgen* (lámina 5), *Orando siente un gran temblor en la casa* (lámina 6). La lectura iconográfica que se desprende de la tabla está relacionada con la primera época de la vida del santo, aquella en la cual, y a consecuencia de las heridas sufridas en la batalla de Pamplona, pasa una temporada en la cama recuperándose. En dicha convalecencia lee la vida de Cristo y de los santos, y descubre su vocación al servicio de Dios (Ilustración 9).

En la segunda tabla se relatan cuatro pasajes relacionados con su despedida familiar y los sucesos acaecidos en su viaje a Montserrat. La primera escena representa el momento en que *Ignacio se despide de su familia* (lámina 7), posteriormente *Deja a los criados que le acompañaban* (lámina 7), *Duda vengar a un sarraceno por injuriar a la Virgen* (lámina 8), y la última escena relata *Ignacio hace el voto de castidad en la cueva de Manresa* (lámina 9). Es el periodo en el cual, después de sentir la vocación

---

[36] María Concepción García Saíz, Juan Miguel Serrera, "Aportaciones al catálogo de enconchados", en Cuadernos del Arte Colonial, Museo de América, Madrid, mayo 1990, No. 6, Ministerio de Cultura, pp.55-86.

[37] Catálogo del Museo Pedro de Osma (Arte Virreinal de Perú). Lima 1995, pág. 74, *"Muerte y funerales de San Ignacio de Loyola"*, es el título de la tabla, realizada con la misma técnica, idéntica composición y medidas. La localización de esta última tabla que completa el ciclo, no hubiera sido posible sin la ayuda inestimable de la doctora Clara Bargellini, autora material del hallazgo.

religiosa, se compromete con los tres votos de rigor, que toda orden religiosa posee, es decir pobreza, castidad y obediencia. La tabla sintetiza el proceso místico de Ignacio, en donde escribe los Ejercicios Espirituales, piedra angular de lo que será la futura orden fundada por él.

En la tercera tabla, el espacio se divide en tres secciones: *Antes de navegar a Italia, Ignacio arroja el dinero que lleva* (lámina 22), *Cristo consuela a Ignacio cerca de Padua* (lámina 23) y *Duerme en la plaza de San Marcos de Venecia* (lámina 24). Después de pasar casi dos años en Manresa meditando, Ignacio decide abandonar el retiro y ponerse en camino a Italia para preparar su viaje a Tierra Santa y conocer los lugares sagrados. Esta temática se ve reflejada en la cuarta tabla: *Viaja al monte Olivete* (lámina 27), *Se aparta de los peregrinos y es atacado por un moro* (lámina 28), *De regreso a Italia reparte dinero entre los pobres de Ferrara* (lámina 30), *Ignacio es aprehendido por los soldados españoles* (lámina 31). La tabla engloba el viaje a Tierra Santa, los sufrimientos que allí padeció y los que volvió a tolerar, a su regreso a Italia; pero así lo quería él para imitar a Cristo y "sufrir como había sufrido Él". La experiencia acumulada en los diferentes lugares que visitó, iba fortaleciendo el espíritu de Ignacio. En los momentos difíciles, se sentía acompañado por la presencia de la Virgen, a la que tenía verdadera devoción, también la Santísima Trinidad aparecía cuando necesitaba de consuelo y ánimo para perseverar en la vida que había decidido llevar. Hasta aquí podríamos decir que la lectura iconográfica desprendida de las cuatro tablas, nos presenta a Ignacio en su primera y decidida etapa; aquella en la cual promete dedicación, practicar la contemplación para sentir a Dios, rechazar las tentaciones, tomar disciplinas, prometer vivir en la pobreza, en la castidad y obedecer los mandatos de Dios. De igual forma, los

novicios que deseaban entrar en la Compañía podían y debían seguir el modelo del Patriarca, en la primera época de su probación en el noviciado.

En la quinta tabla (Ilustración 10), se representan las siguientes escenas: *Un hombre moribundo se confiesa a Ignacio* (lámina 34), *Haciendo oración se elevó del suelo* (lámina 35), *Ignacio sufre cárcel en Salamanca y Alcalá* (lámina 36), *Se quema la casa de un hombre que desea el mal para Ignacio* (lámina 37). En la sexta tabla relata cuatro pasajes, de contenido similar al anterior: *Una mujer recobra el brazo después de tocar las ropas de Ignacio* (lámina 48), *Ignacio y sus compañeros son ordenados sacerdotes* (lámina 49), *Visita y sana al padre Simón Rodríguez* (lámina 50) y *Recoge en su posada al maestro Simón Rodríguez* (lámina 51). Tanto la quinta como la sexta tabla hacen alusión a la vida que lleva el santo, haciendo milagros, sufriendo injurias e incluso la cárcel, hasta que consigue reunir a diferentes compañeros de la academia de París y hacer promesa de fundar una orden que bautizará con el nombre de Compañía de Jesús. Pero antes de que suceda esto, primero son ordenados sacerdotes al servicio de Dios y de su representante en la tierra, el Papa; haciendo los tres votos de rigor que todas las órdenes religiosas, antes que ellos habían hecho, y otro más de fidelidad al Sumo Pontífice. En las dos tablas aparece un Ignacio dedicado a los demás, predica, cura enfermos, etc. A partir de estos acontecimientos se descubre al santo activo en Roma, en oposición al santo contemplativo de Manresa. La Compañía participará de las dos corrientes religiosas de la Contrarreforma a imitación de la vida de su fundador.

En la séptima tabla asistimos a dos acontecimientos que implican, ya no la figura señera de Ignacio sino de la Compañía: *El Papa Paulo III confirma la institución de la Compañía de Jesús* (lámina 56) y *San Ignacio*

escribe las Constituciones (lámina 65). Resulta relevante que el artista concentre, en sólo dos espacios, los momentos decisivos de la vida de la Orden, por un lado se desprende la dirección del iconógrafo, que debió de animar al artista a repartir el espacio en dos secciones, enfatizando el contenido y rompiendo el ritmo de cuatro escenas en cada tabla; pero el caso lo requería. Por otro lado, estas dos escenas resumen la *catarsis* ignaciana, que llevó al Papa Paulo III a bendecir con su apoyo, en particular y el de la Iglesia en general, la institución de la nueva Religión, declarando a la orden de *clérigos reglares;* la doble consideración permitirá a los jesuitas participar de la vida activa (clérigos) y de la vida contemplativa (reglares). En la confirmación, los nuevos soldados de Cristo prometen, además de los tres votos solemnes de las tradicionales órdenes religiosas, el cuarto voto *de obediencia al Papa en cuestiones de misiones.* [38] El siguiente paso será nombrar un máximo representante dentro de la Compañía; el elegido por mayoría absoluta será Ignacio, que se encargará de escribir las reglas internas de gobierno y funcionamiento de la nueva orden promovida por él. En este caso, ya no se ve a Ignacio como hombre dedicado a combatir el mal a través de sus predicaciones, ni ayudando a los pobres y enfermos; ahora se trata del Fundador y General de todos los jesuitas.

El carácter didáctico que representaba la primera parte de la serie, de la vida de San Ignacio de Loyola, deja paso, en la séptima tabla, a la propaganda de los primeros jesuitas, encargados de impregnar en la Compañía un orden y un gobierno interno para el correcto funcionamiento de la propia Religión; nada se escapa al libre albedrío, todo tiene un por qué y un

[38] El cuarto voto es tratado en el apartado correspondiente, ya que marca una diferencia intrínseca con relación al resto de las órdenes con presencia en Nueva España.

para qué; sólo debemos analizar las Constituciones para apreciar que, detrás de una forma de gobierno similar a la Monarquía en la cual el Príncipe es la cabeza del Estado, existe un grupo reducido de elegidos encargados de asesorar al general de los jesuitas, como si se tratara del Gobierno de una República.

En la octava tabla, observamos varios pasajes que suceden después de la confirmación de la orden: *Los padres del colegio de Loreto piden ayuda a Ignacio* (lámina 75), e *Ignacio se aparece a un jesuita en Colonia* (lámina 76). Ambas composiciones están basadas en el periodo fundacional, raíz de la didáctica jesuita y prescrita por el santo para crear futuros hombres cristianos a través de la educación desde la infancia. Combatiendo la herejía protestante, representada por el jesuita de Colonia pidiendo ayuda a Ignacio. De nuevo, nos encontramos una tabla en donde se concentran dos ilustraciones fundamentales para comprender la ideología de la Compañía de Jesús

La novena tabla se componen de tres escenas: *Muerte de San Ignacio* (lámina 77), *Milagros que acontecen el día de su muerte* (lámina 78) y *En el velorio se escucha música celestial* (lámina 79). La muerte de Ignacio marca un hito en la vida de la Compañía, con la desaparición del pilar y artífice de esta nueva congregación de la Compañía de Jesús, la orden deberá seguir el modelo implantado por el Padre a sus Hijos. A raíz de la desaparición del fundador, su ausencia se transforma en una presencia constante y permanente en el espíritu de los jesuitas (Ilustración 11).

En general, la serie sigue las líneas compositivas de los de grabados realizados en Roma en 1609, por Rubens y Barbé. El estilo o forma de reunir las escenas, deriva de la *narratio continua*, proveniente de los modelos de la

serie de grabados de Amberes de 1610, realizados por el taller de los hermanos Galle, Collaert y van Mallery; pues en esta serie se concentran tres, cuatro e incluso cinco pasajes de la vida del fundador en una sola lámina; recurso utilizado por Juan González para representar en un mínimo de espacio un máximo de escenas, exprimiendo la esencia de la fuente escrita y de la gráfica. En este sentido hallamos la diferencia básica entre las series; es decir el número concentrado de composiciones reunidas en un soporte material, bien sea metal, madera o tela.

III-1.3. JUAN RODRÍGUEZ JUÁREZ

Juan Rodríguez Juárez (1675-1728), realizó en 1702 un ciclo narrativo para la catedral de Puebla. [39] En este edificio encontramos ocho cuadros relacionados con diferentes momentos de la vida de San Ignacio y de San Francisco de Borja. La iconografía utilizada está basada en la biografía, que Pedro de Rivadeneira escribió sobre el fundador. En cuanto a las fuentes gráficas no he encontrado paralelismos ni en la serie de Roma realizada por Rubens-Barbé en 1609, ni en la serie de Amberes del taller de los hermanos van Galle, Collaert y Mallery del año 1610, ni en la de Wierix terminada en el primer tercio del siglo XVII. La conclusión a la que llego es que Juan Rodríguez Juárez inventó las escenas. Conocía muy de cerca los rasgos de San Ignacio, y aunque no utilizó fielmente los grabados como modelos, los

[39] Catálogo de Monumentos Históricos Inmuebles. Catedral de Puebla, México 1984, I.I.E. pp. 110-200.

debió de tener muy cerca, pues las bibliotecas de la Compañía contaban con las series europeas, como hemos podido comprobar.

En el altar de la catedral están colocados los cuadros de *San Francisco de Borja ante el cadáver de la Emperatriz Isabel, San Ignacio bendiciendo a San Francisco de Borja, El encuentro de San Ignacio con San Francisco de Borja, San Ignacio invita a San Francisco de Borja a ingresar en la Compañía.* Ninguna de las dos series de Amberes ni las estampas de Roma registran estas escenas. Antes de analizar la iconografía de las composiciones, voy a sintetizar la personalidad del tercer general español de la Compañía de Jesús.

Francisco de Borja fue biznieto del Papa Alejandro VI, amigo personal del Emperador Carlos V y ostentaba el título de duque de Gandía. En 1545 fundó el primer colegio de la Compañía en España y en 1547 ingresó en la orden. Así lo expresó en una carta que escribió a Ignacio: "*...determino despedirme del mundo y seguir desnudo al desnudo Jesucristo en su Compañía*". [40] De esta forma, resolvió ofrecerse a sí mismo como piedra viva del edificio espiritual que Cristo iba levantando en la Compañía. En ese mismo año se realizó la primera petición para que los padres jesuitas se hiciesen cargo de un colegio en México. Ignacio había nombrado en 1555 a Francisco de Borja, vicario general suyo *in provinciis Castellanae, Aragoniae, Baeticae, et Portugalliae, ac Indiis et Brasilia*". [41] Con este nombramiento, Francisco se convirtió en el promotor de las misiones en las Indias Occidentales.

---

[40] Pedro de Rivadeneira; op. cit, pág 142.

[41] Juan Nonell, *Epistola de San Ignacio.* Roma, Monumenta Histórica Societatis Iesus, 1920, tomo X, pág. 72 y tomo XI, pp. 252-278.

A la muerte de Ignacio, primer general de la orden en 1556, le sucedió el padre Diego Laínez en 1558 hasta su defunción en 1565. Ese mismo año, Francisco de Borja se alzaba como tercer general de la Compañía de Jesús hasta que pasó a "mejor vida" en el año 1572, justo el año en que los primeros jesuitas pisaban las tierras del Nuevo Mundo. Por tanto, Francisco de Borja es el artífice de mandar a las Indias a los padres de la Compañía, hijos de Ignacio y soldados de este capitán.

En este contexto histórico debemos entender los cuadros de Juan Rodríguez Juárez. La iconografía expresada en el altar de la catedral de Puebla, donde se ubican los cuadros de San Francisco de Borja está directa y estrechamente relacionada con el poder de convocatoria que tenía la Compañía. Si hacemos una secuencia de los cuadros con relación a la vida de San Francisco de Borja, duque de Gandía, quedaría expresada de la siguiente forma: *San Francisco de Borja ante el cadáver de la Emperatriz Isabel.* El hecho causó gran mudanza en el corazón de Francisco. Es en estos momentos, cuando Francisco de Borja exclama: *"Nunca más servir a Señor que se pueda corromper"* y al poco tiempo, tras varias experiencias espirituales, tiene noticias de la Compañía de Jesús y decide entrar. El episodio, a su vez, se relaciona con las siguientes escenas: *San Ignacio bendiciendo a San Francisco de Borja* y *El encuentro de San Francisco de Borja.* Se deduce de estos lienzos que en la orden el respeto y la obediencia forman parte de la actitud de sus miembros. Por último *Ignacio invita al duque de Gandía a entrar en la Compañía de Jesús.* La entrada de este miembro en la orden suponía la fundación de colegios en la metrópoli y, posteriormente la presencia de los jesuitas en el Virreinato de Nueva España.

Por orden del General Borja llegaron a la nueva Provincia los primeros catorce padres y hermanos, a la cabeza iba el Padre doctor Pedro Sánchez.

Los padres de la Compañía operaron en la angelópolis desde 1578 y el mismo año contaron con excelentes propiedades, compradas al arcediano Francisco Pacheco. [42] El establecimiento tropezó con dificultades de índole material motivado, en parte, por la actitud combativa de los jesuitas [43] y, en parte, porque la misión de los padres era muy clara y chocaba con el pensamiento ideológico de las otras órdenes, que llevaban en territorio novohispano más de cincuenta años. Estas dificultades se hicieron tan graves que se pensó en abandonar la ciudad, pero dicha situación se pudo remediar gracias a la intensa actividad que se desarrolló no sólo en la naciente población sino además en los alrededores, con ello pudo afirmarse la fundación de la orden en la Puebla de los Ángeles.

Una vez asentados en la ciudad y edificados los respectivos templos y colegios, hospitales y conventos, los jesuitas necesitaron de pintores, que por aquella época trabajaban en Puebla, para efigiar la imagen y la vida del que fuera fundador de la Compañía de Jesús. Uno de los edificios más representativos de la cristiandad en la ciudad, era y es la catedral y por esta misma razón, se incorporó la iconografía ignaciana en un edificio de tan amplia repercusión.

En la misma catedral, pero en el cancel, Juan Rodríguez Juárez pintó otros dos cuadros muy frecuentes en la iconografía ignaciana: *Ignacio intercambia las ropas con un pobre,* e *Ignacio duerme en la plaza de San*

---

[42] Marco Díaz, *La arquitectura de los jesuitas en Nueva España,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992 pág. 46.

[43] Francisco Alegre, *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de la Nueva España.* Roma, Institutum Historicum Societatis Iesus, 1956-1960, pág. 428.

Marcos. Ambos lienzos tienen composiciones de gran originalidad, al igual que en los cuadros anteriormente analizados. Es posible que Rodríguez Juárez conociera las series de los grabados pero no las utilizó para reproducir estos momentos de la vida de Ignacio. En ambos casos el contenido de los lienzos hace referencia al momento en que el fundador, para seguir a Cristo, cambia sus ricos ropajes por las austeras vestiduras de un pobre con el que se encontró de camino a la cueva de Manresa y al llegar a Venecia, Ignacio duerme en la plaza de San Marcos acompañado de su bastón de peregrino, esperando la salida del barco que le transportará a Tierra Santa (Ilustración 12).

En el exterior del coro están expuestos dos cuadros más de la vida del santo; ambas secuencias son fundamentales para entender el espíritu de Ignacio y, por añadidura, el de sus seguidores. El primero de ellos es *Ignacio convaleciente es visitado por San Pedro.* Este momento determina el cambio de la vida del santo, de ser un soldado que defiende su pequeño feudo pasa a ser un soldado que defenderá el gran feudo de la cristiandad. En la biografía que escribió el padre Rivadeneira, se expresa del siguiente modo:

> "*...Ya parecía que avía llegado su hora y el punto de su fin, y como los médicos le diessen por muerto, si hasta la media noche de aquel día no uviesse alguna mejoría, fue Dios nuestro Señor servido, que en aquel mismo punto la uviesse. La cual cremos que el bienaventurado Apostol San Pedro le alcanzó de nuestro Señor, porque en los tiempos atrás siempre Ignacio le avía tenido por particular patrono y abogado, y como a tal le avía reverenciado y servido, y así se entiende que le*

apareció este glorioso Apostol la noche misma de su mayor necesidad, como quien le viene a favorecer y le trae la salud". [44].

En la escena aparece Ignacio convaleciente y al lado, las ropas de soldado junto a su espada. Podemos ofrecer una sencilla lectura. Ignacio es un soldado y por tanto, tiene al lado sus armas. En el ejército le enseñaron la fidelidad a sus armas; la aparición del santo presupone la fidelidad que mantendrá con la milicia cristiana de la Religión que fundará.

La escena, *Ignacio y la visión de la Storta,* alude al pasaje de la vida del santo en la cual, estando Ignacio cerca de Roma se le apareció el Eterno Padre que, volviéndose a su Hijo que estaba cargando con una gran cruz, les encomendó a Ignacio y sus a compañeros para que le tuviese como cosa propia. Entonces volviendo Jesús los ojos a Ignacio dijo estas palabras: *"Ego vobis Romae propietus ero"*(yo os seré propicio en Roma). El pasaje de la biografía dice:

> *"Aconteció en este camino, que acercándose ya a la ciudad de Roma, entró a hacer oración en un templo desierto y solo, que estava algunas millas lejos de la ciudad. Estando allí fue como cambió su corazón y los ojos de su alma fueron como una resplandeciente luz tan esclarecidos, que claramente vio como Dios Padre, volviendose a su unigénito Hijo que traia la cruz a cuestas con grandíssimo y entrañable amor le encomendaba a él y a sus compañeros y los entregaba a su poderosa diestra, para que en ella tuviesen todo su patrocinio y amparo. Y habiéndolos el benigno Jesús acogido, se volvió a Ignacio así como estava con la cruz, con un blando y amoroso semblante le dice: Ego vobis Romae propietus ero, yo os seré en Roma propicio y favorables.*

[44] Pedro de Rivadeneira, op. cit, libro I, cap. I, pág. 1.

De aqui, es que aviendo despues nuestro Padre y sus compañeros determinados de instituir y fundar Religión, y tratando entre si del nombre que se le avia de poner, para representarla a su Santidad y suplicarle que la confirmase, el Padre pidió a sus compañeros que le dejasen a él poner el nombre a su voluntad, y aviéndosselo concedido todos con gran alegría, dijo él que se devía de llamar la Compañía de Jesús. Y esto porque con aquella maravillossa vision, y con otras muchas y excelentes ilustraciones, avía nuestro Señor impresso en su corazón este sacratisimo nombre, y arraigándole de tal manera que no podían buscar otro". [45]

El interés de la Compañía de Jesús, por dejar ilustrativamente patente esta escena, radica en la visión que tiene Ignacio del Padre Eterno con su Hijo no se trata de una visión más en su vida, sino que con esta aparición Ignacio determina cual será el nombre que reciba la Religión que están fundando. Entre los dos últimos cuadros comentados, está colocada una imagen estofada de San Ignacio de Loyola.

Si me he detenido en este pasaje, en concreto, es porque dicha escena se repetirá en casi todas las series, breves y extensas, que he recopilado, y para no repetir el sentido de la iconografía dejo expresado aquí el contenido del cuadro. Este proceso lo utilizaré según vaya saliendo a colación nuevas escenas que determinen el carácter y espiritualidad de San Ignacio de Loyola y que sea necesario para comprender por qué algunas escenas en concreto, están presentes en casi todos los ciclos narrativos de la pintura novohispana.

Por último, señalar la posibilidad de que los cuadros formaran parte de un conjunto retablístico, no es una falacia, solamente una posibilidad. Como

[45] Pedro de Rivadeneira; op. cit, libro I, cap. XI, pág. 49.

aludía en su momento, la construcción de retablos resultaba un medio eficaz y bello de narrar historias, de acuerdo con los gustos funcionales y estéticos del Barroco. El esquema clásico del retablo se mantendría dentro de este supuesto. El conjunto debía estar dividido en dos cuerpos y tres calles, la central más ancha que las laterales. De abajo-arriba, en la calle central del cuerpo bajo, presidiría el retablo la *Imagen de San Ignacio*, vestido con sotana negra y bonete. En su mano derecha porta el ostensorio con el anagrama de la Compañía de Jesús, en la otra mano sostiene un libro. En la actualidad esta imagen se encuentra en el exterior del coro, entre los cuadros que representan las escenas: *Ignacio convaleciente es visitado por San Pedro* e *Ignacio y La visión de la Storta.* En el hipotético retablo, debían estar colocadas ambas escenas, entre la escultura del fundador. La lógica de las medidas me permite elucubrar de la siguiente manera: si la base del retablo es más ancha que el remate, entonces los cuadros situados cerca de la base también deben ser más anchos que los de la parte superior, que tendrán que ir estrechándose debido a la adaptación del marco del retablo y precisamente es eso lo que sucede.

En el segundo cuerpo de la calle derecha nos encontraríamos la escena *Ignacio intercambia las ropas con un pobre*, por encima de la escena de *Ignacio convaleciente es visitado por San Pedro.* En el segundo cuerpo de la calle izquierda, estaría situada la composición que representa, *Ignacio duerme en la plaza de San Marcos,* quedando por encima de *La visión de la Storta.* Todo parece indicar que el cuerpo bajo y el primero del retablo, está dedicado a narrar la época decisiva de la vida del fundador de la Sociedad, a saber, desde su conversión hasta el bautismo de la Compañía de Jesús. El esquema iconográfico es similar al antiguo retablo del templo de Tepotzotlán,

actualmente en la parroquia de Santa Bárbara Tlacaltecpan; en ambos casos se ilustra los acontecimientos más destacados del santo, anteriores a la fundación de la orden.

Seguimos en el segundo cuerpo. En la parte superior de la calle central, y por encima de la imagen del santo, estarían situados los cuadros que hacen alusión a diferentes momentos de la vida de San Francisco de Borja. En el lado derecho, *San Francisco de Borja ante el cadaver de la Emperatriz Isabel,* en el lado izquierdo *San Ignacio bendiciendo a San Francisco de Borja.* En el remate del retablo estarían colocados los últimos lienzos del repertorio, en el lado derecho *San Ignacio bendiciendo a San Francisco de Borja*, y cerrando el conjunto *San Ignacio invita a San Francisco de Borja a ingresar en la Compañía.*

Si el retablo nos parece volumétricamente excesivo, entonces podemos contemplar una segunda hipótesis, que los cuadros relacionados con San Ignacio formasen un primer retablo, y los lienzos referentes a San Francisco de Borja un segundo retablo, independiente del primero en cuanto a la estructura y dependiente en cuanto a la temática. La razón por la cual estoy manejando estos supuestos es la siguiente: si el historiador del arte debe moverse, en algunas ocasiones, en el campo del supuesto (llámese intuición), como es el caso que nos ocupa, debe considerar la hipótesis buscando antecedentes con el fin de hacer creíble la teoría que intenta proponer ¿Qué antecedentes he encontrado que me permita manejar el supuesto de que los cuadros pudieron formar parte de uno o dos retablos? Pues bien, encontramos la supuesta respuesta si observamos con detenimiento los marcos de los cuadros. Resulta curioso que algunos de los marcos sean rectangulares, es decir de cuatro lados con cuatro ángulos rectos y, otros sean pentagonales.

Generalmente sucede, que los bastidores deben amoldarse a una pared o a un retablo, el armazón se adapta a la ley impuesta por el marco y esto es lo que ocurre con los cuadros que estamos manejando. Pero se entenderá mejor, si observamos los diseños hipotéticos, que ofrezco al lector, para hacerse una idea de lo que quiero expresar, sin ser resolutivo y manteniendo la creencia de que se puede ampliar el discurso de la hipótesis propuesta.

III.1-4. CRISTÓBAL DE VILLAPANDO

La Compañía de Jesús utilizó el colegio-noviciado de Tepotzotlán, como el centro más importante para su labor de enseñanza, manejada desde una doble óptica: por un lado se dedicó primordialmente a la catequesis de los pequeños hijos de los caciques indios, y por otro lado se centró en la formación de los jóvenes novicios de la Compañía. [46] Se encargó a Cristóbal de Villalpando (1649-1714), en 1710, que pintara un ciclo de la vida de San Ignacio de Loyola para decorar el claustro bajo, llamado patio de los aljibes, del noviciado de San Francisco Xavier de Tepotzotlán. Como veíamos en el apartado dedicado a la ideología y gobierno de la Compañía de Jesús, en los noviciados se educaban a los futuros profesos.

Para recrear y ordenar las imágenes Villalpando contó con con la biografía de Rivadeneira y los 80 grabados de la serie romana de Rubens-Barbé. Con estas fuentes, pintó uno de los ciclos más completos que se

[46] Consuelo Maquivar, *Retablos de Tepotzotlán*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1976, pág. 11.

conservan de la vida de San Ignacio; en 22 lienzos [47] consagró 42 escenas tomando como modelos el total de 41 grabados de la serie romana, excepto la escena de la *Glorificación de San Ignacio,* que no aparece en ninguno de los modelos consultados. Aunque no utilizó la serie del taller de los hermanos van Galle, Collaert y van Mallery, Villalpando conocía la serie ya que, a diferencia de los grabados romanos, la de Amberes recreaba el procedimiento de la *Narratio continua*. Esta técnica fue utilizada por el artista, quien por lo general, suele representar en el centro el relato principal pintado a gran escala y en segundo plano, a derecha o a izquierda, episodios suplementarios a tamaño más reducido. No se debe ver en el procedimiento una economía de tela ni de pigmentos. Era el único medio de satisfacer el deseo del cliente, en este caso la propia Compañía, de condensar en un número limitado de cuadros el mayor número de escenas que pudiesen agradar a la devota pedagogía y a la apologética triunfalista. [48]

Siguiendo la línea que nos permite aportar datos para la reconstrucción de la didáctica de la Compañía, me detendré en las escenas que más destaquen en el estudio de la iconografía ignaciana, y aquellas que abundan en la propia creatividad del artista..

---

[47] La serie tiene en la actualidad con veintidós cuadros, pero algunos autores refieren que el ciclo contaba con veintiocho lienzos, ver Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando,* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964, pág. 227: *"Los lienzos son ahora 22, pero debieron ser 28, contando 5 por cada medio punto de los corredores del claustro más 8 de las esquinas. Como han sido dos veces bajados de sus lugares, una para la exposición de Toluca, en el siglo XIX y otra durante la Revolución de 1910, para ocultarlos, ahora andan sin orden natural y a estos cambios debe atribuirse, sin poder asegurarlo, la pérdida de los otros seis que faltan".* En 1998 se llevó a cabo la restauración de los lienzos y, al colocarlos de nuevo en su lugar primitivo, el claustro de los aljibes, se ha hecho con relación a la biografía del santo. Otros autores, siguiendo la línea de Francisco de la Maza insisten en el número de lienzos, pero como dice el propio de la Maza, *"no se puede asegurar la ejecución de 28 lienzos"*, porque no se ha encontrado el documento que certifique la presencia de todos los cuadros. Por lo que yo he decidido analizar el material real y no especular sobre las posibles composiciones que faltan, aunque sería interesante, siguiendo la temática de las otras grandes series, ver cuales son los posibles temas faltantes.

[48] Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos, op; cit, pág. 56.

La primera escena de la serie del Noviciado de Tepotzotlán es el *Nacimiento y bautismo de Ignacio* (Ilustración 14), el texto de la estampa 1 de la serie de Rubens dice:

> *"La madre de San Ignacio, por devoción al misterio de nacimiento de Jesucristo, estando próxima al parto, se hace llevar a un establo, en donde le da a luz el año 1491, siendo el octavo de los hijos que tuvo".*

La particularidad de esta lámina romana estriba, en que ninguna de las otras series analizadas hasta el momento, representa el parto de la madre, y ésta si. Por otro lado, es interesante el texto escrito en la parte inferior del grabado, pues las diferentes biografías que he consultado, no constatan que la madre fuera a un establo a dar a luz a Ignacio, lo que me hace pensar que es la tradición de la Compañía la que recoge este momento, pero no su biografía oficial. En otras escenas sucede lo mismo, la serie romana recoge momentos de la vida de Ignacio que no se registran en la biografía oficial de Rivadeneira, pero sigamos con el *Nacimiento.*

Como he sugerido anteriormente, Villalpando sigue con fidelidad la composición de la escena central del grabado, en donde aparece la madre recostada en el suelo, entre ricas telas y cojines, observando como un grupo de mujeres lavan al recién nacido. Villalpando incorpora otras dos escenas secundarias. La primera se desarrolla en el fondo del cuadro y se trata del *Bautismo de Ignacio*. Entre el grupo se distingue un hombre, que lleva al niño en sus brazos; se trata de Beltrán Yañez de Ordaz, padre de Ignacio, que se coloca delante de la pila bautismal para que su hijo reciba el primer sacramento. En la filacteria que sale de la boca del niño se lee en castellano

"Ygnacio es mi nombre". [49] Al lado de los padres se ven a los invitados, capellanes que ofician la ceremonia (uno de ellos es el rector Juan de Zabala encargado del bautizo en Azpeitia) y varios niños jugando. Estos niños, los veremos en otras escenas ya que es un recurso muy utilizado por Villalpando. La escena secundaria, que se observa en el cuadro, está inspirada en el *Nacimiento del niño Jesús*. Creo en la posibilidad de que los padres jesuitas, que dirigieron la labor iconográfica con Cristóbal de Villalpando, optaron completar esta escena para dignificarla, pues al incorporar el nacimiento del niño Jesús quedaba plasmado el paralelismo con el nacimiento del niño Ignacio, ambas mujeres parieron en un establo cobijadas entre animales. [50]

El hecho de que, algunos lienzos tengan divididos sus espacios en tres escenas me permite dilucidar que, aunque Villalpando no siguiera las líneas compositivas de la serie de Amberes del taller de los hermanos van Galle, Collaert y van Mallery, al menos sí conocía la serie, pues es la única que divide las láminas en tres y, a veces, cuatro escenas diferentes, oponiendo a la escena principal, las escenas secundarias y ésta es la técnica utilizada por el pintor Cristóbal de Villalpando. En la serie de Roma no he apreciado esta división de espacios con tanta proliferación como en la serie de Amberes,

---

[49] En la infancia se llamaba Íñigo (tomado de la lengua vasca), posteriormente cambió este nombre por el de Ignacio (en castellano), Pedro de Rivadeneira, op. cit, libro I, cap. I, pág, 1, dice con relación al nombre: *"nació nuestro Iñigo, a quien llamaremos de aqui adelante Ignacio, por ser este nombre mas comun a las otras naciones, y en el mas conocido y usado"*. En la filacteria aparece el nombre con Y griega aunque en la biografía se utiliza con I latina, como también se usa en castellano. Francisco de la Maza, op. cit, pág. 230, alude a que existe un juego de palabras entre el parecido de de *Ignacio* e *Ignis*, pero no entra en consideraciones. En el análisis de la última escena de la serie de Villalpando se amplia el contenido del juego de palabras.

[50] La bibliografía que he utilizado para el estudio de esta escena es la siguiente: Roberto M. Alarcón Cedillo y Ma. Del Rosario García de Toxqui, Catálogo de la *Pintura novohispana, Museo nacional del Virreinato, (1992)*, tomo I, pág. 141. Alfonso Rodriguez, G. de Ceballos, *El ciclo de la vida..., (1994)*, op. cit, pág. 56, Clara Bargellini, Juana Gutiérrez, Pedro Ángeles y Rogelio Ruiz Gomar, Catálogo *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México, Fondo de Cultura Banamex, 1997, pág. 415.

sólo en algunos casos Rubens-Barbé incluyen una escena principal y otra secundaria.

La segunda escena merece un detallado tratamiento. *Ignacio herido en la batalla de Pamplona.* La leyenda de la estampa (número 2 de la serie) romana dice:

> *"Ignacio, siguiendo la carrera de las armas, es alcanzado por una bala de cañón, que le destroza una pierna, y es retirado, medio muerto, de la defensa de la ciudadela de Pamplona, para que se dedique a la milicia divina, tras haber abandonado la humana".*

Este capítulo es clave en la vida de Ignacio. Con 30 años de edad acude con las tropas auxiliares en ayuda de Pamplona, sitiada por los franceses. Rechaza la rendición que éstos ofrecen y se dispone a defender la fortaleza, pero cae herido. En el grabado se expresa claramente la guerra y un rayo de luz, como un rayo divino que indica la protección de Dios en la batalla. Al igual que la primera escena, este hecho fue poco representado en las series de grabados (Ilustración 15).

El pasaje posee un tratamiento excepcional, representado con gran realismo. Nos muestra en una única escena el momento en que el cuerpo herido de Ignacio, tendido en el suelo con la pierna vendada, es sostenido por cuatro soldados franceses, la composición está inspirada en la narración de Rivadeneira:

> *"...derribado por esta manera Ignacio...cedieron el castillo a los franceses, los cuales llevaron a Ignacio a sus reales tiendas, y sabiendo quien era, y viéndole tan mal parado, movidos de compasión, le hicieron*

curar con mucho cuidado. Y estando ya algo mejor, le enviaron con mucha cortesía y liberalidad a su casa, donde fue llevado en hombros de hombres, en una litera". [51]

Hasta aquí el pasaje de la biografía que describe con bastante precisión la batalla, como hirieron a Ignacio y como le cuidaron los propios soldados franceses.

En el cuadro, el rostro ladeado de Ignacio nos revela el sufrimiento causado por la herida y la mano izqierda abandonada por la pérdida de fuerzas; ofrece en su conjunto la visión de un moribundo. En la escena central, Ignacio está en el primer plano medio moribundo, sin embargo en el grabado de Rubens-Barbé no aparece, la lámina representa el grupo peleando sin distinguirse Ignacio por ningún atributo ni emblema, ni rostro que le pueda diferenciar del resto, pero para entender el pasaje de guerra dentro del contexto de la vida de Ignacio, me parece un gran acierto que el artista haya incluido este momento tan decisivo. Ignacio marca el eje de simetría en la composición, entre los dos grupos de soldados, curiosamente vestidos a la antigua usanza del imperio romano, [52] que se encuentran en ambos extremos. Destaca el primer soldado del lado izquierdo que porta un escudo. Me voy a detener en este motivo introducido por Villalpando pues no aparece en el grabado.

Repasando la obra pictórica general del artista, percibo que este motivo no fue utilizado anteriormente por él ¿De dónde extrae la idea Cristóbal de Villalpando? Puedo afirmar que este pintor novohispano era un gran conocedor y exponente del uso de la alegoría y de la mitología clásica, basta

[51] Pedro de Rivadeneira, op. cit, libro I, cap. I, pág. 2.

con hacer un repaso general de su obra para apreciar la variedad de motivos clásicos que utiliza. Es muy posible que algún grabado, de los existentes en las maravillosas bibliotecas de los jesuitas, con la representación de Atenea cayera en sus manos. Atenea diosa de la guerra (para la mitología griega y Minerva para los romanos) porta un escudo con la cabeza de la gorgona, símbolo de los instintos irrefrenables que el hombre experimenta en sí mismo, pero que debe de aniquilar. Esta diosa llegó a identificarse con la Sabiduría y actuar como celadora de ciertos valores éticos. [53] En el cuadro, Atenea es sustituida por un soldado francés que porta el escudo con la cabeza de la gorgona, viene a tener el mismo significado: Por un lado la guerra que tuvieron los navarros (igual a la que tuvieron los griegos con los troyanos) con los franceses y por otro, los instintos irrefrenables que los soldados, incluido Ignacio, experimentan en sí mismos y que deben de vencer.

La tercera escena de la serie corresponde a la *Visión que tuvo Ignacio de San Pedro en la convalecencia.* El cuadro está dividido en dos secciones, por un lado nos presenta el momento en que San Ignacio se llegó a sentir tan mal que se temía por su vida. Al poco tiempo de sobreponerse, mejoría que él atribuye a la intercesión de San Pedro, con las llaves de la Iglesia en la mano, se le aparece la misma noche de su mayor necesidad como quien venía a traerle y favorecer su salud. En el otro plano se plasma la lectura que ayudó al santo a cambiar su vida: *Ignacio lee libros de la vida de Cristo* de Ludolfo de Sajonia y otro de la vida de los santos, comúnmente llamado *Flos Sanctorum,*

---

[52] Catálogo de *Pintura novohispana, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán* (I), op. cit, pág. 141.
[53] Para la explicación de los elementos mitológicos he recurrido a los siguientes diccionarios, Francisco Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología,* Madrid, Cátedra 1995, y José Luis Morales y Marín, *Diccionario de Iconología y simbología,* Madrid, Taurus, 1986.

de Jacobo de Vorágine; ambos libros, según cuenta el biógrafo, cambiaron el corazón y le animaron a querer imitar y obrar como Jesucristo y los santos.

En la narración correspondiente, se alude a que:

> "*La divina providencia avía elegido a Ignacio como su soldado y le ayudava en los buenos propósitos, de manera que empezó a prevalecer en su alma la verdad contra la mentira, el espíritu contra la sensualidad y el nuevo rayo de luz contra las tinieblas*". [54]

El pasaje está simbolizado en la escena del cuadro a través de las quimeras, animales que aparecen en las patas de la cama, sobre la plataforma y el dosel; Las quimeras simbolizan las perversiones complejas: perversión espiritual, sexual y social.[55]

A diferencia de las escenas del *Nacimiento* y *Herido en Pamplona*, en el pasaje de la *Convalecencia* el artista utiliza dos estampas (3 y 4) de la serie romana, para explicar dos momentos diferentes en un mismo espacio. El trabajo compositivo es sencillo, limpio y armonioso, pues decide colocar a San Pedro en el eje central del cuadro, creando una atmósfera íntima, de recogimiento como lo requería el tema.

La cuarta escena pintada por Villalpando corresponde a la *Aparición de la Virgen con su Hijo estando Ignacio convaleciente*. Está basada en las estampas números 5 y 7 de la serie. La primera estampa romana nos muestra

---

[54] Pedro de Rivadeneira, op. cit, libro I, cap. I, pág. 3.

[55] Francisco Revilla, op. cit, pág. 340, en el catálogo de la pintura Novohispana del Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán (I), dice que *las quimeras eran decoraciones típicas del mobiliario novohispano*, pero yo creo que hay que ahondar en la iconografía y no quedarnos con una idea aparente.

al santo convaleciente visitado por la Virgen y su Hijo una noche en que Ignacio estaba contemplando las grandezas y misericordias de Dios. En el grabado aparece San Ignacio, de nuevo en la cama, extasiado con la aparición de la Virgen con el Niño y rodeada de ángeles y querubines; en este caso la ropa de la cama está más desordenada, cubriendo en su parte inferior la quimera que en la lámina anterior sí aparecía. Esto se debe a que Rubens-Barbé querían dignificar la escena de la aparición de la Virgen. En la estampa número 7 aparece Ignacio con rica vestimenta al igual que el personaje del que se despide (posiblemente se trate de algún hermano), mientras que en el fondo aparece tímidamente un personaje de más edad, que podríamos identificar como su padre.

La composición del cuadro de Villalpando es muy similar a la anterior; la escena central ocupa dos tercios del total y la escena secundaria el resto. El modelo utilizado, como he aludido anteriormente, es ilustrado con gran fidelidad pero, a diferencia del grabado que cubre con las mantas de la cama la quimera, Villalpando mantiene este elemento a la vista del espectador, quizá con la intención de insistir en las perversiones humanas. La Virgen ilumina con su luz el interior de la habitación. En la escena secundaria observamos el cielo azul, indicio del día; el pintor refleja la misma acción que el grabado, en el cual, *Ignacio aparece despidiendose de sus familiares*, quedando su padre en el segundo plano.

El quinto cuadro de la serie representa a *Ignacio en la cueva de Manresa hace el voto de castidad.* [56] Villalpando se inspiró en las estampas,

[56] Esta escena no representa al santo en la cueva de Manresa, como la historiografía nos ha venido presentado desde Pablo C. de Gante; *Tepotzotlán. Su historia y sus tesoros artísticos,*. México, I. I. E.., 1958, PÁG 148., hasta Francisco de la Maza, op. cit; pág. 130, que insiste en el mismo título, sin embargo este error de apreciación es corregido en el Catálogo de Cristóbal de Villalpando, op. cit; pp. 120-121.

números 8, 9 y 10 de la serie romana para pintar tres escenas en un solo lienzo. Si seguimos la cronología de la biografía del santo tenemos que, la estampa 8 presenta el momento en cual:

> *"Duda San Ignacio si debe o no vengar con las armas las injurias de un musulmán hacia la Santísima Virgen, hablando mal de su virginidad, y soltando las riendas de su caballo, para ir al alcance del musulman, toma el camino contrario, y colige de esto no ser voluntad de Dios que le mate".* [57]

En la lámina 9 aparece el pasaje que refiere la experiencia vocacional:

> *"Ignacio temía mucho de la flaqueza de su carne, aunque con aquel favor celestial que tuvo y con los vivos deseos de agradar a Dios, que el mismo Señor le daba, se allava ya mucho más alentado y animado para resistir y batallar, poniéndose todo bajo el amparo y protección de la sereníssima Reina de los Ángeles, virgen y madre de la puridad, hizo voto de castidad en este camino, y ofreció a Cristo nuestro Señor y a su Santísima Madre, la limpieza de su cuerpo y alma con gran devoción y deseo fervorosso de alcanzarla".* [58]

El último pasaje, utilizado por Villalpando para la elaboración del lienzo es la lámina 10, Rivadeneira se expresa de la siguiente forma:

> *"Y ya de noche con cuanto secreto pudo, se fue a un hombre pobrecito, andrajoso y remendado, y diole todos sus vestidos, hasta la*

[57] Pedro de Rivadeneira, op. cit, libro I, cap III, pág. 6.
[58] Ibidem.

camisa, y vistiose de su deseado saco que traia comprado y pusose con mucha devoción delante del altar de la Virgen.[59]

En el cuadro se observan tres escenas que nos presenta los votos de obediencia, castidad y pobreza que hizo Ignacio al abandonar la vida mundana y consagrarse a Dios. En el extremo izquierdo situó el relato del percance que tuvo durante su viaje al monasterio de Montserrat, a saber aquel en que Ignacio, después de haber discutido con un sarraceno sobre la virginida de María, renuncia a seguirlo *obedeciendo* la ley divina; el artista sigue con bastante exactitud la lámina de Rubens-Barbé. En el centro del cuadro sitúa el momento en que Ignacio, apeado de su cabalgadura y de rodillas hace el segundo voto, el de la *castidad* ante la imagen de la Virgen y de unos ángeles que arrojan pétalos de flores y sostienen una filacteria sobre la cual se lee: *Donum castitatis (don de castidad).* Para finalizar, en el extremo derecho del cuadro sitúa el último de los votos que hace Ignacio, el de la *pobreza* encarnado en el cambio que hace con un pobre regalándole sus ricas ropas por las que llevaba el indigente, de esta manera Ignacio abraza la pobreza de Jesucristo.

En la composición destaca la gradación de la luz; a comenzar desde el extremo izquierdo donde vemos una luz de pleno día, en la escena central aparece el azul del atardecer y en el extremo derecho casi no se aprecian los personajes por la oscuridad de la noche. Otro elemento a destacar es la mano tan diestra que posee Villalpando para pintar los ángeles que sostienen la cartela; sobresale el ondear de sus ropajes como si el viento los estuviera moviendo.

[59] Op. cit, libro I, cap. III, pág. 7-8.

En la sexta escena de la serie de Tepotzotlán, *Aparición de la Santísima Trinidad en Santo Domingo,* el pintor vuelve a utilizar el mismo recurso de narración ilustrada, incluyendo tres escenas dentro del mismo cuadro; para ello seleccionó las estampas romanas que llevan los números 14, 16 y 18. La primera estampa hace alusión a las fuertes disciplinas que tomaba:

> *"Pero algunas veces cuando quería llegar la boca para tomar el pan de vida, tornavan subitamente las olas de los escrupulos con más fuerza, y poderosamente le arrevatavan, y desviava delante del altar donde estava puesto de rodillas, y entregado del todo a los dolorosos gemidos, soltava las riendas a las lagrimas copiossas que le venian".* [60]

En la segunda estampa presenta el momento en que después de sufrir las tentaciones, Ignacio es consolado por Dios y, por primera vez, se le aparece el misterio de la Santísima Trinidad. Rivadeneira se expresa así:

> *"Un dia estando en las gradas de la iglesia de Santo Domingo, rezando con mucha devoción las horas de nuestra Señora, se comenzo a levantar en espíritu su entendimiento, y representossele, como si la viera con los ojos, una como figura de la Santisima Trinidad, que exteriormente le significava lo que interiormente sentia (...), y después de comer no podia pensar ni hablar de otra cosa, sino del misterio de la Santisima Trinidad. El cual misterio explicava con tanta abundancia de razones, semejanzas y exemplos, que todos los que le oian se quedavan admirados y suspensos. Y desde alli le quedó este inefable misterio tan estampado en el alma e impreso, que en el mismo tiempo empezó a hacer un libro desta*

[60] Op. cit, liro I, cap. VI, pág. 10.

profunda materia, que tenia ochenta hojas, siendo hombre que no sabia más que leer y escribir". [61]

Este pasaje es muy significativo en la vida de Ignacio, pues concluyó que debía de escribir sus experiencias espirituales y a su vez, defender dogmas que por aquel tiempo se pusieron en duda entre los *reformistas* o disidentes católicos.

La tercera de las estampas de la serie romana hace referencia a las diferentes apariciones que tuvo de la Virgen, Rivadeneira escribe al respecto:

> *"Muchas veces estando en oración, y por largo espacio de tiempo, con estos mismos ojos interiores vio la Sagrada humanidad de nuestro Redentor Iesu Christo, y alguna vez tambien a la gloriosisima Virgen su madre, y esto no solo en Manresa, donde entonces estava, sino tambien despues en Ierusalem y otra vez en Italia cerca de Padua, y otras muchas en otras partes".* [62]

En el eje central Villalpando situó un momento muy importante en la vida del santo, *La aparición de la Santísima Trinidad.* Si bien es cierto que los grabados de la época incorporaron esta escena, también lo es que Cristóbal de Villalpando conocía perfectamente la composición, por lo que me inclino a pensar que aunque tuviera "a mano" el modelo, el pintor se apartó de él con bastante libertad. Además de la familiaridad del tema, se puede observar el gran parecido de esta escena con la *Santísima Trinidad* que pintó para el retablo de Santa Rosa de Lima (1695-1697). [63] En el cuadro del

---

[61] Ibidem.
[62] Op. cit, libro I, capVII, pp. 11-13.
[63] Catálogo de Cristóbal de Villalpando, op. cit. pág 304.

ciclo de la vida de San Ignacio de Loyola, domina la austeridad, a diferencia del cuadro del retablo. Aquí el Padre no lleva la tiara, pero sí el globo y el bastón, símbolos del poder universal, y el manto también más sencillo; el Hijo es muy similar en la composición.

En general, se puede decir que en el retablo de Santa Rosa de Lima, Villalpando se regocija con los detalles y en el cuadro de la serie lo presenta más esquemático pero no pierde la esencia de la composición; también le resulta familiar pintar los ángeles y querubines por los que sentía auténtica debilidad. Sin embargo no se puede decir lo mismo de las escenas secundarias. La representada en el extremo izquierdo, *Ignacio haciendo oración*, mantiene una extrecha relación con la estampa 14. Domina la austeridad y la obscuridad, excepto por una luz mínima que se dibuja al fondo. Otro tanto se puede decir de la composición que aparece en el extremo derecho del lienzo. Al igual que en el grabado se representa "un cuadro dentro de otro cuadro", en el momento en que se aparece la Virgen, y el otro en que se aparece Jesús.

La <u>séptima escena</u> se divide en dos partes, la primera es el *Extasis de San Ignacio* y la segunda, *Escribe los Ejercicios Espirituales* (Ilustración 16). Villalpando utilizó las láminas 19 y 21 de la serie romana. La biografía que escribe Rivadeneira, en relación al éxtasis que tuvo Ignacio, alude a estos dos momentos de la siguiente forma:

> *"Estando todavia en Manresa exercitandose con mucho fervor en las oraciones, aconteció que un dia de un Sabado, a la hora de Completas, quedó tan enagenado de todos sus sentidos, que hallandole asi algunos hombres devotos y mugeres, le tuvieron por muerto. Y sin duda le*

metieran en una sepultura, si uno dellos, no cayera en mirarle el pulso, y tocarle el corazón, que todavia, aunque muy flacamente le batia. Duro en este arrebatamiento, o extasis, hasta el Sabado de la otra semana; en el qual dia a la misma hora de Completas, estando muchos que tenian cuenta con él presentes, como quien de un sueño dulce y sabroso despierta, abrió los ojos diziendo con boz suave y amorosa: Ay Iesus". [64]

La escena fue muy representada en los diferentes ciclos pintados, por los artistas novohispanos, como veremos en sucesivos ejemplos. En Tepotzotlán el pintor se atuvo nuevamente a la estampa romana, aunque sólo en sus lineamientos generales, pues obró en este caso, con una independencia y fantasía respecto del modelo desconocida hasta entonces. No sólo ha pintado al santo recostado en el suelo sobre un petate, [65] sino que ha hecho brotar de su pecho un árbol de Jessé, aludiendo simbólicamente a la condición de patriarca de una orden religiosa, cuyo árbol genealógico estaba cuajado de multitud de hombres santos y figuras ilustres. Es muy probable, que este pormenor no se le ocurrió espontáneamente a Villalpando, sino que se lo insinuaría el desconocido iconógrafo jesuita que encargó la serie. En la época en que se canonizó a Ignacio, proliferó una estampa que representaba al santo con el árbol genealógico de la Compañía, saliéndole del pecho, como se observa en la escena del cuadro. El símbolo fue propagado por la propia Sociedad, en la campaña que hizo para difundir la beatificación y posterior canonización del fundador. Ésto hizo que el iconógrafo proporcionara una

[64] Pedro de Rivadeneira, op. cit, libro I, cap. VII, pág. 13.
[65] Esta observación fue realizada por Francisco de la Maza. op. cit; pág. 304, con gran acierto. Aunque Villalpando tuviera el modelo del grabado y al iconógrafo que le iba dictando su parecer, no pudo evitar representar este elemento – el petate- muy cercano a su cultura.

estampa a Villalpando en donde aparecía la composición del árbol. [66] En la escena aparecen unos niños jugando.

Si existe una escena en la vida de San Ignacio de Loyola, que requiera de un estudio exhaustivo es aquella en la que el santo *Escribe los Ejercicios Espirituales*. Villalpando utiliza la lámina número 21 de la serie romana, pero vamos a leer el tratamiento que ofrece el biógrafo para entender el significado, de una de las escenas más representativas de la iconografía ignaciana. Dice así:

> *"En este mismo tiempo con la suficiencia de letras que hemos dicho que tenia (que era solamente escribir y leer),escribió el libro que llamamos de los Exercicios Espirituales, sacado de la experiencia que alcanzó y del cuidado y la atenta consideración con que iba anotando todas las cosas que por él pasaron. El cual está tan lleno de documentos y delicadezas que en materia de espíritu y con tan admirable orden, que se ve bien la unción del Espíritu Santo haberle enseñado y suplido la falta de estudio y doctrina. Y aunque es cosa muy probada y manifiesta en todo el mundo, el fruto que ha traido por todas partes el uso de estos sagrados exercicios a la República Christiana, con todo esto tocaré algunas de las muchas que podrían decir de su provecho y utilidad. Primero al uso de los Exercicios se debe la institución de nuestra Compañía pues fue nuestro Señor servido, que por ellos casi todos los padres que fueron los primeros compañeros de Ignacio, y los que le ayudaron a fundar la Compañía, los despertase él y convidase al deseo de la perfección, y al menosprecio del mundo. Pues los que después siguieron su exemplo entraron en la Compañía ya aprobada y confirmada por la Sede Apostólica (que han sido personas señaladas en*

[66] Cfr. Ursula König-Nordhoff. op. cit, Abb. 48. I. Herttsens. Ignatius als Ursprung der Jesuitenheiligen. Kupferstich mit reliquie.

habilidad y letras, o en sangre, y en otros dones naturales) por la mayor parte de estas santas meditaciones fueron guiados y movidos de la mano de Dios, para escoger y seguir esta manera de vida. Y porque no piense nadie que para sola nuestra Religión ha enviado nuestro Señor este beneficio y despertador al mundo, también las otras Religiones se han aprovechado de él. Pues podemos decir con verdad que muchos de sus monasterios han sido poblados por este medio de mucha y muy elegida gente; muchos religiosos que tituteaban en la preferencia de su vocación han sido en ella confirmados. Otros que vencidos de la flaqueza humana, havian renunciado ya a los hábitos, reconociendo y llorando su desventura, volvieron al puerto de donde el ímpetu de la tentación los havia arrebatado. Y no para el fruto de estos santos Exercicios en ayudar formalmente a las Religiones, pues abraza a toda suertes de gentes, a todos los estados, oficios, edades y modos de vivir. Porque la experiencia ha mostrado que muchos príncipes, así eclesiásticos como seglares, hombres principales, y de baja suerte, sabios e ignorantes, casados y continentes, consagrados a Dios y solteros, mozos y viejos, entrando a hacer los Exercicios se han aprovechado, o para enmendar la mala vida, o para mejorar la buena que tenían. Y lo que más hace maravillar es que muchos varones de singular erudición, tenidos por oráculos de sabiduría, y por los mayores letrados de su tiempo, después de haber gastado toda su vida en las universidades, enseñado y disputado haciendo callar a otros, se humillaron y sujetaron a ser discípulos de Ignacio, aprendiendo en los Exercicios lo que no habían sacado de los libros, ni de sus estudios tan aventajados. Porque lo que esta escuela (donde se trata del propio conocimiento), se aprende, no hara el solo entendimiento, más decide y se comunica a la voluntad, y así no es tanto el conocimiento especulativo, como práctico, no para saber sino para obrar, no es su fin hacer agudos escolásticos, sino virtuosos obreros, y con esto despierta e inclina la voluntad para todo lo bueno, y hacer que busque y vaya tras

aquella celestial sabiduria que edifica, inflama y enamora, no haciendo tanto caso de la ciencia, que muchas veces desvanece, se hincha y saca muchas veces al hombre fuera de si.

Más aunque el fruto de estos espirituales Exercicios se extienda universalmente a todos, pero particularmente se ve y se experimenta más su fuerza, en los que tratan de tomar estado y desean acertar a escogerle, conforme al beneplacito y a la voluntad de Dios. Porque no todos los estados arman a todos, ni son a propósito de cada uno, y otro para otro, y cual sea más conveniente para cada uno y más acertado y seguro solo el Señor lo sabe perfectamente, que nos crió a todos, y que sin nosotros merecerlo, nos aparejó y mereció con su sangre tan grande bien, como es la comunicación con su gloria y su bienaventurada presencia. Y asi el escoger estado, y tomar manera de vida, haviase de hacer con mucha oración y consideración y deseo de agradar a Dios y aceptar a cada uno lo que el Señor quiere que cada uno tome, y lo que mejor le está para alcanzar su último fin. Más hacese al reves, y si tener ojo a lo que más importa porque muchos cebados por el deleite, o ciegos del interés, o convidados del exemplo de sus padres y compañeros o atraidos con otros motivos, en tierna y flaca edad, como el juicio aún no tiene su vigor y fuerza, con poca consideración y miramiento de lo que hacen, se arrojan a tomar estado con tanta temeridad, que tienen después que llorar para todos los dias de su vida. Lo cual no les sucederia si tomasen por ley de su elección la voluntad de nuestro Señor, y por la regla de toda su vida el fin para que Dios los crió, teniendo por final el verdadero fin, y usando del fin para los medios, y de los medios haciendo fin.

Y para esto aprovecha el recogimiento y la consideración, y la oración con que el hombre de estos Exercicios se apercibe, y se despega de su corazón cualquiera desordenado afecto, y le dispone para recibir las influencias de Dios, y la lumbre de su gracia, con lo que se acierta en

esto y en todo, y sin ella, ni en esto ni en cosa que buena sea no hay entero acierto ni seguridad.

Pero con ser así todo lo que aquí hemos dicho, y tan universal y notorio el provecho de los Exercicios, no ha faltado quien ha querido oscurecer esta verdad, y poner sospecha en cosa tan puesta en razón, y con la continua experiencia tan confirmada. Más todos los golpes dieron en vacio y fueron flacas sus fuerzas y vanos sus acometimientos, y rompiéndose y deshaciéndose las olas de su contradicción, se quedó en pie y su fuerza (como una peña firme) la verdad de esta santa doctrina. Porque la Sede Apostólica tomó este negocio por suyo, y después de mucha información y gravísimo examen interpuso su autoridad, y aprobó el libro de los Exercicios loándolo y exhortando y persuadiendo a todos los fieles que los leyesen, tuviesen e hiciesen como claramente consta en las bulas de nuestro muy Santo Padre Paulo III, Vicario de Cristo nuestro Señor, las cuales se publicaron el año de 1548 y andan impresas con el mismo libro de los Exercicios Espirituales, cuyo autor es el Apostólico varón de quien tratamos, Ignacio". [67]

En el extremo derecho del cuadro, vemos la escena *Escribe los Ejercicios Espirituales*, el artista sigue la línea compositiva del grabado número 21. Aparece San Ignacio en la entrada de la cueva de Manresa, escribiendo el libro de los Ejercicios Espirituales por inspiración divina, como se deja entrever por la presencia de los ángeles. La lectura iconográfica que se desprende de las dos escenas, está estrechamente relacionada con el punto más álgido en la primera etapa de la vida del santo. Después de haber tomado

[67] Pedro de Rivadeneira, op. cit, libro I, cap. VIII, pp. 15- 16. He tomado en consideración todo el capítulo por creerlo de interés general para el estudio de la iconografía ignaciana, ya que nos presenta, por un lado la fuente literaria completa de la repercusión que tuvieron los Ejercicios Espirituales en la Europa católica del siglo XVI y, por otro lado la concepción filosófica que entraña el tener conocimiento de dichos Ejercicios.

fuertes disciplinas, ayunos, apariciones de la Virgen con el Niño y la Santísima Trinidad, tentaciones del demonio, vivir en Manresa entre los pobres y enfermos, tomar los votos de obediencia, castidad y obediencia etc., culmina la fase escribiendo los Ejercicios Espirituales para provecho de todos. En el apartado dedicado a las escenas aisladas, se analizará con más detenimiento la repercusión que tienen los Ejercicios para aquellas personas que deciden practicarlos pues se convirtieron en la guía espiritual del católico, disfrutando de la protección y recomendación oficial.

En la octava escena de la serie Villalpando divide el lienzo en dos secciones, por un lado nos presenta la *Aparición de Jesucristo camino de Padua.* Este pasaje no es tomado de ningún grabado. [68] Si hacemos un repaso de la composición que alude a *Aparición de la Santísima Trinidad,* (me refiero a la escena sexta de esta serie) podemos ver que el modelo utilizado en ambas escenas es el mismo. Villalpando fue un pintor que destacó por sus magníficos trabajos cuya temática central giraba en torno al arte religioso, en algunas ocasiones tuvo que representar un *Redentor* y estaba muy familiarizado con la composición. Tenemos varios ejemplos, uno que destaca es *El martirio de Santa Margarita* (1680-1690), donde observamos a Jesucristo rodeado de ángeles y querubines. En la línea de Villalpando, y su manera particular de pintar, se ve el árbol que aparece en la escena, estos árboles también los podemos reconocer a lo largo de su obra pictórica. Rivadeneira registra el pasaje:

[68] El modelo utilizado no es el grabado número 4 de Cornelio Galle como supone Francisco de la Maza, op. cit; pág. 49, pues si observamos la lámina con detenimiento no aporta nada a la composición de Villalapando, más bien el propio artista repite el modelo de *Jesucristo Redentor* que había utilizado en otras ocasiones.

"Llegada la noche, apresurava en su camino para no transnochar en el campo. Más el Señor le dijo: no te desamparare ni te dexare. Visitó al desamparado y acogió siempre al desdichado Ignacio. Porque una noche, después de averle dexado todos solo, yendo a Padua, en una campaña rasa, le apareció Iesu Christo nuestro Redentor, y maravillosamente le consoló con su dulce y soberana presencia, y le esforzó para padecer otras cosas mas asperas por su amor". [69]

En la escena secundaria aparece *Ignacio durmiendo en una columnata de la plaza de San Marcos*. En este caso, el pintor recurrió a la lámina número 24 de la serie romana en donde podemos leer la siguiente cartela, tomada del libro de Rivadeneira:

"Estando durmiendo Ignacio en los portales de la plaza de San Marcos de Venecia, un senador de esta ciudad llamado Marco Antonio Trevisano oyó de noche, mientras dormia una voz, que le dispertó (sic), y dijo: tú duermes en cama blanda y mullida, y mi siervo duerme en el duro suelo al sereno. Se levanta el senador a estas voces, busca al siervo de Dios, le encuentra, y agasaja con el mayor esmero". [70]

Este tipo de experiencias ocupó la vida de Ignacio, desde que decidió salir de Manresa fortalecido y dispuesto a vivir imitando a Cristo, hasta que determinó ir a Jerusalén para visitar los lugares sagrados.

La escena novena lleva por título *En Tierra Santa*. Villalpando divide el cuadro en dos secciones, en la primera hace referencia al pasaje que habla

[69] Pedro de Rivadeneira, op. cit. libro I, cap. X, pág. 18.
[70] Op. cit. libro I, cap. X, pág 20.

sobre *El viaje que hizo a Jerusalén*. Utilizó el modelo de la estampa de Rubens-Barbé número 26, en la cual aparece, de nuevo, Jesucristo que anima y fortalece al santo. La otra escena alude a *Los lugares santos que visitó;* para esta composición se inspiró en la lámina número 27 de la serie romana. Rivadeneira describe así la experiencia:

> *"Tenía ya determinado de quedarse en Jerusalén y emplear el resto de su vida en visitar y reverenciar aquellos lugares sagrados que por haver sido pisados de aquella santísima humanidad de Jesucristo nuestro Señor, parecen que echan de sí fragancia y olor de devoción, y santidad y llamas de aquel inestimable amor que nos demostró, en lo que en ellos por nosotros padeció y obró. Tenía deseo de emplearse en todo lo que sus fuerzas pudiesen en ayudar al próximo... ".* [71]

En la composición, Ignacio se presenta con su bastón de peregrino. La arquitectura clásica, cuya cúpula recuerda el Templo de Jerusalén, acoge a Ignacio en una actitud de reflexión y meditación, al lado de una mujer con la que había trabado amistad. [72] El pintor incluye unos niños que observan lo que está sucediendo. La inclusión de los pequeños con bastones de peregrinos hace alusión a los pequeños espectadores que pudieran estar contemplando la escena. No hay que olvidar la carga docente de las escenas. Si los niños, de los colegios jesuitas novohispanos, aprenden la lección el mensaje que almacenan en sus cabezas y conciencias es el siguiente: San Ignacio es un ejemplo a imitar, ellos deben actuar como lo hizo él, por eso en la escena observan complacientes. Con la presencia de los pequeños, el iconógrafo consigue uno de los objetivos que la Compañía de Jesús perseguía en Nueva

[71] Op. cit, libro I, cap. XI, pág. 21.

España, la educación de los niños para hacer hombres de bien, para constituir una sociedad cristiana al servicio de Dios. En la biografía del santo Rivadeneira deja patente la inquietud personal del fundador por el tema de la educación infantil:

> *"Las causas pues que movieron a nuestro padre a ordenar que la Compañía se exercitasse en este servicio, son muchas, pero la primera y mas principal de todas es, ver que Dios nuestro Señor ha enviado esta Religion, para que sirva a su Iglesia, en un tiempo tan miserable, que la mayor parte del mundo esta ocupada en infieles, o inficionada de herejes, y la que nos resta de católicos, esta tan estragada de vicios y maldades, que se puede temer que la mala vida de los cristianos no abra camino como suele, a los herrores y herejias, y que con ellas se acabe de perder esso que nos queda en Europa, (...).*
>
> *Y que para esto no hay ningun remedio ni mas facil, ni mas eficaz, que criar niños en el temor santo de Dios, y enseñarlos a ser cristianos desde su tierna edad, para que mamando con la leche la virtud, crezcan con ella, y siendo ya hombres y grandes, exerciten lo que siendo niños y pequeños, aprendieron".* [73]

La <u>décima escena</u> refiere la experiencia que tuvo el santo de regreso a Italia, *Ignacio es aprehendido por los soldados españoles.* La iconografía de la escena está inspirada en el pasaje:

> *"Caminado Ignacio de Ferrara para Génova por la Lombardía, que ardía en guerra entre españoles y franceses, llegó cerca de un lugar que guarnecían soldados españoles. Éstos viéndole en un traje vil y pobre,*

[73] Francisco de la Maza, F; op.cit pág. 60.

le tuvieron por espía; le desnudaron de sus ropas y zapatos, y llevándole de este modo por medio del ejército, sufrió los mayores aprobios, e irrisiones de los soldados. Todo lo sufrió Ignacio con alegría; y Dios le consoló con la memoria de cuando Cristo fue presentado por los soldados a Pilatos, y tenido por loco". [74]

La estampa correspondiente a este momento, es la que lleva el número 31 de la serie romana y está dividida en dos secciones. Rubens- Barbé hacen un paralelismo entre ambas escenas pues, al igual que Ignacio es conducido hasta los mandos españoles, Jesús fue conducido ante Pilatos. A propósito de la escena del nacimiento de Ignacio, el pintor había utilizado el recurso de hacer paralela la vida de Cristo y la del santo en dos momentos decisivos, el nacimiento y la pasión de ambos. Iconográficamente este tipo de escenas se representa para provocar la piedad entre los fieles. De nuevo los niños aparecen, en este caso, mirando con cara circunspecta lo que está sucediendo en el ambiente.

La escena undécima de Villalpando está dividida en dos secciones. Por un lado *Ignacio preso en la cárcel de Alcalá de Henares,* empleando las dos terceras partes del lienzo; por el otro, *Un sujeto le desea el mal a Ignacio y se incendia su casa,* ocupa el tercio restante de la tela. Para realizar ambas composiciones, el pintor sigue con fidelidad la composición de dos láminas romanas en donde aparecen estos momentos, se trata del las láminas 36 y 37. En el centro del cuadro, vemos a Ignacio predicando desde la cárcel a un grupo de gente que le están escuchando, Rivadeneira hace alusión al percance:

---

[73] Pedro de Rivadeneira, op. cit, libro II, cap. XXIII, pág. 123.
[74] Op. cit, libro I, cap. XII, pág. 23.

"Pero aún en esto no bastó para que le dexaran vivir en paz, porque luego se levantó una borrasca que nació de lo que aquí diré. Entre las personas que le oían y se aprovechavan de sus consejos, huvo dos mugeres madre e hija nobles y viudas honradas, y la hija moza de muy bien parecer. Éstas entraron en devoción y fervor indiscreto y para padecer mucho por nuestro Señor se determinaron mudar de hábito y como pobres y mendigas irse a pie a una romeria larga. Pidieron parecer a Ignacio sobre ello, y él les dijo que no le parecía bien pues podrían hallar en su casa más facilmente y con menos peligros lo que buscavan fuera della , pero como ellas seguian queriendo ir se pusieron en camino. Y así estando un dia en el hospital vino el alguacil del vicario y díjole que se fuese con él, Ignacio le siguió con mucha mansedumbre y alegría a la cárcel donde le dejó el alguacil preso. Acudieron muchos a escucharle a la cárcel, a los cuales les enseñava la doctrina cristiana y les dava los Exercicios Espirituales de la misma manera, y con el mismo fervor que cuando estava del todo libre.

Supieron de su prisión algunas personas principales y entendiendo su inocencia le enviaron a ofrecer su favor, y decirle que si quería le harían sacar de la cárcel. Más Ignacio no consisntió porque quería padecer por Cristo y confiava en su verdad, y también quería si en algo torciese ser enderezado de los Superiores Eclesiásticos, a los cuales toda su vida se mostró hijo de la obediencia". [75]

Tanto la fuente narrativa como la gráfica, son utilizadas por el pintor con puntualidad. Vemos en el centro del lienzo a Ignacio predicando y rodeado de los hombres principales que le quieren ayudar y al lado, las causantes del castigo que recibe Ignacio. En cuanto a la escena que ocupa el

[75] Op. cit. libro I. cap. XIII. pág. 27.

extremo derecho, siguiendo la lámina romana número 37, Villalpando pinta *Un sujeto que quiere el mal para Ignacio, se quema su casa;* incluso el malhechor dice que el santo es merecedor del fuego, en ese momento la casa del sujeto arde en llamas como si hubiera recibido un castigo divino. [76]

El tema del lienzo duodécimo gira en torno a un suceso que aconteció a Ignacio en París, *El rector del colegio de Santa Bárbara pide públicamente perdón a Ignacio.* Rivadeneira narra el suceso:

> *"Con esta resolución, se va al doctor Govea, que aun no havia salido de su aposento, y declarale todo su animo y determinación diciendole: Que ninguna cosa en esta vida le podia venir a él más dulce y sabrosa que ser azotado por Christo, con ya lo havia experimentado, en las cárceles y cadenas donde le havian puesto por la misma causa, más que temía la flaqueza (...). Sin dexarle hablar más palabras tomale de la mano el doctor Govea, llevale a la pieza donde estavan los maestros y discipulos esperando, y subitamente puesto allí (con admiración, y espanto de todos los presentes), se arroja a los pies de Ignacio, y derramando de sus ojos afectuosas lágrimas le pide perdón, confesando que si que havia ligeramente dado oydos a quien no devía. Y diciendo a bozes, que aquel hombre era un santo, pues no tenia cuenta con su dolor y afrenta, sino con el provecho de los proximos, y honra de Dios".* [77]

[76] Cfr. en el catálogo de la *Pintura Novohispana, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzptlán,*Tomo I, op. cit; pág. 146. titula el fragmento secundario de la derecha de esta escena decimoprimera, como el *encuentro que tuvo Ignacio con Martín de Olave*, pero si observamos detenidamente la escena, podemos apreciar que en el fondo se produce un incendio, los colores llamativos del fuego nos da la clave del título del segmento; Por otro lado el suceso ulterior *al presidio que sufrió en la cárcel de Alcalá* (lámina 36), tanto la fuente literaria como la gráfica alude a que *"un sujeto desea el mal a Ignacio y se quema su casa,* (lámina 37), por lo que determino que el título que le dio el catálogo es erróneo.

[77] Pedro de Rivadeneira, op. cit, libro II, cap. III, pág. 38.

Villalpando utiliza la lámina 38 de la colección de Rubens-Barbé para acomodarse a la composición. El total del cuadro está ocupado por la escena, en donde aparece el rector del colegio de Santa Bárbara de París, en una actitud conciliadora, con Ignacio. En el centro de la composición aparecen los protagonistas, el Rector e Ignacio, y alrededor de éstos, (con becas de distintos colores, según la especialidad) los compañeros y alumnos del colegio con varas en las manos dispuestos a aplicarle el "castigo de sala" que consiste en dar varazos a quienes hubieran cometido faltas contra el orden. El castigo se aplicaba en una sala y con la presencia de todos los alumnos. [78] En el cuadro destaca la sotana negra tradicional de los estudiantes parisinos del siglo XVI y se distinguirá del hábito (por carecer de alzacuello) que posteriormente adoptaría la orden de los jesuitas. Iconográficamente tiene una lectura interesante, el hecho de que adoptara la Compañía de Jesús, el estilo del hábito que habían utilizado en su época estudiantil. Desde una óptica compositiva el cuadro requiere de un paréntesis explicativo. Por primera vez, encontramos una escena ocupando el total del lienzo, la pregunta que me viene a la cabeza es ¿qué deseaba enfatizar el iconógrafo en la escena, para decidir que el pintor abarcase, en el lienzo, un tema concreto? Si en el décimo lienzo hacíamos referencia a la presencia constante de los niños con un objetivo pedagógico claro y preciso, en la coyuntura del presente lienzo el tema sigue relacionado con la educación. La respuesta es facilitada por el hagiógrafo oficial:

> *"Mas porque entre los otros ministerios en que se ocupa esta Religion de la Compañia de Iesus, al servicio de Dios nuestro Señor, y de*

[78] Catálogo de Pintura Novohispana del Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Tomo I, op. cit; pág.

su Santa Iglesia, por orden e institucion de nuestro Padre Ignacio, uno muy principal de los colegios, que tiene para enseñanza de la juventud, en virtud y letras". [79]

Por tanto el tema requería presentar la escena en un solo cuadro, enfatizando la orden e institución de los colegios en Nueva España para la educación de la juventud; el ministerio de la enseñanza se convirtió en estandarte de la Compañía. Basta hacer un repaso a los colegios que durante los siglos XVI, XVII y XVIII se construyeron en México, entre los principales destacan: del siglo XVI, el colegio de Pazcuaro, el colegio-seminario de San Jerónimo en Puebla, entre los siglos XVI y XVII el colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. Los colegios más significativos del siglo XVII son: el colegio de San Ildefonso en Puebla, el colegio de San Luis Gonzaga en Zacatecas, el de San Ignacio en Querétaro, o los noviciados de San Francisco Xavier en Tepotzotlán, y el de San Andrés en la ciudad de México. Del siglo XVIII sobresalen: el colegio de Oaxaca, el colegio-seminario de San Ildefonso en la ciudad de México, el colegio de Valladolid, el de Guanajuato o el colegio-seminario de San Ignacio en Puebla, entre otros. [80]

En la escena decimotercera nos narra cómo *Ignacio elige a nueve compañeros de la academia de París.* El cuadro está dividido en dos secciones: *Ignacio elige a sus nueve compañeros de la academia de París,* correspondiente a la lámina 39 de la serie romana y *Un hombre desiste de asesinar a Ignacio,* tomando el modelo de la lámina 40.

146.

[79] Pedro de Rivadeneira, op. cit, libro II, cap. XXIII, pág. 122.

[80] Marco Diaz, op. cit; pp. 25-185.

En cuanto a la primera sección del cuadro, me remito a Rivadeneira para poder describir quiénes eran y de dónde procedían los primeros compañeros de Ignacio:

"Desde el momento que Ignacio se determinó seguir los estudios tuvo siempre inclinación de juntar compañeros que tuviesen el mismo deseo que él, de ayudar a la salvación de las ánimas. Y así aún cuando en España anduvo tan perseguido y acosado tuvo los compañeros que diximos, se le havían acercado. Más como aún no avía echado raizes aquella compañía, con su partida luego hacia París luego se secó, deshaciéndose, y acabando facilmente lo que facilmente havía empezado. Porque escribiéndoles el de París (cuando apenas podía mantenerse mendigo), quien trabajó las cosas sanamente le sucedían, y cúal flacas esperanzas tenía de poderlos allí mantener y encomendándolos a doña Leonor Mascareñas (que por su respeto mucho les favoreció) se desaparecieron yéndose cada uno por su parte.

Así al tiempo que entró en el estudio de la Filosofía Ignacio, vivía a la sazón en el colegio de Santa Bárbara, ***Pedro Fabro*** *saboyano, y* ***Francisco Xavier*** *navarro, que eran no sólo amigos y condiscípulos, más aún compañeros en un mismo aposento. Los cuales aunque ya ivan casi al final de su curso recibieron a Ignacio en su compañía, y por aquí empezó a ganar aquellos mozos en ingenio y doctrina tan excelente. En especial con Fabro tomó muchísima amistad, y repetía con él las lecciones que havía oído, de manera que teniendole a él por su maestro en Filosofía natural y humana, le vino a tener por discípulo, en la natural y en la divina. Y en poco tiempo le ganó tanto, con la admiración de su vida y exemplo que determinó juntar sus estudios y propósito de la vida, con los estudios y propósitos de Ignacio. El cual no extendió luego al principio todas las velas, ni usó de todas las fuerzas para ganarse este ánima de golpe, sino muy poco a poco, y despacio fue procediendo con él. Porque*

lo primero le enseñó a examinar cada día su conciencia. Luego le hizo hacer una confesión general de toda su vida y después le puso en el uso de recibir cada ocho días el santísimo Sacramento del altar y al cabo de cuatro años que pasó viviendo desta manera, viéndole ya bien maduro y dispuesto para lo demás y con muy encendidos deseos de servir perfectamente a Dios, le dió para acabar de perfeccionar los exercicios espirituales. De los cuales salió Fabro tan aprovechado, que desde entonces le parecio haver salido de un golfo tempestuoso de olas y vientos de inquietud, y entrando en el puerto de la paz y del descanso, el cual el mismo Fabro escribe un libro de sus meditaciones, que antes su ánima nunca havia podido hallar. Y en este tiempo se determinó y propuso de seguir de veras al padre Ignacio. Francisco Xavier aunque era también su compañero de cámara, se mostró al principio menos aficionado a seguirle, más al fin no pudo resistir a la fuerza del espíritu que hablaba en este santo varón. Y así vino a entregarse a él, y ponerse del todo en sus manos, aunque la execución fue más tarde, porque cuando él havia tomado esta resolución havian pasado días, y estava ocupado en leer libros de Filosofía. Havia venido de Alcalá a París y acavado su curso de artes y graduado dellas el maestro ***Diego Laínez****, que era natural de Almazán. Trájole el deseo de estudiar la Teología en París y de buscar y ver a Ignacio, el cual en Alcalá havia oido alabar por hombre de gran santidad y penitencia. Y quiso Dios que fue el mismo Ignacio el primero con quien entrando en París encontró Laínez y en breve tiempo se dió a conocer y travaron familiar conversación y amistad. Vino también con Laínez de Alcalá* ***Alonso de Salmerón****, toledano, que era más mozo pero ambos eran mancevos de singular havilidad y grandes esperanzas. A los cuales dió el padre Ignacio los exercicios espirituales en los mismos tiempos que lo hizo el padre Pedro Fabro, y por ellos se determinaron seguirle. Y de esta manera se le fueron después allegando* ***Simón Rodríguez*** *portugués y* ***Nicolás de Bobadilla****, que era cerca de Palencia.*

Todos estos siete acavado su curso de Filosofía y haviendo recivido el grado de maestros y estudiando ya Teología, el año de 1534, día de la Asunción de nuestra Señora se fueron a la iglesia de la misma Reina de los Ángeles llamada Mons Martirium. Y allí después de haver confesado y haver recibido el santísimo Sacramento del cuerpo de Cristo nuestro Señor, todos hicieron voto de emplearse en el aprovechamiento espiritual del próximo, y de ir de peregrinación a Ierusalém, con tal condición que llegados a Venecia un año entero esperasen la navegación, y hallando en este año el pasaje, fuesen a Ierusalém e idos procurasen quedarse y vivir siempre en estos santos lugares. Más si no pudiesen quedarse en Ierusalém, que en tal caso se viniesen a Roma, y postrados a los pies del Sumo Pontífice, Vicario de Christo nuestro Señor, se le ofreciesen para que su Santidad dispusiese de ellos libremente donde quisiese, para bien y salud de las almas. Y de aquí tuvo el cuarto voto de las misiones que nosotros ofrecemos al Sumo Pontífice, cuando hacemos profesión en la Compañía. Y estos votos volvieron a confirmar después de dos años, en el mismo día de la Asunción de nuestra Señora, y en la misma iglesia, y con las mismas ceremonias. De donde tuvo origen renovar los votos que usa la Compañía, antes de la profesión. En el espacio de tiempo de estos dos años, se le juntaron otros tres compañeros teólogos, llamados ***Claudio Jayo,*** *saboyano,* ***Juan Coduri,*** *provenzal y* ***Pascacio Broet,*** *francés; y así llegaron a ser diez todos, aunque de tan diferentes naciones, de un mismo corazón y voluntad".* [81]

La estampa número 40, hace alusión a un momento de la vida de Ignacio, narrada en el libro V, en donde se cuenta las virtudes del santo para con sus semejantes. Rivadeneira escribe:

[81] Pedro de Rivadeneira, op. cit, libro II, cap. III, pág. 39.

"Caminado un hombre hacia Ignacio, con espada en mano para matarle, oyó una voz de repente que le decía: ¿A dónde caminas infeliz? Con lo cual amedrantado desistió de cometer el crimen". [82]

En la serie de Rubens-Barbé, los grabados aparecen con los números 39 y 40. La lámina 39 sí corresponde cronológicamente con la biografía; pero el grabado 40 se sitúa en el libro V que trata del carácter y espíritu de Ignacio. La decisión de intercalar ambas escenas desordenadas (la elección de los compañeros y el hombre que intenta matarle), se debe a que, junto a los hechos históricos que afectan a la Compañía, posiblemente Rivadeneira decidió indicar a los burilistas que mezclaran estas escenas con las virtudes de Ignacio descritas en el último libro.

Villalpando organiza el cuadro de la siguiente forma. En la escena central, aparece Ignacio con sus nueve compañeros elegidos para la obra que tenía premeditada. La escena se sitúa en una construcción de tipo religioso, según cuenta la narración, se trata de la iglesia Mons Martyrium. San Ignacio se distingue del resto de sus compañeros, por ser el único cuya cabeza se ilumina con el halo de santidad. En la escena secundaria aparece un hombre que, con rostro amenazador, se acerca a él pero un ángel le detiene; deduciendo que Ignacio gozó de la protección celestial en los momentos críticos de su vida.

En la escena decimocuarta se presenta, de nuevo, dos momentos anacrónicos en la biografía de Ignacio, por un lado *Convierte a un joven metiéndose en las aguas heladas de un lago*, por otro, *Regresa a España y predica sermones en el campo*. Los grabados llevan la numeración 42 y 44

[82] Op. cit, libro V, cap. II. pág. 174.

respectivamente. Rivadeneira refiere, de la siguiente manera, el pasaje correspondiente a la lámina 42:

> *"Estando un hombre en Paris miserablemete perdido de unos amores deshonestos de una muger, con quie bivia mal: como no pudiesse N. P. Ignacio por ninguna via desasirle dellos, se fue un dia á esperarle fuera de la ciudad, y sabiendo que avia de passar por junto á una laguna, ó charco de agua (yedo por ventura adonde le llevava su ciega y torpe aficion) entra se el P. Ignacio dentro del agua frigidisima hasta los ombros, y viendole desde alli passar, le dixo á grandes boces: anda desventurado,, anda vete a gozar de tus suzios deleytes, no vees el golpe que viene sobre ti la ira de Dios? No te espata el infierno que tiene su boca abierta para tragarte? Ni el azote que te aguarda, y a toda furia va a descargar sobre ti? Anda que aquí me estare yo atormentandome y haziendo penitencia por ti, hasta que Dios aplaque el justo castigo que ya contra ti tiene aparejado. Espantose el hombre con tan señalado exemplo de caridad: paró y herido de la mano de Dios, bolvio atras, confuso y atonito; apartose de la torpe y peligrosa amistad, de que primero estava cautivo".* [83]

En cuanto a la lámina 44 de la serie romana, Rivadeneira describe el pasaje del regreso de Ignacio a España:

> *"Llego a su tierra mas recio de lo que salio de Paris. Antes que llegase tuvieron nuevas de su venida, y salieronle a recebir todos los clerigos del pueblo (...), y queriendo enseñar la doctrina christiana a los niños y era tanto el concurso de la gente, que de muchos pueblos de toda aquella Provincia acudia a oyrle, movida de la fama de sus cosas, que le*

[83] Op. cit. libro V, cap. II, pág. 172.

era forzado, por no caber en los templos, irse á predicar a los campos: y los que concurrian para poderle ver y oir, se subian en los arboles". [84]

Villalpando presenta dos escenas cuyas composiciones están separadas por un árbol y bellos paisajes. La escena situada a la izquierda discurre en la estación de invierno, en el fondo aparece una montaña con nieve y la parte del árbol está sin hojas. En la escena de la derecha la estación es cálida, podríamos decir que primavera o verano. La sección del árbol, en este lado de la composición está cubierto por hojas, al igual que los árboles que aparecen en el fondo de la escena.

Una vez más, el artista nos muestra la abundancia de recursos libres que utiliza para presentarnos unas escenas repletas de belleza y originalidad pues el árbol, además de utilizarlo para separar dos espacios, sirve de marco vegetal para ambas. La composición de la izquierda se ubica en París. La otra sitúa a San Ignacio predicando en Azpeitia, a su regreso de París. No se trata de la conversación del santo con un caballero, como alude Francisco de la Maza. [85] La narración, hace referencia a la predicación de Ignacio en su tierra, donde vuelve a ver a su hermano, quien intenta quitarle la intención de predicar, pero desiste al ver que cada vez acude más gente.

En la decimoquinta escena Villapando patentiza otro de los momentos decisivos en la génesis de la vida de la Compañía de Jesús, se trata de *La ordenación de Ignacio y sus compañeros en Venecia,* para la ejecución de la composición utilizó la lámina número 49 de la serie romana. En el otro espacio vemos como *Ignacio abraza y cura a su compañero Simón Rodríguez.* En este caso empleó el grabado 50 de la misma serie. Rivadeneira

[84] Op. cit, libro II, cap. V, pág. 40-41.

relata la secuencia en dónde Ignacio y sus compañeros son ordenados sacerdotes:

"Poco después todos xuntos hicieron voto de castidad y pobreza delante de Geronimo Verálo, Legado del Papa en Venecia, y ordenandose sacerdote Ignacio y sus compañeros el dia de San Juan Bautista, dándole este alto sacramento el Obispo Arbense con maravillosa consolacion y gusto espiritual, así de los que recivian aquella sacra dignidad, como del Prelado que a ella los promovia. El cual decia que en los dias de su vida no havia recibido tan grande y extraordinaria alegría en ordenes que huviese dado, como aquel dia atribuyendolo todo al particular concurso y gracia de Dios, con que favorecia a nuestros Padres". [86]

El otro pasaje alude al momento en que:

"Sabiendo Ignacio que el padre y compañero suyo Simon Rodriguez estava enfermo y casi a lo ultimo de su vida, se puso en camino, no obstante que actualmente estava con calentura, y llegando a Basan, que esta a una jornada de Vicencia como llego adonde estava el padre Simon en la cama, hallole con la fuerza del mal muy consumido y flaco, y echandole los brazos dixo: no hay de que temer hermano Simon, que sin duda sanareis desta, y asi se levanto y estuvo bueno". [87]

El lienzo está fraccionado en dos partes. En la escena principal, presenciamos el momento, en que San Ignacio con halo sobre su cabeza, se arrodilla ante Jerónimo Verálo, legado del Papa en Venecia, para que le

---

[85] Francisco de la Maza, op. cit, pág 42.
[86] Pedro de Rivadeneira, op. cit, libro II, cap. VII, pág. 45.
[87] Op. cit, libro II, cap. IX, pág. 46-47.

imponga la casulla, junto a sus compañeros. Entre los invitados a este acontecimiento vemos en el fondo, a dos personajes, un franciscano conversando con un caballero. La estampa sirvió una vez más, como punto de partida para componer el cuadro. [88] En el fondo, y cerrando la escena, contemplamos a unos hombres vestidos de civiles, posiblemente conocidos del santo que asistían de invitados o testigos.

En la escena secundaria Villalpando reconstruye el momento en que Ignacio abraza a Simón Rodríguez y le cura. De vuelta a la normalidad Ignacio porta su sotana negra y está acompañado de otro jesuita, posiblemente el padre Fabro, acólito del santo en muchísimas ocasiones. [89]

En la decimosexta escena, el pintor divide el cuadro en dos segmentos. En un lado del lienzo, que ocupa las tres cuartas partes, *La visión de la Santísima Trinidad,* [90] basado en el grabado 53 de la serie de Rubens-Barbé y, en el último tercio nos presenta, *en Monte Casino ve ascender el alma del padre Hoces,* utilizando como modelo la lámina 55 de la serie; Esta escena está inspirada en el pasaje, así escribe Rivadeneira:

---

[88] No he encontrado esta referencia en la narración de Rivadeneira, pero en el grabado (número 49), sí aparece el monje franciscano como si hiciera de testigo de la imposición de la casulla a San Ignacio; sería interesante pensar que Ignacio eligió a un monje franciscano para que ejerciera de testigo, o quizá que el monje franciscano se viera en el deber de presenciar el acto por consejo del legado del Papa.

[89] En el catálogo de *Pintura novohispana, Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán,* Tomo I, op. cit; pág. 148; titula este fragmento como *la acción de Ignacio y sus compañeros ayudando a los enfermos en los hospitales.* Si revisamos la fuente narrativa y la gráfica vemos que la escena corresponde a *la curación del hermano Simón,* como acertadamente rectificó el Catálogo de *Cristóbal de Villalpando,* op. cit; pág. 419.

[90] Esta escena tiene su estudio iconográfico en el apartado correspondiente al ciclo pintado, por Juan Rodríguez Juárez, en 1702 para la catedral de Puebla, analizada en su momento. Para no hacer el trabajo tedioso; pues no es esa mi intención, ya expliqué en su momento, y vuelvo a recordar, que en la medida en que las escenas de la vida el santo surjan iré haciendo referencia a la fuente literaria utilizada, es decir, la biografía escrita por el padre de la Compañía de Jesús Pedro de Rivadeneira a la que hay que acudir sin volver de nuevo a repetir el o los pasajes, sólo me detendré para analizar la fuente gráfica, pues para cada caso se utilizaron diferentes series de grabados, según lo que quisiera reflejar el interesado, bien sea de la propia Compañía bien sea un particular.

"Estando Ignacio en Monte Casino, en el mismo lugar donde San Benito vio subir el alma de San German, Obispo de Capua , ser llevada por los ángeles al cielo, vio San Ignacio subir el alma, un alma rodeada de ángeles, y supo que era de su discipulo, y compañero el padre Diego de Hoces. Y estando oyendo misa otro dia, se le mostro la gran gloria que dicho padre Hoces havia alcanzado en tan poco tiempo". [91]

Siguiendo la línea comparativa del grabado 53 del ciclo romano, Villalpando recrea la escena principal utilizando el modelo pero, una vez más, se aleja del grabado y se acerca a sus trabajos anteriores (como ya hemos mencionado en otras escenas). En este caso, nos sirve de ejemplo el cuadro que pinta para el templo del Carmen en Puebla, la *Santísima Trinidad*, (1680-1690). Regresando al cuadro, la escena que se vislumbra detrás de la ventana, a las espaldas del santo, alude a la entrada que hizo el santo en Roma en compañía de los padres Fabro y Laínez con sombreros y bastones de peregrinos, el modelo es tomado de la misma estampa. La escena secundaria nos remite a la visión que tuvo Ignacio en Monte Casino. Se representa en dos tiempos; en el espacio del segundo plana Ignacio vio subir el alma del padre Hoces, sin embargo en el espacio del primer plano ocurre al día siguiente estando oyendo misa se le mostró la gloria del padre Hoces.

La escena decimoséptima reproduce dos momentos determinantes para la configuración de la orden (Ilustración 17). Ocupando las tres cuartas partes del lienzo presenciamos *La aprobación de la Compañía de Jesús por el Papa Paulo III,* basada en el grabado número 56 de la serie romana, y en la parte que resta del cuadro representó otra escena, *Ignacio inspirado por Dios envía a Francisco Xavier a las Indias*, utilizando el modelo proporcionado

[91] Pedro de Rivadeneira. op. cit, libro II, cap. XII, pág. 51.

por la estampa 57 de la mencionada serie. En cuanto a la primera escena Rivadeneira escribe:

"Por lo cual fue el corazón asi de los otros Cardenales, como principalmente del Cardenal Guidicion, tan cambiado y tan otro, que de contrario que era vino como subitamente a ser favorecedor y protector de esta obra. Y el que poco antes reprendia la institución de nuevas Religiones entendido el fin de la Compañia, nunca acavava de alavar su instituto. Estava tan mudado, y de tan otro parecer que se le oia decir estas palabras: - a mi no me parecen bien las religiones nuevas, mas esta no oso dejar de aprobarla, porque interiormente me siento tan aficionado a ella y en mi corazón veo unos movimientos tan extraordinarios y divinos, que adonde no me inclina la razón humana veo que me llama la voluntad divina, y aunque no quiero me veo abrazar con el afecto lo que antes por la fuerza de los argumentos y las razones humanas aborrecia-. Asi que el mismo Cardenal Guidicion alabó después al Papa Paulo III el instituto de la Compañia con gran eficacia, y el Papa le leyó y quedó tan admirado, que con espiritu de Pontifice Sumo dijo leyéndole: Digitus Dei est hic, que quiere decir, Este es el dedo de Dios. Y afirmo que de tan pequeños y flacos principios no esperaba el pequeño fruto ni poco provecho para la Iglesia de Dios.

De esta manera quedó confirmada la Compañia en el año de 1540, más fue por entonces con cierta limitacion y talla, porque no se dio facultad que pudiese crecer el número de los profesos mas de hasta sesenta. Lo cual ordenó así Dios nuestro Señor, para que con maravillosa consonancia se fuesen respondiendo los principios a los medios y los medios a los fines". [92]

[92] Op. cit, libro II, cap., XVII, pág. 57-58.

La narración de la segunda escena alude a la decisión de Ignacio, pero a propuesta del Papa al que debían obediencia, de mandar a algunos compañeros a predicar el evangelio; el primer conato lo realiza el padre Francisco Xavier. Rivadeneira deja patente este momento:

> *"Llama el padre Ignacio a Francisco Xavier y le dixo: Bien sabeis hermano Maestro Francisco, que dos de nosotros han de passar a la India, por orden de Su Santidad, y que Bovadilla que para esta empresa estava señalado no puede partir por su enfermedad, ni tampoco el Embaxador, por la priesa que a el le dan no puede esperar. Dios se quiere servir en esto de vos, esta es vuestra empresa, a vos toca esta mision. Como esto oyo Xavier, con grande alegria dice: He me aqui Padre, aparejado estoy".* [93]

Villalpando utilizó con veracidad la estampa 56. Representa el momento en que el Papa Paulo III aprueba, mediante la bula papal *Regimini militatis Eclesiae*, la fundación de la Compañía de Jesús el 24 de septiembre de 1540. A la izquierda del Papa se ven cuatro cardenales, identificamos al cardenal Bartolomé Guidición, y otros tres que se oponían a la aprobación de la orden y posteriormente reconocieron la bondad de la obra y alabaron al Papa. La composición está muy ordenada, en el centro de la acción el Papa sentado y San Ignacio de rodillas recogiendo la bula, en el lado izquierdo los cardenales y en el derecho, algunos miembros de la Compañía con varios civiles. En la escena secundaria vemos a San Ignacio bendiciendo a Francisco Xavier y al maestro Simón antes de que partieran para la India, aunque sería el primero quien marchara solo ya que Simón se quedó en Portugal.

[93] Op. cit. libro II, cap. XVI, pág. 57.

La vida de San Francisco Xavier está determinada por su amistad con San Ignacio. Igual que él, estudió Filosofía y Teología, peregrinó, mendigó, sirvió en los hospitales, predicó, etc. Fue en 1541 cuando partió para la India y llegó a la ciudad de Goa un año después, allí trabajó en los hospitales cuidando el cuerpo y las almas de los enfermos, confesaba, visitaba a los presos y enseñaba la doctrina cristiana a los niños. Asistía a los leprosos y otros enfermos que vivían aislados, por ser contagiosos sus padecimientos; en fin siguió el modelo de vida que le había enseñado Ignacio Más tarde viajó hacia el otro extremo de la India, al cabo Comorin, donde convirtió a gran número de infieles enseñándoles los grandes misterios de la fe. Fundó más de cuarenta iglesias. En las islas Molucas bautizó a un sinfin de niños, en la isla del Moro evangelizaba a infieles y decía que la isla era habitada por gentes tan agradables, que se debía llamar la isla de la Esperanza. No contento con vivir en la India, decide partir hacia Japón y seguir realizando su cometido de evangelizar a los infieles que por aquellas tierras vivían, y después de dejar plantada la semilla de Cristo, viaja hasta China para seguir con su labor de conversión. Todos los esfuerzos que hizo le agotaron y cayó enfermo, muriendo en la isla de San Gían, (costa de China) en 1552 y enterrado en el colegio de la Compañía en Goa.

Francisco Xavier supuso para la Compañía, el estandarte de la evangelización en tierras impías, y modelo a seguir por otros compañeros que tuvieron peor fortuna y acabaron en manos de los infieles, convirtiéndose en mártires *para mayor gloria de Dios.* [94] Con la labor de este santo, la

[94] Op. cit, libro IV, cap. VIII, pp. 142-148. Si me he detenido a relatar la experiencia de San Francisco Xavier es porque este santo fue el primero de la Compañía que obedeciendo los mandatos de San Ignacio, dio su vida por los demás *ad maiorem Dei gloriam*, lema de la Compañía de Jesús. Con la experiencia del santo se inicia, en la orden, la evangelización por el mundo, años más tarde llegarían a Nueva España con las mismas pretensiones.

inquietud misionera de la Compañía en otros continentes va creciendo, después de la India vendrá: Brasil, Etiopía, Nueva España, etc.

¿Qué acontecimiento permitió al iconógrafo unir las dos composiciones en un bastidor? Precisamente la misma relación que existe entre ambas escenas. Por petición del Papa Paulo III la orden de los jesuitas, a diferencia de las órdenes tradicionales, hacen un voto especial de obediencia al Sumo Pontífice en temas relacionados con las misiones. El primer ejemplo que se conoce, en la historia de la Compañía de Jesús, de un misionero fecundo en tierras gentiles es San Francisco Xavier, por lo tanto tiene en el cuadro el lugar que le corresponde.

La escena decimoctava está fraccionada en dos composiciones, en el lado izquierdo del lienzo, *Ignacio funda obras pías: casas de mujeres perdidas, para judios que quieren convertirse, para niños huérfanos*, etc.; tomando como modelo la lámina 63 de Rubens-Barbé, y en el lado derecho, *Ignacio pide al Papa Julio III fundar un colegio para los alemanes*, registrada en al grabado número 64 de esta serie romana. Rivadeneira nos relata las fundaciones:

> *"Fundó en Roma obras de piedad: una casa de recogimiento de mujeres perdidas, una de vírgenes de Santa Catalia, para niñas la casa titulada de los Cuatro Santos Coronados; otra para los niños huérfanos que andaban vagando por la ciudad y, finalmente, entre otras fundó también una casa de catecúmenos donde se sustentasen y doctrinasen los judios que pedian el santo bautismo".* [95] En relación a la petición que hace el fundador al Sumo Pontífice para educar a los alemanes escribe: *"Aunque*

[95] Op. cit, libro III, cap. IX, pág. 83.

Ignacio estava sumamente atento a los asuntos de septentrion no dexo de alcanzar por su mediación, y ruegos que el pontífice Julio tercero fundase en Roma el colegio de los alemanes, que sirve no menos para la belleza y adorno de la Iglesia Romana, que para el socorro y el alivio de los de aquella nación". [96]

El cuadro se ha presentado con el título de *"En Roma acuden los jueces de su inocencia. Fundaciones en Roma".* [97] Después de un análisis iconográfico y formal se llega a la conclusión de que este título no es acertado. Veamos por qué. Si observamos detenidamente la escena principal del cuadro, San Ignacio gira la mano de la misma forma que lo hace en el grabado 64; de igual modo dirige su mirada al Papa Julio III y por último, el personaje que está detrás del Pontífice es el mismo que el presentado en la lámina. Para argumentar más la hipótesis hemos de observar que la silla papal lleva los atributos de la Curia es decir, la tiara pontificia con dos llaves cruzadas, por lo que no conviene pensar que en la silla papal esté sentado un juez. Por tanto, si relacionamos las dos escenas (grabado y lienzo) concluimos que se trata del mismo tema, *La petición que hace Ignacio al Papa para fundar el colegio de los alemanes.*

---

[96] Op. cit, libro III, cap. IX, pp. 83-84.

[97] Catálogo de Cristóbal de Villalpando. op. cit. pág. 420. Si seguimos los datos aportados por Pedro de Rivadeneira leemos el título corresponiente a la escena del grabado y dice: capítulo IX: *De las obras pias que nuestro padre Ignacio hizo hacer en Roma.* La descripción de este capítulo no corresponde a la escena de *"En Roma acuden los jueces de su inocencia"* que corresponde a la lámina 61 (libro II, cap. XIII): *De una grave persecucion que se levanto en Roma contra el padre Ignacio y sus compañeros, y del fin que tuvo*": pp. 52-54. La causa, de que los jueces se presentaran a defender la inocencia de Ignacio y sus compañeros, se debe a que *en Roma había un fraile de la secta luterana que predicaba errores de dogmas, incitando al pueblo a cambiar de opiniones, este fraile estaba apoyado por ricos españoles pero llegó a oidos del padre Ignacio las calumnias que predicaba y poco pudo hacer porque los españoles condenaron a Ignacio por hereje. Ésta es la causa por la cual, Ignacio fue llevado a un tribunal, pero quiso la voluntad divina que se encontraran en Roma los jueces que habían juzgado anteriormente a Ignacio en España, París y Venecia que testimoniaron a favor del santo.* Hasta aquí la descripción de la escena de los testigos que acuden a su inocencia.

Siguiendo la temática, Rivadeneira se expresa así:

> *"No solamente procurava N. P. Ignacio por medio de los Padres de la Compañía hazer bien a las Provincias de Alemania, dentro de la misma Alemania (como queda dicho) sino tambien en Italia buscava su remedio: y destecuydado tuvo principio el Colegio Germanico, que en Roma por medio de los nuestros instituyo el Papa Julio III, este año de mil y quinientos y cincuenta y dos".* [98]

Una de las mayores preocupaciones de Ignacio era atraer a sus filas a los alemanes que vivían en Roma para que rectificaran su educación católica tan dañada en Alemania, pero en el fondo era para que la "mala hierba no creciera ni se multiplicase"; sin duda alguna Ignacio temía que la herejía pudiera acabar con las bases espirituales de la Europa cristiana.

La decimonovena tela está dividida en tres segmentos diferentes y las escenas corresponden a las láminas de la serie romana, 67, 71 y 73 respectivamente. De derecha a izquierda presenciamos: *Ignacio orando muchas veces fue azotado por el demonio, El encuentro con San Felipe Neri* y *Anuncia a un enfermo que disfrutaría de la presencia de la Virgen.* La escena correspondiente a la aparición de los demonios es descrita por Rivadeneira de la siguiente manera:

> *"Estando durmiendo una noche le quiso el demonio ahogar, el año de 1541, y fue assi como una mano de hombre que le apretava la garganta, y que no le dexava resollar, ni invocar el nombre santissimo de Iesus hasta que puso tanto conato y fuerza de espiritu y llamó a Iesus que el enemigo Huyó (...), este tipo de cosas que le passava a nuestro Padre*

fueron contadas por el hermano Iuan Paulo, que fue muchos años su compañero y le vio". [99]

La segunda escena, descrita por el biógrafo, es aquella que relata el momento en que Ignacio, junto al padre Fabro anuncia a un enfermo que disfrutaría de la visión de la Virgen:

> *"Ignacio con espiritu de profecia ve la secreto de los corazones, y muchas veces anuncia las cosas futuras. Entre otras anuncio a un enfermo que disfrutaria de la vista de la Virgen Santissima, y asi sucedio como lo havia predicho".* [100]

En la tercera escena aparece San Ignacio con San Felipe Neri. El pasaje no está recogido en la biografía de San Ignacio de Loyola, pero la tradición ignaciana lo ha incorporado a la vida del santo [101] ¿De dónde salió la fuente que permite afirmar, que San Ignacio y San Felipe Neri se conocían?, Se extrajo de *la "Vida del glorioso padre y patriarca San Felipe Neri".* [102] A pesar de que *El encuentro* ha sido raro vez representado en los grabados, [103] la serie romana se hace eco del momento y Villalpando le

---

[98] Pedro de Rivadeneira, op. cit, libro IV, cap. VI, pág. 139.
[99] Op. cit. libro V, cap. IX, pág. 193.
[100] Op. cit, libro V, cap. XII, pág. 206.
[101] Catálogo del Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán, (I), op. cit, pág. 150. El catálogo dice al respecto: *"Aunque no exista referencia histórica sobre este encuentro, la tradición ignaciana lo ha incorporado a la vida del santo, a semejanza del encuentro entre San Francisco y Santo Domingo – quienes se entrevistaron – para lograr la reedificación de la Iglesia católica, acontecimiento que tuvo lugar en Roma".*
[102] Juan Marciano, S.I. *Vida del glorioso padre y patriarca San Felipe Neri, fundador de la congragación del Oratorio,* Volumen I y II, editado con la licencia eclesiástica, Madrid 1853, volumen I, capítulo V y VII, volumen II, cap. XXXVII. En estos capítulos se encuentran las referencias de los encuentros de ambos santos.
[103] En una conferencia que ofreció Evonne Levy, (University of Toronto) en el Instituto de Investigaciones Estéticas, en marzo de 1998: "The Iconography of the Altar of Saint Ignatius", analizando el relieve diseñado y ejecutado por Francisco Novalone para el altar de San Ignacio de Loyola, en la iglesia del

reproduce en su ciclo. Explica el biógrafo de Neri, en relación a la amistad que existía entre ambos:

> *"Envidioso el demonio del fruto que recogía Felipe siendo seglar aun, inspiró a algunos malvados el intento de perderle, pero quedó burlado y confundido, porque fueron tan eficaces las palabras con que Felipe describió lo monstruoso del vicio y la belleza de la virtud que los que habían ido para pervertirle habían quedado convertidos por la eficacia de sus exhortaciones. No es pues de admirar que siendo su voz tan poderosa se llenasen las sagradas Religiones de jóvenes que, despreciando las comodidades de la casa paterna por asegurar su salvación, se retiraban al claustro como a seguro puerto. Por esta razón el Patriarca San Ignacio le llamó con justicia "Campana", que llamando a los demás a la iglesia se queda inmovil en el campanario, pues que permaneciendo él en el siglo, consiguió con sus exhortaciones que tantos entrasen en las Religiones. Y tan cierto era esto que el mismo Santo, a quien era bien conocida la virtud de Felipe, procuró hacerle entrar en su Compañía diciendo que -si él tuviera por compañero a Felipe se atrevería a convertir a todo el mundo-".* [104]

Gesú. Roma, dice: *" A pesar de que el encuentro ha sido rara vez representado en los grabados, sólo este relieve hace que se le de un entendimiento más elaborado que si se tratara de una simple escena y que comienza cuando se llega al tema de las tensiones que existían entre los dos fundadores rivales y las órdenes que dejaron trás de sí. Ignacio y Felipe probablemente se conocieron en Roma a finales de 1530. En ese tiempo ambos estaban involucrados en trabajos similares de caridad y catequesis. Ignacio, el mayor de los dos estaba seguramente más establecido en ese tiempo. Estaba a punto de ser confirmada la Compañia de Jesús por el Papa Paulo III, y fue en ese tiempo cuando le nombró (a Felipe) sacerdote. Neri sabía que Ignacio lo había introducido en la oración interior y que podía haber animado a algunos de sus colegas a formar parte del grupo de los jesuitas".* Hasta aquí la referencia al encuentro según esta especialista.

[104] Juan Marciano; S.I. op. cit, pp. 62-63. Esta frase dice haberlo visto en las historias de la Compañía el P. Jacopo Lubrano, célebre orador, y conocido por su elevado ingenio y doctrina, quien lo refirió en la vigilia del Santo, *"pues de haberse pronunciado en su honor un famoso panegirico en la iglesia del Oratorio de Nápoles en 1677, a la santa memoria de monseñor Cavallo, obispo de Caserta, notable no menos por su gran virtud que por su elocuencia, el cual el día siguiente debía también predicar otro panegirico en honor del mismo Santo. Le dijo asimismo que se había abstenido de referirlo en su panegirico, porque le había parecido que ésto redundaba en alabanza de su P. Ignacio, cuya eminente santidad era tan estimada de Felipe, que encontrando un día a dos padres de la Compañía, en Roma*

Es cierto que Felipe sentía admiración por Ignacio, pues fue el jesuita quien le introdujo en los Ejercicios Espirituales. La negación Felipe a entrar en la Compañía se deduce del párrafo anterior, pero ¿por qué Neri animaba a otros italianos a entrar en la orden de los jesuitas?, ¿será éste el pleito que tenían ambos santos y por el cual, Ignacio llamaba a Felipe, "*campana*"? Es muy posible que Ignacio no terminara de entender, por qué Neri animaba a otros a entrar en su orden sin querer entrar él, y por qué Felipe no se consagró al sacerdocio hasta el año de 1551; es muy probable que para Ignacio, está negación a comprometerse con la Religión, hizo poner su nombre en tela de juicio. [105] Pero aún hay más. Al igual que San Francisco Xavier fue a evangelizar a la India, Neri también quería ir. Consultó su pensamiento con el padre Agustín Guettini, prior de los santos Vicente y Anastasio de la orden Cisterciense, y éste le dijo que su destino estaba en Roma. [106] Por último

---

preguntándoles si eran hijos de Ignacio, y respondiéndole que sí -sois, dijo, hijos de un gran Padre, yo le estoy muy obligado porque me ha enseñado a hacer oración mental-, en cuyo dicho se manifiesta la profunda humildad de Felipe, profesor y maestro de oración, y que en aquel tiempo había recibido la plenitud de los dones del Espíritu Santo con la admirable fractura de dos costillas del lado del corazón. A mas de esto, leyendo después de la muerte del Santo Patriarca su vida ya impresa dijo, -que de sus virtudes y gloriosas acciones no se había escrito ni la mitad-; pero Dios, que había destinado a Felipe para padre de tantos hijos y fundador de un Instituto nuevo no le dió inclinación para abrazar, según las insinuaciones de Ignacio, su Instituto, aunque le consideraba muy santo, como lo indicó, siendo el primero que trabajó para que entrasen italianos en la Compañía". Hasta aquí la narración del libro de la vida de San Felipe, de donde entrevemos la admiración que tenía Felipe por Ignacio, pero en ningún momento se habla de las posibles tiranteces que pudieran existir entre ambos patriarcas, como anteriormente apuntaba Evonne Levy.

[105] Evonne Levy, op.cit.pág. 17. Vincula el hecho que estamos tratando: *"Es posible que Felipe animara a algunos de sus propios colegas a seguir a Ignacio. Pero su resistencia a entrar en la Religión se convirtió en una fuente de crítica y controversia aún vigente. Los jesuitas dicen que Neri quería por propia voluntad unirse a Ignacio, pero no fue aceptado. Los oratonianos alegan que fue al revés, que Ignacio le pidió que se uniera a ellos pero Neri rechazó la invitación".* Hasta aquí la controversia. No es el objetivo de esta investigación desentrañar el conflicto entre ambas órdenes, pero sí me parece interesante la relación que hubo entre ellos y el testimonio posterior que dio Neri en la canonización de Ignacio.

[106] Juan Marciano, op.cit. Volumen I, cap. VII, pp. 98-100, la frase completa que le dice el prior A. Guettini es: *"Tú destino está en Roma, y que esta ciudad era en donde Dios quería servirse de él"* Conociendo ya Felipe la voluntad del cielo, desechó enteramente la idea de pasar a las Indias, y se consagró de un todo al bien de las almas.

añadir que el testimonio de Neri fue utilizado por los jesuitas en el proceso de canonización de Ignacio; Se dice que San Felipe Neri dio prueba de la santidad de Ignacio al ver su cuerpo envuelto en un gran resplandor natural. Esta luminosidad era la clave de la evidencia física de la santidad de Ignacio. [107] Hasta aquí reproduzco la relación de Loyola con Neri, creo que con estos datos se puede deducir el tipo de relación que existía entre *"el mistagogo y el apostata"*. [108]

Regresando al cuadro de Villalpando, analizamos los tres momentos. En el primero, Ignacio es azotado por los demonios mientras otro sacerdote observa el suceso, desde el fondo. La composición ocupa un pequeño espacio en el lienzo y es copiado literalmente del grabado. En cuanto a la segunda y tercera escena decir que, (una vez más están separadas por un árbol, recurso utilizado en la decimocuarta composición) en la segunda escena el pintor representa a Ignacio con esa luz natural de la que hablaba Neri. Ambos aparecen como hombres maduros al igual que en el grabado, pero se trata de una convención puesto que Ignacio (Azpeitia 1491- Roma 1556) era veinticuatro años mayor que Felipe (Florencia 1515- Roma 1595), y cuando Ignacio murió Felipe contaba con cuarenta años de edad. El fondo arquitectónico de la escena, parece que se trata de la cúpula de la iglesia de San Pedro en el Vaticano, traducción iconográfica que permite deducir el

---

[107] Evonne Levy, op.cit.pág. 19. Dice la autora que *"San Felipe Neri era mejor candidato a la canonizació que Ignacio y que, por esta misma razón los jesuitas decidieron utilizar este testimonio de Neri, que provenía de un hombre que había conocido al patriarca de la Compañía y que iba a ser canonizado"*. En la biografía de San Felipe Neri, escrita por el padre Marciano, se relata de la siguiente manera: *"Y eso fue lo que ocurrió, en 1622 el Papa Gregorio XV inscribe a ambos, junto a San Isidro Labrador,, Francisco Xavier y Santa Teresa de Jesús, en el catálogo de los santos, después de que se celebrara una misa por todos ellos y se cantara un solemne TE DEUM."*

[108] Utilizo los términos de *mistagogo* y *apóstata* para designar la relación que existía entre Ignacio (*mistagogo.* -por ser el que inició a Felipe en la oración interior-) y Felipe (*apóstata* -por abandonar al maestro que le había hecho entrar en la oración interior pero que no quiso seguirle, por lo que Ignacio le apodó *campana*-).

papel del Papado en la vida de estos ilustres hombres que defendieron la predicación del evangelio y los dogmas de la religión católica. En la tercera escena vemos a Ignacio y Fabro instruyendo a una multitud; cierra la composición unos niños que observan la escena como escondiéndose, admirados por el milagro del santo.

En la escena vigésima se describen las siguientes acciones. En el lado derecho del lienzo *Se aparece el demonio en forma de serpiente*, corresponde a la lámina 72, la escena central relata *La curación de Alejandro Petronio*, semejante al grabado 74 y la escena en la que *Se aparece a un compañero de la Compañía en Colonia*, es similar a la estampa 76, todas ellas de la serie romana. En cuanto a la escena en donde aparece Ignacio espantando con su báculo al demonio. Rivadeneira escribe lo que aconteció:

> *"Muchas vezes se avia puesto delante una hermosa figura, la qual no podia distinguir como quisiera, ni que cosa fuesse, ni de que materia compuesta; sino que le parecia tener forma de culebra, que con mucho a manera de ojos resplandecia. La cual cuando estava presente le causava mucho contento y consuelo: y por el contrario mucho descontento y pena cuando desaparecia. Esta vision se le representó aqui estando postrado delante de la cruz. Pero como ya tenia mas abundancia de la luz divina facilmente entendio que aquella cosa no era tan linda, ni tan resplandeciente como antes le ofrecia, y manifiestamente conocio que era el demonio que le queria engañar (...), que no haziendolo caso del, con el báculo que traia en la mano facilmente le echava de si".* [109]

[109] Pedro de Rivadeneira, op. cit. libro I, cap. VII, pág. 13. Villalpando introduce esta escena de una forma anacrónica, posiblemente debido a que la aparición del demonio era un tema que tenía que plasmarse en la iconografía ignaciana, puesto que se trataba de superar las tentaciones de Lucifer a lo largo de la vida de las personas, al iconógrafo jesuita le debió parecer bien que aprovechara espacios limpios en el lienzo para introducir este tipo de escenas que no coinciden con las ilustraciones que siguen un ritmo cronológico, pero que estéticamente tienen resultado.

La composición central describe el momento en que Ignacio cura a Alejandro Petronio:

> *"Visitando Ignacio a Alejandro Petronio que estava enfermo, repentinamente se ilumina el aposento con un grande resplandor. Habla a el enfermo, y le da salud. Lo mismo executa muchas veces con otros enfermos".* [110]

La última escena no se constata en la biografía de Rivadeneira por lo que, como en otros pasajes ya analizados, se deduce que el relato que acompaña al grabado pertenece a la tradición ignaciana y dice así:

> *"Tratando un religioso de pasar desde Colonia a Roma para disfrutar de la vista de Ignacio, éste se le aparece voluntariamente, y claramente se le manifiesta en Colonia".* [111]

El cuadro se limita a tres secciones, en el espacio central aparece San Ignacio visitando a Alejandro Petronio, el pintor copia esta escena del grabado en todos sus lineamientos, añadiendo un par de personajes más; Ignacio aparece de pie, iluminado, el enfermo postrado en la cama rodeado de su familia y, de rodillas, el padre Fabro que le acompañaba con frecuencia. En la escena de la izquierda se presenta el momento en que Ignacio espanta con su báculo al demonio; también esta composición es una reproducción de

[110] Pedro de Rivadeneira, op. cit. libro V, cap. XII, pág. 206.
[111] Ibidem.

la estampa 72 y, por último la presentación de Ignacio a un padre de la Compañía en Colonia que es copiada íntegramente de la estampa 76.

La vigésima primera escena corresponde a la muerte de San Ignacio, el cuadro está dividido en dos secciones. En un lado, *Ignacio muere santamente en Roma en el año de 1556*, en el otro, *Se produce milagros entre la multitud que velan el féretro*. El resultado de las composiciones, es producto de la imitación de las láminas 77 y 78 respectivamente. La fuente narrativa nos explica los dos momentos; en cuanto a la muerte del santo escribe Rivadeneira:

> *"Sintiendo Ignacio que llegava su hora le dice al padre Polanco, que avia trabaxado con el los ultimos nueve años: -maestro Polanco, ya se llega la hora de mi partida deste mundo, id a besar el pie de su Santidad en mi nombre, y pedidle su bendicion, y con ella indulgencia plenaria de mis pecados, para que yo vaya mas confiado y cosolado en esta jornada, y dezid a su Beatitud, que si yo (como esperode la infinita misericordia de mi Señor) me viere en el momento santo de su gloria, no me olvidare de rogar por su Santidad, como lo he hecho siempre, aun quando he tenido necesidad de rogar por mi-.(...). Trata Ignacio negocios con los compañeros y despues se determinaron de aguardar a la mañana siguiente, para tomar mejor acuerdo de lo que se huviesse hazer. Buelven en amaneciendo, y hallanle casi espirando, quierenle dar un poco de sustancia, y dizeles: -ya no es tiempo desto-, y levantando las manos, y los oxos fixados en el cielo, llamando con la lengua y con el corazon á Iesus, con un rostro sereno, dio su alma á Dios, postrero dia de julio de mil y quinientos y cincuenta y seis, una hora despues de salido el sol".* [112]

[112] Pedro de Rivadeneira, op. cit, libro IV, cap. XVI, pág. 160.

Estando velando sus compañeros el cadáver de Ignacio, se producen milagros demostrando una vez más el poder taumatúrgico de San Ignacio. La biografía refiere que:

> *"No pudiendo una joven, que mucho estava enferma de paperas, acercarse a besar las manos de San Ignacio cuando estava en el feretro, por la multitud del concurso, pudo conseguir un pedazo del vestido del santo, se le aplica al cuello y luego consigue la salud. Los mismos efectos consiguieron otros enfermos con las hojas y flores que avia en el feretro".* [113]

El cuadro nos muestra la muerte de Ignacio en dos momentos diferentes. En la sección del lado izquierdo, aparece el santo rodeado de sus compañeros y ángeles que elevan su alma al cielo. En el fondo, nos presenta el momento de la narración donde dice el biógrafo: *"como lo vio desde Bolonia una noble y santa mujer".* [114] Villalpando sigue con bastante exactitud las líneas compositivas del grabado. En el otro extremo del lienzo, Ignacio aparece muerto delante de la multitud. A diferencia de la escena anterior, que poseía un carácter íntimo, en ésta aparece gente y un niño que se acerca a la cama con un ramo de flores entre las manos.

La última escena, es decir la vigésima segunda, corresponde a la *Glorificación de San Ignacio,* (Ilustración 18). Se trata de un cuadro, con un elevado contenido de apología triunfalista. [115] En la serie romana, se añadió la

---

[113] Op. cit, libro V, cap. XIII, pág. 206 ss.
[114] Ibidem.
[115] En general las ordenes religiosas que llegaron a Nueva España tuvieron la necesidad de representar los *Triunfos* que sus órdenes habían llegado a tener, porque revelaba la ideología religiosa y social de una época determinada en un lugar determinado, no estoy diciendo que sólo en Nueva España se pintaran cuadros con este tipo de alegoría pues en España tenemos bastantes ejemplos, y que decir de la iglesia de la Compañía en el Gesú (Roma), quiero añadir que, este tipo de pintura revelaba el propio triunfo de la fe

lámina de la canonización de San Ignacio en el año 1622, ese mismo año se anexionó el grabado a la serie, pero quizás la didáctica del sentido iconográfico de la canonización era menos importante o menos relevante en Nueva España que la misma Glorificación, que compendia toda una dinámica del triunfo de la Compañía de Jesús, pero vamos a acercarnos al cuadro para ir descifrando su contenido. El ciclo de Tepotzotlán finaliza de manera originalmente brillante con la Apoteosis o *Glorificación de San Ignacio de Loyola.* En la escena Villalpando reúne elementos utilizados a lo largo de su obra artística, el resultado es este último cuadro que cierra el ciclo de la vida del santo.

El pintor estaba familiarizado con los Triunfos, recuérdese los pintados en la sacristía de la catedral metropolitana, o en la sacristía de la catedral de Guadalajara. [116] Estos trabajos nos permite afirmar que Villalpando no utilizó modelos que él mismo no conociera a la perfección. En el cuadro de la serie de Tepotzotlán aparece Ignacio de pie, en el centro de la composición, sobre un trono dorado y vestido con sotana negra cubierta por incontables anagramas de Jesús. Al pie del trono una inscripción que dice: *IGNIS DEI* (fuego de Dios), [117] sobre el pedestal vemos al fundador y a su lado derecho aparece la Virgen María, detrás de ella observamos a los primeros miembros de la Compañía identificados por los atributos que portan, San Estanislao de

---

católica sobre la herejía del protestantismo, para el caso europeo y el triunfo de la fe católica sobre los infieles en ultramar.

[116] Catálogo de Cristóbal de Villalpando, op. cit, pp. 202-211 y 267-272.

[117] Evonne Levy; op. cit, pág 19. Siguiendo la línea de su conferencia dice a este respecto: "*El reconocimiento de autenticidad de San Felipe Neri sobre la luz interior fue sólo una prueba visual de una tradición mucho más antigua de textos e imágenes que mostraba a Ignacio asociado al fuego o a la luz; se ha mencionado que tan extendida asociación de Ignacio al fuego o a la luz era tan sólo un juego de palabras sobre su nombre. Nuestro santo fue de hecho bautizado como Iñigo y cambió su nombre ya de mayor. El nombre Ignatius no proviene del latín pero los jesuitas vieron en la palabra latina IGNIS, que significa fuego, una relación con el fuego, el fuego del sol, un objeto luminoso, un reflejo, una radiación o un destello.*

Kotska, San Luis Gonzaga, San Francisco de Borja, etc. y los mártires de la orden que llevan las típicas cruces. Al otro lado del santo están Adán y Eva, San Juan Bautista, personajes del Antiguo Testamento, el clero secular y fundadores de otras órdenes. En ambos extremos de la escena, culmina la acción, dos grupos de ángeles músicos incorporados por Villalpando para reflejar los asuntos celestiales. En la parte superior, a modo de rompimiento de gloria, vemos la Santísima Trinidad. En la parte inferior del extremo derecho del lienzo, aparece una mujer vestida con hábito de color café, velo y cofia; este retrato podría ser el de la donante de la magnífica serie, pues se acostumbraba a retratar a los clientes que financiaban las obras de arte.

El objetivo del iconógrafo jesuita, que vigilaba y examinaba la labor de Cristóbal de Villalpando, era inspeccionar el aspecto físico del santo, la actitud mesurada, que los atributos identificaran al o a los personajes y coincidieran con los modelos cedidos al artista; Todo esto se realizaba con la finalidad de que se pudiera consumar una lectura visual significativa de la representación, y a su vez, poder establecer una correlación con las demás imágenes del conjunto. Como resultado de estas apreciaciones tenemos que, cuando los jesuitas hablaban a los novicios, del colegio de San Francisco Xavier, de la vida del santo y de la Compañía, tuvieran un claro referente en el ciclo pintado por Villalpando, con lo que se cumplía la función docente de enseñar a los novicios, "de dónde venían y hacia dónde iban", es decir del espíritu del fundador y de la empresa, para *mayor gloria de Dios*, que éste había iniciado.

III.1-5. MIGUEL CABRERA (1)

La Compañía de Jesús en su empeño por difundir la imagen y vida de Ignacio de Loyola, encarga una nueva serie a Miguel Cabrera (Oaxaca 1695 – México 1768), llamado *el pintor de los jesuitas* porque, entre otros, realiza dos trabajos de gran envergadura para la Compañía. El primero de ellos es un ciclo de la vida del fundador en veinte lienzos para el colegio de San Francisco Xavier de Querétaro, llevado a cabo en la ½ del siglo XVIII, [118] y el segundo una serie de treinta y dos telas para la Casa Profesa de la ciudad de México iniciadas en 1756 y concluidas en 1757.

Siguiendo con la metodología propuesta para esta investigación, no se hará referencia a las escenas ya comentadas en la serie de Villalpando y que no aporten nada nuevo al estudio, sólo aquellas que sean diferentes y que complementen la iconografía ignaciana, teniendo en cuenta los modelos gráficos utilizados por el artista y la propia creatividad no fiscalizada por el iconógrafo encargado de guiar al pintor. El total de las escenas de las series, se registran en el catálogo.

---

[118] La fecha de ejecución de esta ciclo crea una sutil controversia. Cfr.Abelardo Carrillo y Gariel. *El pintor Miguel Cabrera,*, México 1966. Instituto Nacional de Antropología e Historia pp. 27-37, dice el autor: *"aunque ignoramos la fecha en que fueron ejecutadas dichas obras, es presumible que sean posteriores al año 1755"*. Cfr. Manuel Toussaint. *Pintura Colonial en México,*, México 1982. UNAM. segunda edición, pp. 160-167, este autor sitúa la obra en 1755. Por último la historia clínica conservada (número de catalogación 55610) en el Museo Regional de Querétaro sitúa el trabajo en 1744; es más; la historia clínica del cuadro dice, con relación al estudio del cuadro: *la escena decimotercera cuyo título es "San Ignacio y la Virgen María con el Niño", está firmada por Miguel Cabrera y fechada en 1744 en la parte inferior derecha;* desde luego los estudios coinciden en que la serie de Querétaro es anterior a la de México. las composiciones son menos complejas, parece que Cabrera realizara la serie de Querétaro como un ensayo general de lo que sería la gran serie de México: el hecho de que citemos en el texto la fecha de 1744 no inquiere que sea la correcta. por ello debemos considerar citar también como obra de la ½ del siglo XVIII.

El complejo arquitectónico de Querétaro debe su fisonomía a los siglos XVII y XVIII, [119] el último claustro realizado por los jesuitas, corresponde a la época de esplendor del colegio. José María Zelaa e Hidalgo consigna una reedificación en 1755 y a ésta debe corresponder la importante obra del patio inmediato al templo. [120]. Los muros del claustro bajo se embellecieron con la serie de la vida de Ignacio de Loyola, que actualmente se encuentran en el Museo Regional de Querétaro. [121] Una controversia creada en torno a esta serie, se debe al número de lienzos de que consta el ciclo, así Carrillo y Gariel se refiere a 20 lienzos, [122] otros autores que han estudiado a Cabrera siquiera hacen referencia al total de los cuadros. [123]

---

[119] Marco Díaz, op. cit; pág. 60.

[120] José María Zelaa e Hidalgo, *Glorias de Querétaro, en la fundación y admirables progresos que en otros tiempos escribió el Dr. Don Carlos de Sigüenza y Góngora*, México, Mariano Joseph de Zúñiga, 1803, pág. 46, el autor habla de una reedificación realizada en 1755 que incluía el patio en donde se colgaron las pinturas de Cabrera. Si seguimos esta línea de acontecimientos entonces se debe pensar que los cuadros se pintaron para decorar el patio reedificado, pero también es posible que la serie se pintara para el antiguo patio, derivando que el trabajo de Cabrera debió ser anterior a 1755, queda el debate abierto para futuras investigaciones, ya que el carácter del actual trabajo tiene como objetivo estudiar la iconografía de la serie.

[121] Abelardo Carrillo y Gariel, op. cit, pp. 27-37.

[122] Ibidem, Cataloga el trabajo como *"óleo sobre lienzos en forma de medio punto con las mismas medidas 108 x 191 cm."*, Como veremos en el cap. 2, apart. III, en la catalogación del ciclo los cuadros son de diferentes medidas, o al menos así los hemos visto y registrado a través de las historias clínicas de restauración. , Se trata de 20 telas de diferentes tamaños según debieran de adaptaras al marco arquitectónico. El inventario de los Bienes Muebles custodiados en el Museo Regional de Querétaro, realizado por Abelardo Carrillo y Gariel junto a Eugenio Noriega, fue el primer trabajo realizado para registrar las obras del museo, en la edición del inventario no viene la fecha en que se realizó el trabajo, pero si tenemos en cuenta el año de edición de la monografía que escribió Carrillo y Gariel sobre el pintor, realizado en 1966, este inventario tuvo que ser anterior y utilizado posteriormente en el libro. En inventarios sucesivos (en 1968), se catalogan no 20 cuadros sino 19, el debate surge a raíz de que la última escena está dividida en dos bastidores, Carrillo lo tomó como dos cuadros, y los otros inventarios lo tomaron como uno quedando la serie en 19 lienzos, cuando lleguemos a las escenas correspondientes haremos más aclaraciones.

[123] Cfr. Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, México, primera edición 1995, InverMéxico, pp. 180-181, es representativo que en un catálogo de esta envergadura no hace referencia a la serie, sólo recoge las indicaciones de Abelardo Carrillo y Gariel quien tampoco profundiza en el ciclo. Por su parte Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, México 1982, UNAM, pp 160-167, alude a que Cabrera pinta una serie semejante a la de la Profesa, pero sin profundizar en el asunto pues el planteamiento podría ser inverso, que la serie de la Profesa (1755) sea semejante a la de Querétaro (anterior a 1755).

Al igual que Villalpando, Cabrera contó con la biografía de San Ignacio de Loyola, escrita por el padre jesuita Pedro de Rivadeneira en el año 1595, y la serie de grabados realizados por Rubens-Barbé en Roma (año de 1609), que tanto éxito tuvo y que el General de la orden, Claudio Aquaviva (1581-1615), se encargó de repartir por las Casas de la Compañía. Cabe destacar que durante toda la gestión de su largo generalato (34 años al frente de la Compañía), predominó un amplio espíritu organizador, en especial en las misiones de Oriente y Occidente, ésto implicaba dar a conocer la imagen y vida del fundador en las casas de las misiones instauradas. En general veremos cómo Cabrera se acerca o se aleja del modelo romano y de la cronología de la hagiografía.

El primer lienzo consta de una escena central, *El nacimiento de Ignacio de Loyola,* inventada por el pintor. Aparece la madre de Ignacio, tumbada en una cama, de época, con dosel circular cuyo sentido iconográfico evoca al cielo, simulando asimismo su centro; además reviste significaciones de protección, la madre tumbada bajo el dosel circular se presenta ante el espectador como protegida por los poderes celestiales. Rodeada del servicio doméstico y su familia. En el fondo del cuadro, un reloj que se vincula visualmente, prefigurando la debida exactitud con que trató Ignacio a la Compañía. [124] El cuadro está cargado de elementos significativos, el dosel circular y el reloj; es decir anuncia que Ignacio, en su vida regida por el rigor y la perseverancia, disfrutará de la protección celestial.

[124] Federico Revilla. op.cit. pág. 348, define el significado del reloj: *"Para los intelectuales barrocos, el reloj alude al tiempo que huye, con este sentido aparecen en los lienzos sobre Vanidad, asociado a otros elementos como el espejo, la calavera, etc. Asimismo es frecuente vincular visualmente el reloj al príncipe, sea laico o eclesiástico, para alabar su debida exactitud"*. Aplicado al caso de Cabrera nos parece correcto vincular este elemento con la ponderación y exactitud que el fundador tuvo para con su Orden.

En la segunda escena de esta serie, asistimos al capítulo que trata de la experiencia acontecida cuando defiende la plaza de Pamplona contra los franceses, *Ignacio herido en la batalla de Pamplona.* En un primer plano, aparece Ignacio herido, recogido por los soldados vestidos con cascos y armaduras a la antigua usanza. De nuevo el ingenio de Cabrera le lleva a reproducir el momento en que Ignacio cae en acto de servicio. En el grabado 2 Rubens-Barbé presentan el pasaje sin incluir a Ignacio. Es el iconógrafo jesuita quien decide agregar a la composición, la presencia del fundador para poder hacer una lectura correcta del suceso histórico. Pero existe otra interpretación, aquella que refiere la condición de Ignacio como soldado y militar; ésta y no la eclesiástica, había sido su educación ¿Qué servicio aprende Ignacio, en este periodo de su vida, que condiciona el futuro de la Compañía creada como un ejército al servicio de Dios? La creación de un ejército militante al servicio del Papa; entre el soldado y el cortesano prevaleció en Ignacio el soldado. Iñigo, que así se llamaba en esta época, era militar, y debía *"bajo el estandarte de la Cruz* – como refrenda la fórmula del Instituto – *militar para Dios"*. El acontecimiento, prefigura al soldado que luchará bajo la bandera de Jesucristo.

La tercera escena del ciclo narrativo, está dividida en dos secciones. En el lado izquierdo del lienzo, se presenta el momento en que *San Pedro se aparece a Ignacio en la convalecencia,* en el otro lado apreciamos. *Ignacio en la convalecencia lee la vida de Cristo y de los santos.* En ambos casos Cabrera utilizó los modelos de las láminas 3 y 4 de la serie romana, con sutiles diferencias, pero no pierde la línea compositiva de los grabados. La biografía escrita por Rivadeneira narra, que la aparición de San Pedro en la convalecencia se debe a que Ignacio le tiene por protector; pero una lectura

significativa nos llevará a pensar que, del mismo modo que Jesucristo entrega a San Pedro la responsabilidad de la Iglesia, lo cual conduce a que se le haya considerado el primero de los Papas, también San Pedro (la Iglesia) entrega a Ignacio la futura la responsabilidad de fundar la Compañía de Jesús. De nuevo, nos encontramos ante la prefiguración de un suceso que acontecerá uno años después.

La serie de la vida de San Ignacio fundamenta la didáctica de la Compañía a los "posibles lectores", los novicios del colegio de Querétaro. En la segunda escena, observamos a Ignacio leyendo la vida de Jesucristo y la vida de los santos, que le ayudará a ejercitarse en la lucha y el sacrificio, a querer obrar igual que lo había hecho Cristo, e imitar a los santos porque según decía Ignacio:

> *"Imitar al buen Jesús y a los otros santos, que por averle imitado merecen ser imitados por nosotros".* [125]

La cuarta escena narra el instante en que *Ignacio se despide de su familia.* Después de pasar un tiempo convaleciente, reponiéndose de las heridas y resuelto a seguir un camino y una bandera decide pedir permiso al duque de Nájera, [126] al que rendía pleitesía, pues la casa de Loyola dependía de la del duque. Se despide de su familia, no sin antes hablarle su hermano mayor para aconsejarle que desista del negocio, pero Ignacio está decidido a rendir blasón, *a mayor gloria divina.* Este lienzo se conserva en mal estado, debido a las sucesivas restauraciones realizadas en tiempos pasados, a pesar de lo cual se puede observar la presencia de tres personajes. Aquel que está

[125] Pedro de Rivadeneira, op. cit, libro I, cap. I, pág. 3.

en el extremo derecho, es un hombre que alza la mano haciendo ademán de salir de su casa para despedir a alguien, se trata del padre de Ignacio. En el centro de la composición hay a otro hombre ataviado con ricas vestiduras, es el hermano mayor, el primogénito de los Loyola. En el otro extremo del cuadro, Ignacio sale de la casa y gira la cabeza en un gesto de despedirse de su familia, [127] para crear su propia familia espiritual, decisión que llevará a Ignacio a llamar *hijos* a los miembros de la Compañía. Como en los otros casos, esta escena es registrada en el vasto ciclo romano (lámina 7), pero se aleja del modelo para recrearse en la composición.

El quinto lienzo se divide en dos secciones. La escena secundaria está relacionada con el pasaje de la biografía de Rivadeneira en que narra: *Se encuentra con un pobre y le cambia sus ropas.* La escena principal, hace alusión al momento en que *Ignacio ofrece sus armas y vela toda la noche delante de la Virgen de Montserrat.* Ambas escenas están recogidas en la serie romana (láminas 10, 11) pero Cabrera maneja con bastante libertad, los modelos de los grabados en ambos casos, sobre todo la escena principal donde aparece Ignacio, de rodillas ante la Virgen con el bastón de peregrino y ofreciendo sus armas como él había leído que se hacía en los libros de caballería, en donde los caballeros noveles solían velar sus armas. Para imitar esta acción, como joven soldado de Cristo, se queda velando toda la noche y abandonando las armas que el duque de Nájera le había ofrecido para abrazar las armas de la Religión. [128]

La sexta escena está ambientada en la experiencia de Manresa, *Dios manifiesta a Ignacio el misterio de la Santísima Trinidad.* Como hemos

---

[126] Op. cit. libro I, cap. III, pág. 6.
[127] El cuadro se encuentra en la bodega del Museo Regional de Querétaro.
[128] Pedro de Rivadeneira, op. cit, libro I, cap. IV, pág. 8.

referido en la serie analizada de Villalpando, el pasaje se refleja, tanto en la biografía de Rivadeneira como en la lámina 16 de la serie romana (Ilustración 19). La particularidad de este trabajo radica en la originalidad con que Cabrera trata el asunto. En la escena aparece Ignacio de rodillas, con su bastón de peregrino. En el centro, Jesucristo semicubierto por un paño rojo, con las cinco llagas de la pasión y unos querubines que sujetan la cruz y el globo, el Espíritu Santo en forma de paloma y Dios Padre con túnica blanca y paño rojo. La lectura que se desprende del lienzo está relacionada con el sacrificio (llagas y cruz) para alcanzar el triunfo (globo), símbolo totalizador que remite al hombre a sus nociones más elevadas sobre el ser supremo.[129] De ahí que sean los ángeles, portadores del mensaje que visualiza Ignacio, encargados de transmitir el mandato divino. En la época en que se desarrolla este hecho, Ignacio se dedicaba a la oración en la iglesia de Santo Domingo y es aquí donde transcurre la aparición. Esta señal fortalece el espíritu de San Ignacio.

La <u>séptima escena</u> trata del *Éxtasis o el rapto de Ignacio en Manresa.* La ilustración nos remite a la historia narrada por Rivadeneira e ilustrada por la serie romana. Pero la presencia de algunos personajes que aparecen con turbante en el fondo de la escena, nos consigna la utilización del grabado de Wierix, pues sólo este artista presenta los mismos personajes con los tocados orientales; por lo cual nos atrevemos a señalar, que el artista utilizó la línea compositiva del grabado de Rubens-Barbé combinada con elementos decorativos del grabado de Wierix, el resultado es la magnífica tela que pintó Cabrera.

[129] Federico Revilla. op.cit. pág. 409.

El análisis que se desprende del lienzo está relacionado con el rapto que tuvo el santo durante una semana. Cuenta Rivadeneira que Ignacio nunca habló de esta experiencia que guardó con celo, sino que los autores del relato son los propios testigos que presenciaron el éxtasis. [130] En el centro del cuadro, vemos a Ignacio recostado en una estera, rodeado de varios caballeros que lo asisten, uno de ellos toma con una mano el pulso y con la otra advierte los latidos del corazón del santo. En el extremo derecho aparecen otros testigos con turbantes y túnicas al estilo oriental. Rivadeneira no constata en la biografía ninguna presencia de tales espectadores, cabe la posibilidad de que se trate de médicos árabes o judíos muy cotizados en aquella época en la península ibérica [131] y posiblemente conocidos en Nueva España a través de otros cuadros o por la propia presencia en estas tierras.

La escena octava ilustra una de las experiencias que condicionó el espíritu del santo, *Inspirado por la Virgen, Ignacio escribe los Ejercicios Espirituales.* El pasaje, bellamente interpretado por Miguel Cabrera, apunta hacia una libertad creativa y formal en línea con su propia originalidad, alejada en todo momento de los grabados que he conseguido recabar, y que hacen alusión al pasaje (Ilustración 20). Nos referimos a las series de grabados hechos en Amberes por los hermanos Galle, Collaert y van Mallery, la serie de Rubens.Barbé, los de Wierix y otros realizados entorno a la época en que se canonizó a Ignacio. [132]

---

[130] Pedro de Rivadeneira, op. cit. Libro I, cap. VII, pág. 12.

[131] Ramón Menéndez Pidal, *Historia general de España,* Madrid 1970, Espasa-Calpe, Volumen XXXI, pág. 185. Manifiesto esta apreciación en base a que, después de la expulsión de los infieles (musulmanes y judíos) realizada por los Reyes Católicos, algunos de los conversos que se quedaron en España destacaron por ser buenos científicos, médicos, matemáticos, economistas, intelectuales o traductores de las lenguas clásicas, entre otras actividades.

[132] Ursula König-Nordhoff, op. cit; en la última parte de su libro, esta autora incorpora un extenso, y hasta ahora mejor complejo programa iconográfico, *abbildungen (*ilustraciones*)* de San Ignacio de Loyola, pero

En el centro del cuadro vemos a la Virgen María sentada y con su Hijo en brazos; a su lado está Ignacio, de rodillas, escribiendo los Ejercicios por inspiración divina. Rodea la escena un grupo de querubines, símbolo de sabiduría, y dos ángeles mensajeros de Dios, todos ellos testigos de la acción. El lenguaje formal del cuadro nos acerca a otras obras de Miguel Cabrera, por ejemplo la dulzura del rostro de la Virgen nos recuerda la escena de la *Adoración de los Reyes Magos,* en la sacristía de la parroquia de Santa Prisca, o la disposición armoniosa de los querubines a *la Reina de los Patriarcas,* en el crucero de la catedral metropolitana. En este mismo cuadro, se aprecia al Niño apoyando sus piececitos en las cabezas de unos querubines, al igual que en el cuadro de la serie, etc.

Podríamos encontrar otros motivos presentes en el lienzo, *Inspirado por la Virgen, Ignacio escribe los Ejercicios Espirituales* que tuviera un claro referente con otros cuadros del pintor pero creo que éstos son significativos para hacernos una idea de la fuente utilizada por el artista. El ademán de la Virgen dictando los Ejercicios es poco ortodoxo en la iconografía cristiana, el dedo índice de la mano de la Virgen acercándose a un mortal que escribe. Una vez más, en la Historia del Arte somos testigos de la cercanía entre lo divino y lo humano a través de esta magnífica recreación. Sin embargo, para los novicios y estudiantes del colegio queretano, servía de clara referencia a la inspiración de la Virgen dictando los Ejercicios al fundador.

La <u>novena composición</u> está dividida en dos secciones. En la escena central *Cristo consuela a Ignacio camino de Padua,* y en la escena

---

no se aprecia ninguna lámina en donde se represente el tema de los *Ejercicios Espirituales,* a la manera de Cabrera.

secundaria *Navegando a Tierra Santa muchas veces se manifiesta Jesucristo.* Las dos escenas están atendidas en la serie romana (láminas 23 y 26), también el hagiógrafo recoge los pasajes. Se trata del periodo de la vida de Ignacio, posteriores a su partida de Manresa, cuyo objetivo es visitar los lugares sagrados. Para ello, viaja primero a Italia y pasa calamidades pero Jesucristo no le abandona, más bien al revés, se aparece al santo para infundirle ánimo en los momentos de angustia, pues camina por lugares inhóspitos, duerme a cielo descubierto y pasa algunos apuros. Lo mismo le sucede cuando embarca para Jerusalén. Rivadeneira narra, con ocasión de estos percances, la firme esperanza de Ignacio en Dios:

> *"El que muchas vezes, en todo el tiempo de su navegacion se le aparecio, y con increibles consolaciones y gozos espirituales le regaló y sustentó, y finalmente le llegó al buen puerto tan deseado de aquella tierra Santa.* [133]

En el barco, muchos hombres blasfemaban y el espíritu de Ignacio no podía reprimirse por lo que empezó a reprenderles. Al punto estuvieron los marineros de abandonarle en una isla si no hubiera sido porque, de pronto, cambió la dirección del viento y tuvieron que seguir la travesía hasta Jerusalén. Las dos escenas están relacionadas entre sí. Se trata de dos apariciones de Dios que no le abandona en los peligros de la vida que había determinado seguir. El cuadro se encuentra en mal estado de conservación [134] por lo que resulta difícil hacer un análisis iconográfico más profundo, ya que no se distinguen con claridad las escenas.

---

[133] Pedro de Rivadeneira. op. cit. Libro I, cap. IX, pág. 20.
[134] De hecho, este cuadro se encuentra en la bodega del Museo Regional de Querétaro.

Siguiendo con su viaje a Tierra Santa, la décima escena ilustra otros dos momentos de su peregrinación. En el eje central del cuadro vemos a *Ignacio visitando los lugares sagrados,* el extremo derecho representa el momento en que *Ignacio es apaleado por desobedecer.* En el recorrido por los Lugares Santos Ignacio decidió subir al monte de los Olivos, así refiere Rivadeneira:

> *"Desseo de tornar a visitar el monte Oliveto: donde en una piedra se veen oy dia las señales que dexó impressas de sus divinos pies el Señor al tiempo de su subida a los cielos".* [135]

Como los padres franciscanos le echaron de menos, mandaron a un cristiano de la tierra en su busca, y se encontró con él, atacándole con un palo por desobedecer las órdenes.

Alejándose de los grabados romanos 27 y 28, Cabrera recrea las escenas. En el centro de la composición, está Ignacio de rodillas con otros peregrinos. Todos ellos se hospedaban en el monasterio de los franciscanos. A diferencia de los otros visitantes, Ignacio pretendía quedarse en Jerusalén, cosa que no consiguió porque el padre Provincial le aconsejó que se regresara a Italia; Rivadeneira alude al pasaje en la biografía:

> *"Diole el Padre Provincial consejo a nuestro peregrino de que regresara a Italia debido a que podía perder la vida y su libertad, como otros muchos que habian sido presos o muertos, por dexarse llevar de semejante espiritu de devocion y fervor inconsiderado, dijo al Provincial que tenia deseos de quedarse, entonces el Provincial le declaró que tenia*

[135] Pedro de Rivadeneira, op. cit. Libro I, cap. X, pág. 21.

facultad de la Sede Apostolica para enviar de alli los que le pareciesen(...). Y siguiendo la voluntad de Dios que para mayores cosas le llamaba le dixo: -Padre yo os obedecere, y lo hare asi como me lo ordenais-". [136]

Miguel Cabrera se mantiene fiel a los sucesos acaecidos en Tierra Santa y así se registra en el lienzo. La presencia de Cristo se plasma en la vida de San Ignacio, pues al ser apaleado por el "cristiano de la tierra", así llamaban los franciscanos a los musulmanes convertidos, siente la presencia de Jesucristo que ha prometido no abandonarle.

La undécima escena relata el suceso acaecido a su regreso, *Ignacio es aprehendido por los soldados españoles.* De vuelta a Italia, cuenta Rivadeneira que los españoles andaban por aquellas tierras en lucha contra los franceses, viendo a Ignacio le detienen porque creyeron que era un espía. El suceso es examinado en el cuadro con gran realismo (Ilustración 21). Ignacio es llevado ante los capitanes españoles, ataviados con ricos ropajes, mientras que los soldados portan cascos y petos al estilo romano. Es muy posible que Cabrera seleccionara de la lámina 31 de la serie de Rubens-Barbé los detalles, porque el resto es producto de la imaginación del artista. Eso sí, utilizando estos elementos mantiene la idea del grabado, aunque no se explicite en el lienzo, destacando el paralelismo entre la vida de Cristo y la de Ignacio; Jesús es presentado a Pilatos como Ignacio es llevado ante los capitanes españoles entre risas y burlas.

Pero los acontecimientos se suceden. En la duodécima escena asistimos al *Encarcelamiento en Salamanca.* Ignacio sufre la cárcel en

[136] Ibidem.

España varias veces. Si Villalpando contemplaba a Ignacio desde la cárcel de Alcalá de Henares, Cabrera le examina desde Salamanca. Ninguna de las láminas de las series consultadas registra esta escena, sin embargo la fuente literaria narra que:

> *"Estando Ignacio en Salamanca fue invitado el y un compañero, por los padres de la iglesia de Santo Domingo, entre otros asistia a la reunion el Vicario que governava el monasterio en ausencia del Prior que, despues de hacerle alagos le instigó a que contara por qué predicava si no tenia estudios para eso, y dixo Ignacio.- no predicamos padre, sino quando se ofrece alguna buena occasion hablamos familiarmente de las cosas de Dios-, dixo el Prior. Vosotros sois unos simples idiotas, y hombres sin letras y cada día nacen nuevas herejias, errores, doctrinas ponzoñosas, (...) de esas cosa no se puede hablar sin Teologia (...). Quedense el y su compañero en una celda del monasterio, asi hablo el Vicario Al cabo de tres dias se los llevan a la cárcel y los encadenaron los pies y ataron las manos, en eso aparecieron hombres devotos que se enteraron que estos estavan en la cárcel a ofrecer ayuda, y les dejaron mantas y comida, (...) pasaronse algunos dias desta manera en la carcel, y al cabo dellos le llevaron a Ignacio delante de cuatro jueces, hombres todos graves, todos avian leydo el libro de los exercicios, llegado el preso le preguntaron por las cosas que contenia el libro, de Teologia, derecho canonico y a todo respondio. (...) Al cabo de veintidos dias de su prision fueron llevados ante el juez para oir la sentencia y dexaronles libres, solo que no podian declarar en publico la diferencia que ay entre el pecado venial o mortal hasta que huviesen estudiado cuatro años de Teologia".* [137]

[137] Op. cit. Libro I, cap.XV, pp. 30-31.

¿Qué había llevado al iconógrafo, a introducir este pasaje en el ciclo de la vida de San Ignacio de Loyola? Siguiendo la didáctica, lo probable era que la lectura de la escena fuera más provechosa para los novicios del colegio de Querétaro que la escena de la cárcel que sufre anteriormente en Alcalá de Henares. Las razones que le llevaron a la privación, en este caso, resultan tener más peso ideológico que las razones que le llevaron a la prisión en Alcalá, cuando trataba de defenderse de una mentira, confiado en su verdad. En el caso del lienzo que estamos analizando se trata de poner a prueba si Ignacio es un hereje o no, dudando de su dignidad porque sin haber estudiado Teología predicaba los Ejercicios Espirituales. En aquellos tiempos otro predicaban errores, doctrinas ponzoñosas, cada día brotaban nuevas herejías, dice el Vicario acusando a Ignacio indirectamente. Del pasaje se desprende una lección interesante; *cada cosa a su debido tiempo.* De igual manera que el santo tuvo que estudiar la doctrina de Cristo, para después poder obrar con conocimiento, así debía suceder con los llamados a trabajar en nombre de Dios, primero aprender en el noviciado y, posteriormente, acceder a la predicación.

Cabrera presenta la escena remitiéndose al pasaje de Rivadeneira, sigue con bastante fidelidad la fuente de que dispone. Aparece Ignacio con su compañero en la prisión, ambos maniatados y con los pies encadenados. Al otro lado de las rejas, son testigos del suceso personajes vestidos con elegantes ropas, para dignificar más la escena. En el primer plano, una madre con su hijo en los brazos, escuchando a Ignacio predicar la palabra de Dios. En el extremo derecho se ve a un caballero hablando con un joven, seguramente le esté explicando las razones que llevaron a Ignacio a la cárcel,

como podría explicar el maestro de novicios a los principiantes del colegio de Querétaro, de los peligros que entrañaba predicar el cristianismo.

Otra lección nos enseña la escena decimotercera de la serie de Cabrera, *El rector del colegio de Santa Bárbara pide perdón a Ignacio*, está basada en la lámina 38 de Rubens-Barbé, y en la narración escrita por su hagiógrafo. Ocupa el centro de la escena Ignacio, de rodillas y escuchando al rector, al fondo los compañeros del colegio y un maestro subido en un púlpito; estos castigos eran públicos para escarmiento de la víctima y aprendizaje de los compañeros. La composición hace referencia al siguiente pasaje de la vida del santo:

> *"Ignacio animaba a sus compañeros a dejar las malas costumbres y acercarse a los Ejercicios Espirituales, haciéndolo así sus compañeros faltaron a algunas clases del colegio, y el maestro le llamó la atención varias veces. Al no claudicar Ignacio de sus intenciones el maestro se queja al doctor teólogo Govea, rector del colegio y habla con el alumno Ignacio escuchándo su defensa, el rector sale tan convencido de la buena voluntad del santo que dice creer que Ignacio es un santo".* [138]

El fundador de la Compañía supera, de nuevo una prueba, defendiendo los Ejercicios Espirituales. [139]

La decimocuarta escena está dividida en dos secciones. En el lado derecho del lienzo, *Ignacio y sus compañeros prometen renovar los votos*, en el lado izquierdo se representa *De regreso a España predica en el campo* (Ilustración 22). En la primera escena señalada, Cabrera realiza una

[138] Pedro de Rivadeneira. op. cit. libro II. cap. III. pág. 38.
[139] El cuadro se encuentra en la bodega del Museo Regional de Querétaro.

composición bastante libre del acontecimiento. Tres padres de la Compañía visten sotana negra y llevan las manos atadas, mientras Ignacio está hablando con un caballero. Siguiendo la cronología de la vida del santo, deducimos que la escena corresponde al intervalo entre la secuencia del perdón del rector Govea y su partida para España. Después de una lectura detallada de la biografía, inferimos que esta ilustración no se detalla en la hagiografía tal y como lo presenta el pintor ¿Por qué los padres jesuitas llevan las manos atadas? ¿Qué simboliza esta actitud? Por otro lado, ¿con quién está conversando Ignacio que no se registra en el texto?

Leyendo entre líneas la narración observamos que, con anterioridad a la partida de Ignacio hacia España, todos los compañeros prometen renovar los votos de obediencia, pobreza, y castidad. Éste es el sentido iconográfico que se puede dar al pasaje. Atar es sinónimo de amarrar, sujetar, vincular. En este aspecto entendemos que, Cabrera pintara a los compañeros con las manos atadas. Pero la idea salió del iconógrafo, que deseaba vincular a los jesuitas a partir del compromiso que adquieren, prometiendo los compañeros de Ignacio servir a la *Mayor Gloria de Dios*. En cuanto al caballero que acompaña a Ignacio bien podría tratarse del duque de Gandía, Francisco de Borja, buen amigo del fundador. En algunas ocasiones viajó a Italia y visitó al padre para pedirle ayuda espiritual, para ofrecerse en la construcción de colegios nuevos en España, etc. Como señalaba anteriormente, detrás de la interpretación del pintor, estaba la idea del iconógrafo que guió al artista en la composición. Sin embargo en la escena del regreso de Ignacio a su patria, Cabrera tuvo a bien seguir las líneas maestras del grabado 44 de la serie romana, en donde Ignacio aparece en el campo predicando y dice Rivadeneira

que su voz se oía a más de trescientos metros, considerando este hecho como un milagro.

En la decimoquinta escena vemos en el centro de la composición a *Ignacio exorcizando,* y en el extremo izquierdo *Ignacio se reune con sus compañeros antes de ser ordenados.* En ambos casos constatamos, tanto la serie de grabados romanos como la biografia oficial, recogen los dos momentos. En relación a la secuencia central, el pintor nos ofrece uno de los milagros realizados por Ignacio. Éste aparece en el eje central de pie. En un ademán de besar los pies del santo, hay un hombre poseído por el demonio. La secuencia es contemplada por testigos presenciales del milagro que el santo acaba de realizar. En esta época también se narran otros milagros, por ejemplo, sana a un hombre que padecía mal del corazón, restituye la salud a una mujer tísica, otra con el brazo seco recupera la movilidad, con la señal de la cruz libra a la gente poseída etc., los milagros se suceden en cadena.

Ya ha pasado el periodo en que Ignacio era perseguido, encarcelado por defender el carácter espiritual de los Ejercicios, ya no se debate su preparación teológica pues ha completado su formación; a partir de ahora, Ignacio está impregnado de Dios y actúa en su nombre.

> *"Recibio luego como los vio el Papa Paulo Tercero, una estraña alegria, y mandó que aquel mismo dia disputassen delante del una question de Teología que se les propuso. Dióles benignamente licencia para ir a Ierusalén, y su bendicion, y una limosna de sesenta ducados... ".* [140]

[140] Pedro de Rivadeneira, op. cit, Libro II, cap. VII, pág. 45.

En el otro extremo del cuadro vemos a Ignacio reunido con sus compañeros después de recibir la bendición del Papa Paulo III en Roma. El siguiente paso será ir a Venecia donde debían ser ordenados sacerdotes por un representante elegido por el Sumo Pontífice. El primer objetivo se cumpliría con la profesión de Ignacio y sus compañeros, posteriormente se separarían por las tierras venecianas para trabajar y ejercitar los ministerios.

> *"Poco depues todos juntos hicieron voto de castidad y pobreza delante de Gerónimo Verálo, Legado del Papa en Venecia, y ordenandose de Misa Ignacio y los otros compañeros... ",* [141]

Entre los muchos trabajos realizados en esta época, Ignacio decidió que todos debían repartirse por las universidades italianas y practicar con los jóvenes para acercarlos a la doctrina cristiana:

> *"Se repartiessen por las Universidades mas insignes de Itlaia, donde estaba la flor de los buenos ingenios, y letras: para ver si Dios nuestro Señor seria servido de despertar algunos mancebos abiles, de los muchos que en las Universidades se suele criar, y traerlos al mismo instituto de vida, que ellos seguian en beneficiode sus proximos. Y con este fin, repartieron entre sí las Universidades de Italia desta manera, que los padres Ignacio, Fabro y Laynez vayan a Roma, Salmeron, y Pascasio, a Sena, Francisco Xavier, y Bovadilla, a Boloña, Claudio Yayo y Simon Rodriguez a Ferrara, Iuan Coduri, y el nuevo compañero a Padua".* [142]

---

[141] Ibidem.
[142] Pedro de Rivadeneira, op. cit. Libro II, cap. VIII, pp. 45-46.

Del texto se desprende el perfil, que Ignacio deseaba de los futuros jesuitas. Durante unos años (aprox. 1536-38) se dedicaron los compañeros a estos menesteres.

La escena decimosexta se divide en dos secciones. En el espacio secundario vemos *El viaje de Ignacio y sus compañeros hacia Roma* y el espacio central está ocupado por la *Visión de la Storta* (Ilustración 23). Qué derroche de plasticidad. En el centro de la composición Ignacio, con sotana negra, admirado por la visión, Dios Hijo con túnica azul y la cruz a cuestas animando y prometiendo serle propicio en Roma, Dios Padre con túnica roja observa sentado desde el trono de nubes, sobre su cabeza se insinúa un halo triangular que hace referencia a la Santísima Trinidad. El color azul de Jesucristo simboliza el desprendimiento de lo mundano, que permite al alma remontarse a lo divino y el color rojo del Padre simboliza la vida, la sangre y el triunfo. [143] Estos colores se identifican con la responsabilidad que Ignacio tomará en un futuro cercano, es decir abandono de lo mundano a *Mayor Gloria divina*, entregando su vida al sacrificio para alcanzar el triunfo de la Compañía, haciendo el voto de obediencia al Papa.

Tanto Rivadeneira como Rubens-Barbé (lámina 53), recogen los dos momentos. Después de haber sido ordenados sacerdotes, Ignacio y sus compañeros se dirigen a Roma para que el Papa confirme el Instituto de la Compañía, pero Ignacio se retira y tiene esta visión que le permitirá saber cual será el nombre de la Sociedad que va a crear con los otros compañeros. Ignacio tiene en sus manos el destino del grupo contando con la ayuda y protección de Cristo, en Roma.

[143] Federico Revilla, op.cit. pág. 56 y 352.

En el decimoséptimo lienzo vemos lo que sucede a su llegada a Roma. En la escena secundaria del lado derecho se presenta la *Primera misa de Ignacio,* y en la escena central *El Papa Paulo III aprueba la Compañía de Jesús.* Ambas secuencias están registradas en la biografía y en la serie de grabados romanos, Pero Cabrera lo interpreta a su manera, sobre todo la escena central. Siguiendo el rastro de Ignacio desde que tuvo la aparición de la Storta y fue nombrado sacerdote, Ignacio se dedicó a la contemplación de Dios hasta que, el día de Navidad de 1538 dijo su primera misa en la capilla del pesebre, en la iglesia de Santa María la Mayor de Roma. Había pasado más de un año y medio desde que le ordenaron sacerdote hasta que se sintió preparado para ofrecerse como mediador de la palabra de Dios. [144] En la escena central presenciamos el momento en que Paulo III, después de haber leído los capítulos, dio por confirmada la nueva Religión. En el centro de la composición, Ignacio de rodillas, recoge la confirmación de la Compañía de las manos del Papa, sentado en la silla Apostólica, rodeado de sus cardenales que apoyaron la aprobación.

En la escena decimoctava asistimos a los últimos momentos de la vida del santo, en el extremo izquierdo del cuadro se ofrece *La visión que disfruta un jesuita de Colonia, de la presencia de Ignacio* y en el centro de la tela *La muerte de San Ignacio en Roma* (Ilustración 24). Los dos sucesos son recogidos por la serie de Rubens-Barbé, láminas 76 y 77 respectivamente. Cabrera siguió fielmente las líneas compositivas en la aparición de Ignacio a un padre de la Compañía que vivía en Colonia. En Rivadeneira no se constata el hecho, por lo que deducimos que la escena formó parte de la tradición iconográfica ignaciana, como ya advertimos en el estudio iconográfico de la

[144] Pedro de Rivadeneira. op. cit. Libro II, cap. XI, pág. 48.

serie de Cristóbal de Villalpando. En relación a la escena de la muerte de Ignacio, presenta al santo yacente con una vela encendida entre las manos, dicho elemento simboliza la fugacidad de la vida como la llama que se consume. En la serie de Rubens-Barbé no encuentro ningún paralelismo que permita certificar que Cabrera siguiera los lineamientos de algún grabado romano. Sin embargo, en la lámina 14 de la serie de Amberes, en el taller de los hermanos Galle, Collaert y van Mallery, sí aparece la vela en una mesilla al lado de la cama, mientras que Ignacio sujeta entre sus manos un crucifijo. Es posible, que por indicación del iconógrafo, cambiara un elemento por el otro.

La presencia de la Virgen con el Niño en los brazos nos habla de la entrega del alma de Ignacio a María, que tanto había defendido y venerado en vida. Rodean al santo, otros padres de la Compañía y un prelado vestido con alba, muceta y casquete rojo, posiblemente sea un enviado del Papa. Describe la biografía que Ignacio, sintiendo la muerte, mandó al padre Polanco ir a pedir al Papa su bendición para poder partir más confiado y consolado. Así lo hizo el maestro Polanco y el Sumo Pontífice le mandó su bendición con grandes muestras de dolor. Rivadeneira no habla de la presencia de la Virgen con su Hijo, ni de la presencia de ningún Prelado en los últimos momentos de su vida, entre otras cosas porque murió al amanecer y sólo se encontraban con él algunos de sus compañeros, por lo que la composición resume simbólicamente el final de la vida del santo.

Hasta aquí, hemos analizado casi el total de los cuadros, del ciclo de la vida de San Ignacio de Loyola. Todavía nos quedan dos lienzos incompletos. El correspondiente a la decimonovena escena, que trata de la *Visión que tuvo Santa Teresa de Ignacio llevando la custodia*, y la vigésima escena nos

presenta a un personaje no identificado. En el momento en que está escribiendo tiene una *Aparición de Ignacio con el anagrama de la IHS en el pecho*. La cuestión que se plantea es la siguiente. En el caso de la primera escena, vemos a Santa Teresa con un ángel, en la segunda al personaje acompañado de Ignacio, ¿falta algo para completar la escena? Si repasamos la serie, observamos que el conjunto forma parte de un entramado que sustenta el "edificio" iconográfico ignaciano, en donde se presentan todos los elementos necesarios para poder entender las composiciones. No sería normal que, en este caso, el iconógrafo perdiera el sentido de la lógica representativa dejando la escena así, inacabada (Ilustración 25). Por tanto nos atrevemos a pensar que, entre una y otra, falta una sección que permitiría la lectura completa de los cuadros. [145]

Regresemos a los lienzos. En la escena de la *Visión de Santa Teresa* recogida por Cabrera, pero también por otros artistas novohispanos (como veremos en su momento), hace alusión a cierta empatía que la santa tenía por la Compañía. Teresa de Jesús (1515-1582) fue contemporánea de Ignacio, al igual que él, había combatido la herejía desde la mística, a su modo era una militante que no quería encerrarse en su celda, sino que elegía trabajar por la reforma religiosa, la reforma desde dentro. La santa viajaba, fundaba y se esforzaba por corregir y enmendar lo viciado. [146] Decía la santa que:

> *"Del rector de la Compañía de Jesús, he visto algunas cosas de grandes mercedes que el Señor le hacía".* [147]

---

[145] Ambos lienzos se encuentran en la bodega de Museo Regional de Querétaro.
[146] Werner Weisbach, *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*, Madrid. Espasa-Calpe, 1942, pág. 21.
[147] *Libro de la vida de Santa Teresa*, edit. BAC, Madrid 1951, cap. XXXVIII, pp. 850-852.

Precisamente este apego a Ignacio y a la Compañía, ha hecho que la tradición iconográfica ignaciana incorpore, en algunos ciclos, la visión que la santa tuvo de Ignacio, portando el ostensorio el día del Corpus.

III.1-6. MIGUEL CABRERA (2)

La segunda serie de la vida de San Ignacio de Loyola, pintada por Miguel Cabrera entre 1756 y 1757, se realizó para ser expuesta en el claustro de la Casa Profesa, en la ciudad de México. La Profesa debía poseer el ciclo más completo porque era el centro neurálgico de la orden en Nueva España. No es necesario insistir en las funciones de la Casa Profesa pues ya se trató en el apartado correspondiente; por tanto vamos a pasar al estudio de los cuadros. El conjunto está formado por 32 telas en donde se representa, además de los mismos temas que el artista utilizó en la serie de Querétaro, otros aspectos de la vida del santo y de la Compañía. Existe una gran semejanza entre ambas series, en cuanto a las fuentes utilizadas: la biografía oficial del padre Pedro de Rivadeneira y los grabados de la serie Rubens-Barbé, por lo que no vamos a repetir el estudio de los cuadros analizados en la serie del colegio de la Compañía de Querétaro, para no hacer reiterativo el estudio iconográfico ignaciano. La diferencia entre ambas series estriba, en que la serie de la Profesa incluye una cartela con texto en cada lienzo, explicando aquello que el espectador está observando, identificando los momentos de la vida del santo más decisivos, e insistiendo en la figura emblemática de la Sociedad estimulada por la propia orden. El total de la

serie está registrado en el apartado dedicado a la catalogación de las obras expuestas.

El carácter y espiritualidad de Ignacio se configura en la primera época de su vida, a saber: desde el nacimiento (escena 1), su deber de defender como soldado, la ciudad de Pamplona (escena 2), la convalecencia rica en experiencias espirituales, y la presencia de la Luz Divina que va haciendo marca y dejará huella el resto de su vida (escena 3). La decisión de dejar la familia y ponerse en camino hacia Montserrat, donde le suceden diversos acontecimientos que irán poniendo a prueba el carácter del santo. Su afirmación en Dios haciendo los votos de pobreza, obediencia y castidad (escena 4). Todas y cada una de sus actitudes, lograrán que el santo tome conciencia de la dedicación a Dios y decide escribir los Ejercicios Espirituales por inspiración de la Virgen (escena 5). En este proceso tiene diferentes apariciones de la Virgen con su Hijo, la Santísima Trinidad (escena 6), queda en trance siete días (escena 7) y, después de diversa experiencias decide ir a Tierra Santa, asistir a los lugares en donde Jesucristo había estado para sentirse más cerca de Él; su intención es quedarse, pero los peligros que acosan la zona no permite su asentamiento en los lugares Santos y decide regresar por consejo de los padres franciscanos, que allí vivían, haciendo patente su promesa de obediencia (escena 8).

Dichas experiencias (enumeradas desde la escena primera hasta la octava), son recogidas en la serie que pintó Cabrera para el colegio de Querétaro y la misma secuencia cronológica sucede con la serie de la Casa Profesa de la ciudad de México. Incluimos las cartelas de los lienzos, aunque no todos los cuadros conservan la leyenda.

En el ángulo inferior izquierdo de la primera escena se lee: *"Se comenzaron estos lienzos de la vida de san Ignacio de Loyola el 7 de junio de 1756 en que se celebró su prodigiosa conversión prosiguiéndose a devoción de un hijo del Santísimo patriarca"*. También cuenta con la siguiente inscripción: *"El Ve. Abad Joachin y la Ve. Angela Panigarola"*. En la parte inferior derecha de la cuarta composición se encuentra una leyenda que reza: *"Da San Ignacio sus vestiduras a un pobre y vela sus armas delante de la imagen de Nuestra Señora de Monserrat"*. En el ángulo inferior izquierdo de la sexta representación, se lee una cartela con la siguiente inscripción: *"Manifiesta Dios a San Ignacio, con modo admirable. el Misterio de la SS.ma. TRINIDAD"*. En la parte inferior central del octavo lienzo se encuentra una inscripción que dice: *"Visita con especial ternura los Santos Lugares de Jerusalen"*. Hasta aquí la lectura de las leyendas inscritas en los ángulos inferiores de los lienzos de la Profesa.

El primer cuadro incluido en el segundo ciclo, y que no se representa en el primero, es la novena escena. El lienzo lleva por título *En Barcelona es apaleado por jóvenes impuros.* El cuadro está dividido en dos secciones, la escena central presenta el momento en que *Ignacio es apaleado,* en la escena secundaria *Haciendo oración se eleva del suelo.* Ambas escenas se registran en las láminas romanas 33 y 35 respectivamente, con algunas variantes (Ilustración 26). Sin embargo los pasajes no se registran en la biografia de Rivadeneira. En los grabados se leen las siguientes cartelas:

"Habiéndose restituido por medio de Ignacio la disciplina regular en un convento de religiosas de Barcelona, lo llevaron a mal los jóvenes

impuros que hasta entonces habían concurrido a él, y por esto le tratan cruelmente con golpes, hasta dejarle por muerto".[148]

En cuanto al grabado 35 se lee lo siguiente,

> *"Haciendo una noche oración, se elevó de la tierra cerca de cuatro codos: su cara apareció resplandeciente de un modo muy particular, y entre frecuentes suspiros exclamó: -oh, Señor, si te conociesen los hombres-".* [149]

Nos encontramos ante una escena no registrada en la biografía oficial. Pero la tradición iconográfica se hace eco de ella, como si de verdad hubiera sucedido en la vida del santo. Acercándonos al lienzo, reconocemos a Ignacio junto a un compañero suyo en el suelo, apaleados por unos hombres que llevan turbantes moriscos. En el gradado sólo aparece en el suelo el santo, no hay nadie más con él, y la cartela escrita en latín no hace referencia a ninguna ciudad en concreto, sin embargo el fondo arquitectónico del cuadro nos recuerda una iglesia renacentista italiana. En el grabado no sale ningún templo, ni ninguna referencia urbanística de Barcelona. Ello se debe, a que Cabrera usó otro grabado, posiblemente de los que rondaron por Nueva España, en donde se ofrecían imágenes de ciudades europeas. También podría ser idea del iconógrafo, con la intención de relacionar la paliza que dan

---

[148] Peter. Paul. Rubens y Jean. Batiste. Barbé; *Vita Beati P. Ignatiide Loiolae Iesus, Romae 1609.* Biblioteca teológica granadina, edic. Facsimil, Universidad de Granada, 1993, lámina 33. Según he podido comprobar, en la biografía que escribió el padre jesuita Pedro de Rivadeneira, en Barcelona no sucede nada de lo que dice la cartela; en esta ciudad Ignacio decide empezar a estudiar; lee a Erasmo de Rotterdam (1466-1536), y percibe que esta lectura le enfría su devoción, sin embargo la lectura del agustino Tomás de Kempis (1380-1471), *"se le pegó en las entrañas"*, como dice el biógrafo, pero en ningún momento se relata el episodio de la paliza que recibe de manos de los jóvenes impuros.

[149] Ibidem, lámina 35.

al santo por defender el cristianismo. Sólo así se puede entender la inclusión de la iglesia.

Otra diferencia entre el grabado y el óleo estriba, en que los protagonistas del apaleamiento, en el grabado llevan sombreros de ala, y los que salen en el lienzo llevan tocados árabes ¿tiene qué ver este motivo con la identificación de los infieles, que intentan aniquilar a Ignacio como peligro potencial del cristianismo?, ¿por qué árabes y no alemanes a los que declaran herejes? Es posible que entre la mentalidad novohispana de la época, identificaran con más facilidad a un musulmán, como infiel que a un alemán, como hereje, pues la didáctica de la Compañía en ultramar, luchaba por un ideal centrado en los gentiles. En la escena secundaria el pintor se alejó de la composición del grabado, sin embargo se identifica el momento perfectamente. Ignacio elevado del suelo es visto por algunas personas devotas. En la parte inferior del cuadro se encuentra una inscripción que reza: *"Dos personas piadosas ven a San Ignacio elevado en éxtasis cubierto de un grande Resplandor"*, en el otro extremo se lee *"Dan a palos a Ntro. P. S. Ignacio en Compañía de un sacerdote hasta dejarlos por muertos, P. R. la Reforma de de un Monasterio de religiosos"*.

En la <u>décima escena</u>, acontece el *Encuentro de Ignacio con Francisco de Borja*. Aparece Ignacio maniatado y unos caballeros que observan lo que está aconteciendo. En la cartela correspondiente se puede leer: *"Llevando a San Ignacio por las calles de Alcalá se encuentra con San Francisco de Borja que era de diecisiste años de edad, y con luz del cielo conoce al que será después de tiempo religioso de la Compañía de Jesús"*.

Ni las fuentes gráficas ni la biografía, hacen alusión a esta escena. Más bien, fue producto del interés del iconógrafo. Francisco de Borja conoce a

Ignacio en Italia, no en España; está constatado que el duque de Gandía tenía noticias de la existencia de la Compañía de Jesús, que determina entrar en la Sociedad y que se doctora en Teología. Posteriormente Ignacio le reclamará para fundar colegios en España, [150] pero en ningún momento se produce el encuentro de Ignacio con Francisco en las calles de Alcalá. Se trata de una convención iconográfica, posiblemente se registró a través de otros estudios realizados sobre la vida del santo, pero en lo concerniente a su primera biografía y a la serie más extendida por todas las casas de la Compañía, como resultó ser la serie de Roma y las dos de Amberes; en ninguno de los caso, se consigna este suceso.

La inclusión de Francisco de Borja, se debe en gran medida, a que el santo auspició la presencia de los jesuitas españoles en la Península y en las Tierras de Ultramar. En este contexto debe asimilarse la ubicación del personaje en el cuadro. El lienzo recibe un tratamiento digno del estilo de Cabrera. Unos personajes vestidos a la usanza, parecen distinguidos señores montados a caballo, observan a Ignacio rodeado de otro grupo, portan palos y lo empujan hacía un destino del que no huirá, asumiendo el porvenir con resignación.

La escena siguiente es atendida en la primera serie, por lo que no vamos a entrar en detalles. En general, trata de las experiencias que sufrió Ignacio en las cárceles de Alcalá y Salamanca (corresponde al undécimo cuadro), resultando ser enjuiciado desacertadamente y saliendo, en ambos casos, libre de toda culpabilidad derramada contra él. La cartela del lienzo

[150] Ivan Eusebio Nieremberg, S.I., *Vida de San Francisco de Borja*. Roma 1644, libro I, caps. XX-XXXVIII, pp. 150-162.

reza: *"Preso en Salamanca, San Ignacio con un compañero predica desde la cárcel"*.

En la duodécima escena acontece otra experiencia de la que sale refortalecido el santo, *El rector del colegio de Santa Bárbara pide perdón a Ignacio.* El fragmento ya está analizado, pero se percibe una diferencia iconográfica que vamos a detallar. En el trabajo de Querétaro observamos que Ignacio y el rector están hablando en un mismo nivel, (como se cataloga en el cobre estampado) y el rector besa el uniforme del alumno. Sin embargo en la Profesa la actitud del máximo responsable del colegio pidiendo perdón por medio de un beso (Ilustración 27), situándose por debajo del alumno, es el rasgo que diferencia este cuadro del pintado en la primera serie, pero resulta que la biografía, sí recoge el momento de la manera que aquí se expresa,

> *"Sin dexarle hablar mas palabras, tomale de la mano el Doctor Govea, llévale a la pieza donde los maestros y discipulos le estava esperando, y subitamente puesto alli (con admiracion y espanto de todos los presentes) se arroja a los pies de Ignacio, y derramando de sus afectuosas lagrimas le pide perdón, confessando de si, que avia ligeramente dado oydos, a quien no devia. Y diciendo a bozes, que aquel hombre era un santo, pues no tenia cuenta con su dolor y afrenta, sino con el provecho de los proximos, y honrra de Dios. Quedaron con esto los buenos animados y los malos confundidos. Y viose la fuerza que Dios N. S. dio a las palabras de Ignacio, y como libra a los que espera en el. El*

bien que desto sucedio, tomando Dios N. S. por instrumento a este Doctor Govea, para la conversion de la India Oriental". [151]

De lo expuesto en el párrafo anterior derivamos, que el iconógrafo fue más estricto y fiel a la biografía, en el dictado de la serie de la Profesa que en la de Querétaro. Debemos manejar la posibilidad de que fueran distintos los encargados, o quizás que la Profesa requiriese de más ortodoxia por ser el centro estratégico de los jesuitas en Nueva España, La última propuesta me parece más acertada.

En el colegio queretano Ignacio simboliza la personificación del alumno que debe su respeto y obediencia al rector, la máxima autoridad del centro educativo. En la Casa Profesa, el rector encarna al jesuita que abraza la sumisión para con su patriarca y fundador. Por tanto, en cada caso el mensaje difiere, con relación a la posición jerárquica de los personajes representados. Por último, destacar del rector y doctor teólogo Diego de Govea, que fue quién incitó a Ignacio y los suyos para que evangelizaran en las Indias Orientales, y ello se debe a que Govea era un portugués, cercano al Rey Juan III de Portugal que conocía el funcionamiento de la Compañía, incluso se consideraba admirador y devoto de Ignacio. Movió todos los mecanismos diplomáticos entre la Corte portuguesa y la Sede apostólica, consiguiendo que miembros de la Compañía, como Francisco Xavier, evangelizara las Indias Orientales, primer puerto misionero de los jesuitas. El cuadro carece de cartela, pero en el contenido del lienzo, queda implícita la leyenda.

---

[151] Pedro de Rivadeneira, op. cit. libro II, cap. III, pág. 38. El cuadro se encuentra en un estado deteriorado de conservación y la cartela ha sido amputada, por lo que dificulta la aclaración de los datos que estamos manejando.

La escena decimotercera, siguiendo el orden cronológico, no se registra en la primera serie, *Vuelve a su patria y es recibido como un santo.* Vamos a detenernos para verificar las fuentes. En el ciclo de grabados de Roma, se imprime este pasaje en la lámina 43. Lo mismo sucede con la narración, en donde relata que:

> *"Llego a su tierra mas recio de lo que salio de Paris. Antes que llegasse tuvieron nueva de su venida, y salieronle a recibir todos los clerigos del pueblo, mas nunca se pudo acabar con el que fuesse a posar a casa de su hermano, ni quiso otra morada que la de los pobres, que es el hospital".* [152]

Pero la cabeza y el corazón de San Ignacio no estaban en tales eventos, sino en aprovechar su estancia en España para predicar la doctrina cristiana. Lo hizo al llegar a Navarra, su tierra natal, en Castilla (Soria, Guadalajara y Toledo) y Valencia. En el cuadro de Cabrera, Ignacio aparece en el centro de la composición abrazado a un caballero. Es el mayor de los hermanos que, sabiendo de su llegada, quería agasajarle. Rivadeneira narra la presencia del hermano primogénito, entre la multitud; dando la bienvenida al infante de la familia e invitarle a la casa de los Loyola, su propia casa. Ofrecimiento que Ignacio declina por estar sujeto a la regla de la pobreza. En contra de la opinión de su hermano, Ignacio pide limosna, duerme en los hospitales con los pobres *y Predica la doctrina de Cristo.* En la parte inferior derecho se lee: *"Vuelve San Ignacio de París a su Patria donde es recibido como Santo con una Solemne Procesion".*

[152] Op. cit. libro II, cap. V, pág. 40.

En el ángulo inferior derecho de la obra se encuentra una leyenda que reza: *"Predica San Ignacio en su patria, y explica la Doctrina Cristiana"*. Este último pasaje se ilustra en la escena decimocuarta de la serie de la Profesa, pero estaba patente en el ciclo de Querétaro, por lo que no vamos a repetir el contenido iconográfico expuesto en su momento.

En la decimoquinta composición asistimos a dos escenas. La primera correspondiente al pasaje que ilustra a *Ignacio exorcizando,* registrada en la serie queretana. En cuanto a la escena secundaria dice la cartela, *"con el contacto de su mano da San Ignacio la salud a un enfermo que muchos años padeció gota coral"*. Mientras predicaba la palabra de Dios, acontecía que las personas con diferentes problemas acudían a él para buscar soluciones o milagros, y se le acercaban gentes con problemas en los huesos, en el corazón, endemoniados, etc. Este tipo de hechos, es registrado en la biografía del santo y en las estampas 46, 47 y 48 del ciclo romano.

En el cuadro aparece Ignacio con sotana negra de pie y posando su mano sobre la cabeza de una enferma que sufre convulsiones y es agarrada de los brazos y la pierna por varios hombres. En el segundo plano se repite la acción. Ignacio cura a otro enfermo. La parte inferior del cuadro registra una leyenda: *"Con el contacto de su mano da San Ignacio la Salud a un enfermo que muchos años padeció gota coral y con hacer la señal de la Cruz a una mujer endemoniada la deja libre"*.

Un periodo nuevo se abre en la vida del santo. Después de predicar y curar, Ignacio decide volver a Italia porque había quedado con sus compañeros para organizar la Religión y recibirse como sacerdotes. A esta nueva fase corresponde la escena decimosexta.. En la primera serie, Cabrera sólo representó el encuentro del santo con sus compañeros. Sin embargo en la

actual serie asistimos al momento de plenitud, en el cual *Ignacio y sus compañeros son ordenados sacerdotes* .La composición está recogida en la lámina 49 de la serie de Rubens-Barbé (Ilustración 28). Portan la casulla que les permitirá practicar la ceremonia religiosa más importante para un sacerdote, la misa, que se traduce en el oficio principal de la liturgia católica consistente en un sacrificio que recuerda simbólicamente el de la cruz. En el centro de la obra se aprecia, la figura de San Ignacio de rodillas y tres compañeros más, todos visten alba y casulla. Frente a ellos se encuentra sentado, delante del altar, el obispo Gerónimo Veralo con alba, manipulo, casulla y mitra. A su lado dos diáconos y un monaguillo que sostiene un libro. Detrás del obispo se encuentra el altar con siete candelabros, un crucifijo y un libro sagrado.

La alusión a los siete candelabros deriva del simbolismo utilizado en la iconografía cristiana; es un utensilio portador y dispensador de luz, por lo que participa del simbolismo de ésta. La presencia de siete candelabros está relacionada con los siete dones del Espíritu Santo y también la de Jesucristo, que lleva las siete Iglesias, en las cuales "brilla el esplendor septiforme del Espíritu Santo". [153] El crucifijo simboliza la pasión de Cristo y el libro es posible que se trate de las Sagradas Escrituras, teniendo en cuenta el contexto en el que nos estamos moviendo. En el extremo inferior izquierdo del cuadro se encuentra una mesa con una jarra, un misal y un paño negro, elementos utilizados por el obispo para consagrar la profesión de los nuevos sacerdotes. En el segundo plano se observa a Ignacio con sotana y bonete, reunido con sus compañeros antes de recibir la ordenación sacerdotal. En la parte inferior

[153] José Luis Morales y Marín, op. cit, pág. 84.

de la pintura, una leyenda reza: *"Recibe San Ignacio a sus compañéros en Venecia y se ordenan todos sacerdotes"*.

La decimoséptima escena, está dividida en dos secciones. En el espacio central *Ignacio ve ascender el alma del padre Hoces,* y en la escena secundaria *Ignacio cura al padre Simón Rodríguez;* ambas escenas se recogen en la serie de Roma (lámina 50) y en la biografía. Nos vamos a detener en el cuadro para hacer una aclaración. En el grabado se constata las dos escenas que son anacrónicas. De igual manera, el pintor utiliza el modelo del grabado repitiendo el esquema.

Ahora nos acercamos a la fuente escrita que narra los dos hechos. Cronológicamente la escena secundaria es la que acontece con anterioridad. Escribe el padre Rivadeneira con relación a los acontecimientos:

> *"Como llegó adonde el padre Simon estava en la cama (...),no ay que temer hermano Simon, que sin duda sanareis desta, y asi se levanto y estuvo bueno".* [154]

El pasaje transcurre en 1537; sin embargo la escena principal data de mediados del año 1538 y sucede que:

> *"El Padre Ignacio vio una anima rodeada y vestida de una resplandeciente luz entrar en el cielo, y conocio que era el anima de Hoces su compañero".* [155]

[154] Op. cit. libro II. cap. IX, pág. 46.
[155] Op. cit.libro II, cap. XII, pág. 51.

En el centro de la composición se aprecia a Ignacio de rodillas, que observa una figura infantil semidesnuda, volando sobre un bosque entre nubes y rodeada por tres ángeles y varios querubines. La escena hace alusión al momento en que los padres Hoces y Coduri fueron enviados a Padua a predicar, para despertar en la gente la devoción y piedad, en esta ciudad fue donde el primero enfermó y murió. En la iconografía cristiana se ha representado la muerte, a veces, por una forma infantil [156] y así es representada en el lienzo de Cabrera. En el otro pasaje, asistimos a la curación de Simón Rodríguez, éste aparece postrado en la cama y a su lado Ignacio con el padre Fabro.

El episodio acontece después de que Ignacio y sus compañeros han sido ordenados sacerdotes en Venecia, y se separan para trabajar en los diferentes ministerios para los que habían sido preparados; de hecho casi todos enferman por las malas condiciones en que vivían y la poca alimentación que consumían. En la cartela del cuadro se lee: *"Estando enfermo y deshauciado el P. Simón Rodríguez Compañero de San Ignacio, lo sana el Santo con darle el abrazo; San Ignacio vio subir al Cielo rodeado de los ángeles, la alma de el Pe. Diego Hoces, el último de sus compañeros"*.

Poco tiempo después Ignacio y sus compañeros deciden ir a Roma. En el trayecto, el santo se acerca a un templo que había en el camino de la Storta, para hacer oración y acontece la visión que tiene de Dios Padre con Cristo que carga la cruz, en donde le promete ser propicio en Roma. Esta escena se registra en las dos series de Miguel Cabrera. Las composiciones son muy similares, en el caso de la Profesa, que ocupa la decimoctava escena *La*

[156] Federico Revilla, *op. cit.* pág. 25.

visión de la Storta; tiene varias filacterias. De la boca de Dios Padre sale la siguiente inscripción: *"Quiero q. a Este le Tomes y le Tengas por Siervo tuio"* y de los labios del Hijo sale: *"Quiero q. me sirvas: Yo te seré propicio en Roma"*. En la parte inferior de la pintura se lee: *"Maravillosa visión que tuvo San Ignacio en el camino de Roma"*.

En la decimonovena escena, siguiendo la cronología ofrecida por la biografía [157] presenciamos el instante en que *Dios revela a Ignacio el nombre de la Compañia.* Después de la visión de la Storta Dios revela el nombre que han de poner a la nueva Religión (Ilustración 29). La composición de Cabrera es inventada, puesto que ninguna serie de grabados de la época se hace eco del pasaje en concreto, más bien suele ser incorporada a la visión que tuvo Ignacio de Dios Padre con su Hijo, cuando se dirigía a Roma. Rivadeneira narra que:

> *"De aqui es, que aviendo despues nuestro Padre, y sus compañeros determinado de instituir y fundar Religion, y tratando entre si, del nombre que se le avia de poner, para representarla a su Santidad, y suplicarle que la confirmasse, el Padre pidio a sus compañeros que le dexassen a el poner el nombre a su voluntad: y aviendoselo concedido todos con grande alegria, dixo el que se avia de llamar Compañía de Iesus".* [158]

[157] Catálogo de Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato, Tomo III (segunda parte). op. cit; pág. 128. El estudio iconográfico realizado en el catálogo. sitúan la escena de *Da San Ignacio en Roma los Ejercicios Espirituales,* después de *La visión de la Storta.* Sin embarro, si seguimos la línea cronológica del santo, entre medias de las dos se encuentra la escena *Revela Dios a San Ignacio el nombre de la Compañía de Jesús,* de hecho en la visión de la Storta se lleva a cabo el bautizo del nombre que ha de llevar la nueva Religión.

[158] Pedro de Rivadeneira; op. cit. Libro II, cap. XI. pág. 48.

En el cuadro vemos a Ignacio, en el momento de decidir el nombre de la orden por mandato divino, representado por Dios Padre, Jesucristo y la paloma; entre el misterio de la Santísima Trinidad, deslumbra el anagrama de la Compañía de Jesús. En el extremo izquierdo del cuadro están varios compañeros de rodillas, aceptando la sugerencia de Ignacio, de que le dejara a él poner el nombre de la nueva Religión. En la parte inferior del cuadro se lee: *Revela Dios a San Ignacio y mandale expresamente que ponga a su Religión el nombre de la Compañía de Jesús.*

Y así sucedió, llegando a Roma propuso al Papa Paulo III el nombre que debía de identificar a los nuevos soldados de Cristo. Poco después de que Ignacio y sus compañeros son ordenados sacerdotes, el fundador profesa, en 1538, su primera misa en Santa María la Mayor.

En la vigésima escena, asistimos a un suceso que no está recogido en ninguna de las series de grabados que he consultado. Se trata de su estancia en Roma, *Ignacio imparte los Ejercicios Espirituales en Roma.* En el cuadro se aprecia la figura de Ignacio en el interior de un templo, al lado del altar con un crucifijo. Viste sotana y birrete negro, el altar está rodeado de un grupo de clérigos en actitud de oración y reflexión. Esta escena nos remite al pasaje de la vida del santo cuando,

> *"Haviendo leido el Papa los exercicios espirituales aconsejó a Ignacio que se los enseñara a los suyos (los clerigos)".* [159]

El personaje que destaca en el extremo izquierdo del lienzo nos recuerda, por sus facciones, la barba blanca y la sotana, al padre Felipe Neri

[159] Ibidem.

que tomó los Ejercicios Espirituales con el padre Ignacio de Loyola. En la parte inferior del cuadro se lee: *"Da San Ignacio en Roma los Ejercicios Espirituales a varias personas"*.

El resultado de la composición es producto de la invención del pintor, guiado por la mano del iconógrafo interesado en ratificar la suma importancia de los Ejercicios, para alcanzar la gloria de Dios. De todos los artistas y obras estudiadas, sólo esta serie reproduce el pasaje de la enseñanza de los Ejercicios. La Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Nueva España, requería de una escena como la presentada, recordando a los moradores y visitantes la guía espiritual que debían seguir.

La vigésima primera escena también es original en esta serie; se divide el espacio en dos secciones, una ambientada en un espacio interior, *Ignacio envía a las Indias Orientales a Francisco Xavier,* la otra en un espacio exterior, *El encuentro con Felipe Neri.* Los grabados de Rubens y Barbé registran los dos momentos en las láminas 57 y 73 respectivamente y Rivadeneira se hace eco de la primera escena pero no de la segunda. Recuérdese que al tratar el pasaje del encuentro de Ignacio con Felipe en la serie de Villalpando, aludíamos a que el acontecimiento no se registraba en la biografía del santo, sino que formaba parte de la tradición de la Compañía de Jesús.

En el cuadro observamos una habitación decorada con austeridad, en la pared una reproducción de la crucifixión de Cristo, una mesa y una silla, Ignacio de pie impartiendo su bendición a Francisco Xavier, que viajaría más tarde a las Indias Orientales y a Simón Rodríguez que se quedaría en Portugal, su tierra natal siendo consejero de Juan III y confesor del príncipe heredero. Ambos personajes visten con sotana negra, muceta con dos

corazones entre dos espadas, símbolos de la caridad cristiana combatida a través de la evangelización. En la parte inferior del cuadro se lee: *"San Felipe Neri vio muchas veces el rostro de San Ignacio cubierto de resplandores"*. en su momento advertíamos, que Felipe declaró como testigo de la santidad de Ignacio, en el proceso de canonización del santo, aludiendo que el rostro de Ignacio irradiaba una luz divina.

Siguiendo el relato de la vida del santo, acontece poco después *la Confirmación de la Compañía de Jesús por el Papa Paulo III:* En la parte inferior izquierda se lee: *"Confirma el Sumo Pontífice Paulo III, el Instituto de la Compañía de Jesús, en 27 de Septiembre de 1540"*. Este proceso es recogido en los dos trabajos de Querétaro y México; otro tanto sucede con *Ignacio hace su profesión.*

En la vigésima cuarta composición, se desarrolla un asunto que procuró al fundador muchas satisfacciones, *Las fundaciones de casas de celo en Roma.* [160] El tema ocupa tres cuartas partes de la tela, Ignacio y un compañero dialogan con varios caballeros. En el extremo izquierdo aparece *Ignacio conversando con unos hombres.* La serie de grabados romanos (lámina 63), contempla este momento, aunque Cabrera introduce variantes, por ejemplo los caballeros que visten a la usanza del siglo XVI con capas cortas y sombreros de ala. Sin embargo, en el grabado los personajes aparecen portando ropas y tocados judíos. La versión novohispana representa

[160] Catálogo de Pintura Novohispana del Museo Nacional del Virreinato (I), op. cit, pág. 131. De nuevo el catálogo señala la escena *San Ignacio escribe las Constituciones,* como un suceso anterior a las *Casas que el celo de San Ignacio fundó en Roma.* Siguiendo a Rivadeneira, las experiencias ocurren a la inversa. primero Ignacio procuró fundar casa de celo para gentes sin recursos, colegios para los alemanes y los judíos. Posteriormente será elegido general de los jesuitas y escribe las constituciones para el gobierno de la Compañía.

a bienhechores que ofrecen sus rentas para las fundaciones de los colegios. El episodio está narrado en Rivadeneira:

> *"Procuro nuestro Padre, que en Roma se hiziesse una casa de Catecumenos, en que se recibiessen y sustentassen los que pedian el santo bautismo, y venian al conocimiento de la verdad (...), no faltavan algunas de aquellas pobres mugeres, que inspiradas de Dios desseavan salir de aquella torpe y miserable vida, y recogerse a puerto saludable (...). No solamente procurava N. P. Ignacio por medio de los Padres de la Compañía hazer bien a las Provincias de Alemania, dentro de la misma Alemania sino tambien en Italia buscaba su remedio: y deste cuydado tuvo principio el Colegio Germanico, que en Roma por medio de los muestros instituyó el Papa Julio III, este año de mil y quinientos y cincuenta y dos".*[161]

En la parte inferior de la obra se encuentra una leyenda que dice: *Casas que el Celo de San Ignacio fundó en Roma para estudios; Huerfanos; Huerfanas; Mugeres arrepentidas; Doncellas; para los infieles que se Convertian, y otras para las Juventudes; Separadas de diversas Paciones en numero de trese.* En el ángulo inferior izquierdo otra cartela reza: *Se limpiaron y compusieron estos lienzos a espensas de esta Congregación en el mes de Julio de Mil ochocientos Treinta siendo su actual próposito el M. R. P. licenciado Dn. Vicente Díaz León.*

Llegamos a la escena vigésima quinta, que comprende la época posterior a su nombramiento, en el año de 1541 resultó ser elegido General de la Compañía. En éste periodo se organizó diferentes colegios para niños huérfanos, mujeres arrepentidas, etc. Posteriormente se centró en el gobierno

y reglas de la orden. Es el momento en que *Ignacio escribe las Constituciones* (Ilustración 30). La escena ocupa el total del lienzo. Vemos en un extremo a Ignacio escribiendo, viste sotana negra y sobre su cabeza una lengua de fuego. A su lado, y ocupando el resto del lienzo aparece la Virgen María que posa sus pies en las cabezas de unos querubines, viste túnica rosa y manto azul. A su lado, se encuentra Jesucristo con la cruz entre sus manos, lleva una túnica blanca y un manto rojo y al lado de éste, Dios Padre con túnica blanca y manto color ocre, apoya su mano izquierda en un orbe y en la derecha porta el cetro. Entre ambos, la paloma, símbolo de la Santísima Trinidad, de cuyo pico sale un haz de luz dirigido a la cabeza de Ignacio. Todos ellos están sentados sobre un trono de nubes y rodeados de querubines. La escena nos remite al pasaje de la vida de Ignacio, constatado en la serie de grabados romanos (lámina 65), y en la biografía del santo donde se relata que:

> *"Aplicose nuestro padre con nuevo animo al govierno dela Compañia, y a procurar de dar su perfecion á las cosas que avia comenzado. Y lo primero de todo para ceñirla con leyes, y atarla con reglas y constituciones, mostró a los padres las constituciones que el mismo avia escrito importunado de toda la Compañia, para que las viessen y examinassen. Oy dia tenemos un cuaderno escrito de su misma mano, que se hallo despues de su muerte: en el cual assi para ayudar su memoria, como para mejor acertar en lo que determinava, escrivia dia por dia las cossas que pasavan por su alma, mientras hizo las constituciones, assi tocantes a las visitaciones y resplandores celestiales, con que Dios le regalava, tambien la Santissima Trinidad (...). Aunque el padre por su grande modestia, y humildad, con aver recebido tantas inteligencias*

[161] Op. cit. Libro III, cap. IX, pág. 83 y libro IV, cap. VI, pág. 139.

sobrenaturales, y tantos testimonios de la voluntad divina, y tener autoridad para ello, no quiso que las constituciones tuviessen fuerza, o firmeza alguna para obligar, hasta que la Compañia las aprovase y tuviesse por buenas, lo qual se hizo en Roma, el año de mil y quinientos y cincuenta y ocho, en la primera Congragacion general de toda la Compañia, que se celebro despues del muerto". [162]

En el cuadro presenciamos las diferentes visitaciones que Ignacio tuvo mientras escribía las reglas de la Compañía, sintetizadas en este hermoso lienzo. Una lectura detallada nos permitirá descubrir el contenido iconográfico de la tela. Sobre la cabeza del santo aparece una lengua de fuego, símbolo que enfatiza el poder de creación, es el órgano de la palabra, con las inmensas capacidades de ésta, signo de purificación.[163] El rayo luminoso que desprende la paloma es una convención que nos sugiere, la inspiración de la Santísima Trinidad en el momento de escribir. En la parte inferior del cuadro se lee: *Escribe con Maravillosas Luces del Cielo Sentada sobre su Cabeza al Escribirlas una lengua de brillante Fuego; y apareciéndosele Jesús y María Varias Veces; ya Consolandolo, ya instruyendolo".*

La escena vigésima sexta lleva por título, *Ignacio orando delante de un crucifijo.* El fundador está de rodillas, frente a una mesa en la que se encuentra un crucifijo y varios libros. Viste el hábito de la Compañía y muestra sus manos entrelazadas a la altura de pecho. Tras él, varios jesuitas

---

[162] Pedro de Rivadeneira, op. cit. Libro IV, cap. II, pág. 135.

[163] Federico Revilla, op. cit. pág. 244. Con relación a este símbolo dice el diccionario de iconografía y simbología: *" La similitud de la lengua respecto de una llama ha dado origen a una serie de aproximaciones simbólicas, casi siempre en el sentido de enfatizar su poder; la lengua como la llama puede crear o destruir... "*, en este caso se le debe de atribuir el poder de creación pues corresponde, dentro del contexto, a la creación de las Constituciones para regir el buen funcionamiento de la orden de los jesuitas.

presencian la escena. En la parte superior derecha, y en contraste con la obscuridad de la habitación, se sitúa el rompimiento de gloria con un triángulo luminoso.

La escena nos remite a la historia de la vida del santo, quien pidió a Jesús que la Compañía fuera como Él. Rivadeneira relata que:

> *"Y que muchos de los engañados van ya conociendo la verdad, y muchos de los Catolicos que dormian ya estan despiertos, y los que velavan mas animados. Y no menos que los enemigos de IesuChristo, y de su cruz, tienen por enemigos a los Iesuitas (que assi llaman ellos a los padres de la Compañia) porque la defienden, y porque no pueden con obras, lo que persiguen con palabras".* [164]

En la serie de Roma, utilizada por el pintor, no aparece la composición del pasaje, en concreto. Sin embargo, Rubens-Barbé estampan, en reiteradas ocasiones, a Ignacio orando, lo cual significa que el pintor interpretó con cierta libertad, el episodio. El triángulo de la parte superior es invención del artista, seguramente dictado por el iconógrafo; Hace referencia al misterio de la Santisima Trinidad. Es simbólico el crucifijo que está sobre la mesa, incita a pensar en la pasión de Cristo en la cruz, así como Él sufrió la persecución los jesuitas tendrían que luchar en la adversidad y estar preparados porque la Compañía sería perseguida. En la parte inferior del cuadro se lee: *"Pedía siempre San Ignacio a Xpto. La Compañía Fuera Participante de su Pasion hasta que Christo le dijo: Lo será; pues será siempre Perseguida"*. La cartela está prefigurando lo que sucederá una década después a que se

[164] Pedro de Rivadeneira. op. cit. Libro V, cap. XIII, pág. 211.

colgaran estos lienzos (1757), que abocará en la expulsión de los jesuitas por orden real de Carlos III en 1767.

En la escena vigésima séptima asistimos en el espacio central del cuadro, a la *Muerte de San Ignacio de Loyola*, y en la escena secundaria *La visión que presenció una santa y noble mujer desde Bolonia*. El momento es registrado en el ciclo de la vida del santo, que Cabrera pintó para el colegio de Querétaro. La idea es la misma, varía el lugar que ocupa la Virgen, no está situada al lado del santo, sino en la cabecera y la incorporación de la leyenda que sale de la boca del moribundo: *Jesús, Jesús*. En los últimos momentos, Ignacio estuvo rodeado de sus compañeros que vivían en la casa Profesa de Roma. En el suelo, junto al santo, se aprecia el acetre con una rama de hisopo en su interior, esta planta aromática se utiliza para esparcir el agua bendita. La escena secundaria refiere el momento en que Ignacio muere y es visto por una santa y noble mujer que vivía en Bolonia.

El pasaje es recogido en el grabado 77 de la serie romana, dividido en dos escenas; por un lado la muerte del santo y por el otro, la visión de una noble mujer desde Bolonia. La biografía no refiere ésta composición, por lo que una vez más nos encontramos ante un pasaje citado por la tradición ignaciana.

Después de muerto, se producen milagros entre la gente que viene a visitar el cadáver del santo. En la vigésima octava escena, se reproducen los *Funerales de San Ignacio en Santa María de la Strada*. La serie de Amberes del taller de los hermanos Galle, Collaert y van Mallery, es la única de todas las consultadas, que reproduce este momento (lámina XIV). Cabrera simplifica la composición y cambia algunos elementos (Ilustración 31), por ejemplo los compañeros de Ignacio que trasladan en andas el cuerpo, no

llevan cirios como en el grabado, sino que llevan en sus manos los bonetes; entre el cortejo fúnebre aparecen clérigos y jesuitas que vivieron en Nueva España, como Pedro Reales, [165] y que no fue posible que asistiera a los funerales del santo. El cortejo está precedido por varios clérigos, con una cruz y dos portaciriales.

En la parte superior del cuadro vemos un rompimiento de gloria con querubines, ¿por qué incorpora a personajes como el padre Pedro Reales? La vida del padre Reales (Castilla 1704, Veracruz 1767) marca la última fase de los jesuitas antes de la expulsión promulgada por el Rey Carlos III; muriendo camino del destierro. En el tiempo en que Cabrera estaba pintando la serie, Pedro Reales ocupaba el cargo de rector y maestro de novicios en el colegio de Teptzotlán. Entre 1760-63 pasa a ser el Provincial de la Provincia de Nueva España, cargo que abandona para ocupar el puesto de Prepósito de la Casa Profesa[166].

En la vigésima novena escena, *Experimentan el patrocinio de San Ignacio varias personas.* El santo aparece en el centro de la composición sobre una nube y lleva en su pecho el monograma de la Compañía de Jesús, rodeado de un gran resplandor. Viste sotana negra y bonete en la cabeza. En el ángulo inferior izquierdo de la pintura, varios hombres y una mujer arrodillada sostienen a una niña. En la parte inferior derecha, se encuentran numerosos personajes que parecen enfermos. La escena nos remite a la historia de San Ignacio, estando muerto, se producen diferentes milagros y

[165] Catálogo de "Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán". Tomo III. op. cit. pág. 134.
[166] José María Gutiérrez Casillas. S. I. . *Diccionario Bio-Bibliográfico de la Compañía de Jesús en México,* Tomo XVI, siglo XVIII (L-Z). México 1977, edit. Tradición S. A., pp. 417-418.

curaciones manifestadas bajo su patrocinio. Los sucesos son relatados por el biógrafo:

> *"...Y las que podriamos añadir de algunas personas que se libraron de graves enfermedades".* [167]

Estas curaciones se contaron entre los milagros del santo y fueron aprobados por los auditores que llevaron el caso del proceso de canonización de Ignacio. Sin embargo en ninguna de las series consultadas, ni en grabados sueltos, he encontrado referencias que nos acerquen al uso de un posible modelo para los milagros que se produjeron después de morir el fundador.

En el ángulo inferior derecho del cuadro se lee una cartela: *Experimentan el PATROCINIO de San Ignacio innumerables personas, especialmente los valdados, los de gota coral, las mujeres de parto, apestados y los del demonio y pecadores obstinados.* La leyenda resume lo que estamos visualizando. Una madre con su hijo, gente retorciéndose de dolor porque están endemoniadas, etc. al mismo tiempo sintetiza parte de las ilustraciones grabadas, que representaban al santo en los momentos en que hacía milagros, o ante su presencia se curaba gente que no tenía soluciones médicas. Todas las causas fueron revisadas en la canonización, y como dice Rivadeneira,

> *"Aunque ni todos los santos han sido esclarecidos con milagros, ni los que han hecho mas milagros y mayores que otros, son por esso*

[167] Pedro de Rivadeneira, op. cit. Libro V, cap. XIII, *"De los milagros que hizo Dios por el"*, pp. 206-214.

mayores santos: porque la santidad de cada uno no se ha de medir assi, ni tiene por regla con que se ha de estimar los milagros, sino la caridad". [168]

Gran lección expresada por el biógrafo, se trata de una instrucción que debían aprender todos aquellos que quisieran medir la calidad de los milagros, o la cantidad de patrocinios producidos durante su vida y después de su muerte.

En la bodega del templo del Oratorio, antigua Casa Profesa de la Compañía de Jesús se encuentra el lienzo *Alegoría de Santa María Magdalena de Pazzi con la Santísima Trinidad, San Juan Evangelista y San Ignacio de Loyola..* [169] Se trata del lienzo trigésimo de la serie metropolitana.

Hasta ahora, sólo se conocía el título del cuadro. [170] Sin embargo, con el estudio reciente quedará cerrado el interrogante sobre el contenido iconográfico de la tela (Ilustración 32). En el extremo derecho del cuadro observamos a Santa María Magdalena Pazzi de rodillas y con el hábito propio de la orden carmelita, sus manos abiertas a la expectación que produce la visión que está contemplando. En el extremo izquierdo está presenta San Ignacio, también arrodillado, viste la sotana clásica que identifica a su

---

[168] Ibidem.

[169] Gracias a la colaboración del padre Luis Ávila Blancas, la información que he podido recopilar en los archivos facilitados, cierra el interrogante de las particularidades del lienzo que lleva por título *Santa María Magdalena Pazzi en éxtasis, viendo a San Ignacio de Loyola, la Santísima Trinidad y San Juan Evangelista,* perteneciente a la serie de la vida de San Ignacio, pintada por Miguel Cabrera. En la ficha clínica se constatan las siguientes notas. Datos generales de la obra: Título o tema (*Visión de Santa María Magdalena Pazzi. Alegoría de Santa María Magdalena Pazzi, con la Santísima Trinidad, San Juan Evangelista y San Ignacio de Loyola*). Autor o atribución (serie de Miguel Cabrera). Dimensiones (280 x 205 cm.). Técnica (óleo sobre lienzo). Época o estilo (siglo XVIII). Inscripciones (reverso). Marco (no tiene). La catalogación fue realizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, consignando el cuadro (foto en blanco-negro, rollo # 5, foto # 22), formando parte del acervo del total de las obras plásticas que la bodega del templo del Oratorio posee en la actualidad.

[170] Abelardo Carrillo y Gariel, op. cit, pág. 141. En la monografía se detalla por primera vez el título del cuadro, pero no aparece ninguna fotografía que haga alusión al lienzo. Otro tanto sucede con el trabajo de Autry Maza, Viesca y Pérez Ligan, enumeran la serie, destacan los cuadros que actualmente se encuentran

congregación. En la parte superior del lienzo, y en la vertical de la santa está San Juan Evangelista con sus atributos, en una mano porta un libro y en la otra una pluma. A la misma altura que el evangelista se encuentra de Dios Padre con el orbe entre sus manos, a su lado Dios Hijo con la cruz de la pasión y, entre ambos, una paloma que simboliza el Espíritu Santo. El misterio de la Trinidad está rodeado por nubes y a los pies unos querubines, a modo de rompimiento de gloria.

La presencia de la Santísima Trinidad, simboliza el misterio de la fe cristiana que propone un único Dios en tres personas distintas. [171] Es una constante en la vida de Ignacio, desde aquella vez que se le aparece en el camino de Roma hasta los últimos días de su vida. San Juan Evangelista encarna al apóstol testigo de la pasión de Cristo, junto a María de quien promete cuidar porque así se lo pidió Jesús: *"He ahí a tu madre"*, (Jn. 19, 26-27). Se percibe otra inquietud de Ignacio, aquella en que pedía a Cristo que la Compañía participase de su pasión para sentir más cerca el sufrimiento. Por último la protagonista del éxtasis, Santa María Magdalena Pazzi (1566-1607), virgen florentina, monja carmelita que se distinguió por la caridad para con sus compañeras y por amor al sufrimiento. Su lema era: *"Padecer, no morir"*. [172] Ésta santa abraza la visión de San Ignacio, pedía padecer como Cristo había padecido y sufrido. Aunque no fue contemporánea del fundador, ambos vivieron las inquietudes del siglo XVI, carmelita como Santa Teresa, participó de la mística y trabajó por la reforma religiosa tridentina.

---

en el edificio religioso de la Profesa, pero no reproducen ninguna fotografía que ilustre este pasaje de la vida de San Ignacio.

[171] Federico Revilla, op. cit. Pág. 401.

[172] Fernando Roig, *Iconografía de los santos*, Barcelona 1950, edit. Omega, pág. 189.

El último cuadro de la serie, [173] es decir la trigésima primera escena, presenta otra visión *El día de Corpus ve Santa Teresa una procesión en el cielo y San Ignacio lleva el Santísimo Sacramento.* A la derecha de la composición, aparece Santa Teresa de Jesús de rodillas, frente a ella presenciamos una procesión encabezada por un obispo, posiblemente se trata de San Nicolás de Bari (siglo IV), [174] obispo de Mira. Según la tradición, asistió al concilio de Nicea, condenó el arrianismo (doctrina herética, pretendía que el Hijo o Verbo no era igual o consustancial al Padre). Debido a su bondad y generosidad se le reconoce como patrón de la infancia. Viste la capa pluvial de obispo, se acompaña de dos ángeles y un sacerdote que lleva la cruz abacial. Detrás otro ángel que guía al resto de la procesión, formada por la Virgen María y San Ignacio de Loyola. Éste último viste capa pluvial de sacerdote y paño de hombros con el que cubre la custodia. Tras el santo, dos ángeles sostienen el palio que protege el Santísimo Sacramento.

En la parte inferior de la obra se lee: *"El dia del Corpus ve en Procesion en el Cielo Sta. Theresa, y que lleva Sn. Ignacio el SACRAMENTO por que estendió en gran manera su mui frecuente comunion... 1757 con educacion del mismo hijo del Ssmo. PATRIARCHA".*

La relación entre Santa Teresa y San Ignacio ya se comprobó cuando realizamos el análisis iconográfico en la serie de la vida de San Ignacio, pintado por Miguel Cabrera para el colegio de la Compañía en Querétaro.

---

[173] Se trata del último, porque el que debía figurar como el lienzo trigésimo segundo está desaparecido, por lo cual ignoramos el título del cuadro. El padre Avila Blancas, en un comunicado personal me dijo haber revisado documentos y que no estaba constatada la lista en donde apareciesen los títulos de la serie de la Profesa por lo que se hace imposible su identificación.

[174] Catálogo de Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. Tomo III. op. cit: pág. 135.

Antes de concluir el análisis iconográfico de la serie metropolitana, sería conveniente proponer unas pautas para comprender el enfoque que el iconógrafo deseó ofrecer al novicio o devoto, profeso o estudiante, que observaba los cuadros y pensaba en los diferentes capítulos de la vida de Ignacio y el origen de la Compañía de Jesús. En primer, lugar el hecho de que cada lienzo esté acompañado de una o varias leyendas. La particularidad de la serie radica, en acompañar al lienzo de una cartela explicando lo que acontecía en el cuadro, convirtiéndose en un hecho artístico-literario, y adquiriendo un matiz emblemático. Es posible que el iconógrafo deseara para la Casa Profesa, que la serie fuera manejada de forma paralela al modelo de los grabados de Rubens-Barbé, donde cada escena se acompañaba de una leyenda, consiguiendo la máxima precisión iconográfica para el ciclo, sin posibilidad de caer en el error de una discordante interpretación. Como consecuencia de lo anterior, se obtiene el ciclo más extenso de todos los realizados entre los siglos XVII y XVIII.

III.1-7. MIGUEL JERÓNIMO ZENDEJAS. (ATRIBUCIÓN)

Cerramos el capítulo con el último ciclo que representa escenas de la vida del fundador de la Compañía de Jesús. Se trata de un trabajo atribuido [175] a Miguel Jerónimo Zendejas (1724-1815), para la capilla del Sagrario de la parroquia de San José, en Puebla.

[175] Catálogo de Bienes muebles de la ciudad de Puebla. Puebla. Instituto de Antropología e Historia. 1991. pp. 59-68.

En la investigación contemplo a los pintores novohispanos que trabajaron desde el arribo de la orden a México en 1572 hasta su expulsión en 1767. En la serie no se constata la fecha, ni la firma, por lo que vamos a manejar el supuesto que la labor se realizara antes de la salida de los jesuitas, por el artista. En 1767, Zendejas contaba con 43 años de edad y bien pudo hacerlo aunque su obra no está catalogada, [176] por ello manejamos el suspuesto de considerar este trabajo dentro de la presencia de los jesuitas en Nueva España.

Se trata de una pequeña serie de cuatro lienzos, colocados parejos en las paredes laterales de la capilla de la iglesia de San José. Las escenas comprenden, siguiendo la cronología del fundador, los títulos siguientes: *En muchas ocasiones San Ignacio es molestado por el demonio, Orando se eleva del suelo, San Ignacio exorcizando* y *La visión de la Storta.* La serie resume cuatro momentos de la vida del santo. Los dos primeros lienzos exaltan la heroicidad moral luchando contra el demonio, ayudando a los demás a través de las exorcizaciones que practicaba con las gentes que estaban poseídas por Satanás, ayudándose a sí mismo cuando es tentado por el demonio, espantándole con su báculo. Los otros dos lienzos ensalzan el rapto y la aparición, dos temas frecuentes en el Barroco.

Las tres primeras escenas están recogidas en la fuente escrita por Rivadeneira y narran la etapa básica de la vida del santo. Con relación a las fuentes gráficas, para las escenas: *En muchas ocasiones San Ignacio es molestado por el demonio, Orando se eleva del suelo,* y *San Ignacio*

[176] Manuel Toussaint, op. cit. Pág. 184, dice el autor al respecto: *"el cuadro más antiguo está fechado en 1758, se trata de un retrato del doctor Ignacio Gómez de Altamirano... "*, enumera una lista de cuadros sin fecha, y el siguiente trabajo fechado data de 1775, ya posterior a la expulsión de los jesuitas, por lo que no aclara nada de la cronología de la serie de San Ignacio.

exorcizando, el artista utilizó respectivamente, el grabado 12 35 y 46, incluidos en la serie romana.

En uno de los laterales de la capilla del Sagrario, presenciamos la escena, *En muchas ocasiones San Ignacio es molestado por el demonio.* Nos remite a la primera época en que el demonio tienta en diferentes ocasiones al santo, con el objetivo de persuadirle (Ilustración 33). Ignacio se defiende con su báculo y la oración, en el cuadro vemos al santo con alba, sotana y bonete; el bastón levantado con gesto de aplastar al monstruo que tiene a sus pies. Completan la escena, una cruz que simboliza la pasión de Cristo, el estandarte jesuita y el monograma de la Compañía de Jesús, que ensalza la presencia de los padres en la lucha contra la tentación del demonio.

En la siguiente tela presenciamos la escena, *San Ignacio exorcizando.* Éste aparece en el centro de la ilustración de rodillas, con un libro en la mano en donde se puede leer: *"AD MAIOREM DEI GLORIAM"*, viste casulla y tiene el bonete apoyado sobre una piedra. En la parte superior del cuadro aparece Dios Padre enmarcado en un triángulo, simbolizando el misterio de la Santísima Trinidad, que dirige un rayo divino a los endemoniados, situados en la parte inferior del lienzo. Los elementos iconográficos resumen el mensaje: hay que servir a Dios para su mayor gloria y debemos alejarnos del demonio que nos arrastra a la perdición.

En el otro lateral de la capilla están colgados los lienzos restantes, *Orando se eleva del suelo* y *La visión de la Storta.* En el primer caso vemos a San Ignacio de rodillas con sotana y en el pecho un corazón con fuego, de su boca sale la leyenda: *"Ó Jesús si todos te amaran"*, el monograma de la Compañía de Jesús y unos querubines que sostienen el libro de las Constituciones, en donde se lee, *"AD MAIOREM DEI GLORIAM"*, éstos

atributos sintetizan el lema del fundador y su orden. La novedad estriba en ver a Ignacio con el corazón en llamas sobre su pecho, pues es el atributo personal de San Francisco Xavier. No conozco otro caso, ni en grabados ni en pinturas que se represente al santo con tal atributo, por lo que consideramos que fue invención del artista. En la biografía Rivadeneira narra:

> *"Haciendo una noche oracion, se elevo de la tierra casi cuatro codos: su rostro aparecio resplandeciente de un modo muy particular, y entre frecuentes suspiros exclamo: ¡Oh Señor, si te conociessen los hombres!* [177]

La última escena del breve ciclo de la capilla del Sagrario, presenta un tema muy utilizado en la iconografía ignaciana, *La visión de la Storta* (Ilustración 34). En la composición aparece Ignacio de rodillas, admirando la aparición de Dios Padre con su Hijo, un rayo divino refleja el pecho del santo, de la boca de Jesucristo sale una filacteria *"Ego vobis Romae propitius ero"*. En un segundo plano, vemos a dos peregrinos acercarse a una ciudad. Se trata del pasaje de la vida del santo, donde narra la visión que tuvo Ignacio cuando se acercaba a Roma, para que el Papa Paulo III confirmase la Compañía de Jesús. El hecho determina el nombre que tomará la nueva Religión que va a fundar Ignacio, es en este momento cuando el santo pide a sus compañeros que le dejen poner el nombre de la orden. Por último, decir que Zendejas utilizó la lámina 10 de la serie de Amberes de los hermanos Galle, Collaert y van Mallery, simplificando la composición y eliminando motivos, por ejemplo el rompimiento de gloria con los querubines, o la ermita utilizada por el santo para orar. Sin embargo, existe una gran similitud entre el

fondo arquitectónico del grabado y el fondo de la ciudad del cuadro. También incorpora la filacteria que sale de la boca de Jesús en el grabado del taller de Amberes.

Aunque no forma parte del ciclo atribuido a Zendejas, voy a incluir un cuadro colocado en el ábside de la misma parroquia de San José. El cuadro es un anónimo del siglo XVIII. [178]. Ilustra el pasaje, *Ignacio escribe los Ejercicios Espirituales por inspiración de la Virgen.* En el centro de la composición apreciamos a Ignacio de rodillas, viste con las ropas que había cambiado a un pobre, en la mano derecha lleva una pluma y con la izquierda sujeta el libro que escribe en Manresa, los Ejercicios Espirituales. En una de las páginas se lee: *Ad maiorem Dei gloria.* En la parte superior del lienzo, la Virgen con el Niño y rodeada de querubines, dicta las páginas del libro que escribe Ignacio. La escena relatada por Rivadeneira y el grabado 21 de la serie romana, fueron las fuentes de inspiración para componer el cuadro.

La razón que me incita a incluir el cuadro, en el ciclo de los existentes en la capilla, se debe a la posibilidad de que los lienzos puedan haber formado parte de un retablo, (recordar el hipotético retablo o retablos de la catedral de Puebla, obra de Juan Rodríguez Juárez). Con lo cual aumentaría la finalidad del ciclo, es decir, compartiría el objetivo devocional con la función estética embelleciendo el conjunto de la parroquia de San José de Puebla.

Para finalizar el capítulo, añadiré que los ciclos expuestos son una muestra referencial de la dinámica pictórica religiosa novohispana de los

---

[177] Pedro de Rivadeneira. op. cit. Libro V, cap. XIII, pág. 208.
[178] Catálogo de Bienes Muebles de la ciudad de Puebla, ibidem.

siglos XVII y XVIII. En algunas ocasiones, los cuadros se conservan en sus lugares originales pero la mayoría de las veces se encuentran fuera del primitivo contexto histórico-arquitectónico. Por lo tanto, su análisis se ha realizado atendiendo a los programas iconográficos sin adentrarnos en los espacios que ocuparon en su origen.

CAPÍTULO IV

ESCENAS AISLADAS

IV-1. UNA HISTORIA

De la misma manera que se desarrollaron los ciclos narrativos completos de la vida del fundador de la Compañía de Jesús, se difundieron escenas aisladas de su vida. Los programas iconográficos eran preparados a conciencia por los jesuitas; así había sucedido en la Europa del siglo XVII [179] y así se proyectó en Nueva España.

Es frecuente encontrar en el siglo XVII, pasajes aislados de la vida del fundador. Estas escenas, bien formaban parte de una unidad espacial independiente (llámese cuadro), bien formando parte de un retablo, en donde se condensan diferentes composiciones del santoral, por ejemplo una escena de la vida de Santa Teresa, con otra de San Felipe Neri y una más de San Ignacio, indicaban la presencia de composiciones que sintetizaban algunas de las hazañas, milagros, visiones, fenómenos místicos, etc. de los santos mencionados

La limitación de esta investigación no me ha permitido averiguar qué lugares ocupaban los cuadros que ahora están colgados en los principales museos del país, sin embargo resultaría muy interesante conocer su espacio primitivo, para poder verificar si los cuadros eran unidades independientes,

colocados en las paredes del templo, de la sacristía, o pertenecían a los retablos jesuitas relacionados con cultos específicos, los cuales tenían asignado su espacio en las naves de las iglesias. [180]

En las artes plásticas, la pintura es más descriptiva que la escultura, tiende con más facilidad a contar una historia especificando el tiempo, lugar y atmósfera, la cual ayuda a meditar sobre las advocaciones que tenemos delante de nosotros. [181] Esta observación fue muy estudiada por los jesuitas de la Nueva España, de ahí que los principales episodios de la vida del fundador se realizaran sobre tela y no sobre piedra, aunque conocemos el caso de la portada principal de la Casa Profesa donde se desarrolla el pasaje que sugiere el bautismo de la Compañía de Jesús, nos referimos a la *Visión de la Storta*, o la fachada del templo de San Francisco Xavier de Tepotzotlán, cuyo asunto iconográfico central versa sobre la obra ignaciana, porque está dedicado a los *Santos jesuitas* que dirigieron la integración y expansión de la orden, San Ignacio de Loyola, San Francisco Xavier, San Francisco de Borja, así como los que fueron guías para la juventud, San Luis Gonzaga o San Estanislao de Kotska. [182] Pero, por regla general, se recurrió a la pintura con más profusión que a la escultura o a la imaginería. El carácter visual (dibujo, color y composición) de la pintura ejerce mayor atracción hacia el novicio, o el fiel indocto que su hermana la escultura, precisamente por la atmósfera de recogimiento que llega a crear y también porque en un solo cuadro se presentan varias escenas que ayudan a configurar un complejo argumento.

---

[179] Emile Mále, *El Barroco. Arte del siglo XVII. Italia, Francia, España y Flandes.* Madrid, Ia. edic.española, 1985; pág. 42.
[180] Clara Bargellini. "Jesuit devotions and retablos in New Spain". *The Jsuits. Culture, Learning and the Arts. 1540-1773*, Toronto University Press, pág. 4.
[181] Ibidem.
[182] Consuelo Maquivar, *Los retablos de Tepotzotlán*, op. cit; pág 86.

IV-2. SIGLO XVII

Centrándonos en el análisis iconográfico de las escenas aisladas correspondientes al siglo XVII, que relatan pasajes de la vida de San Ignacio de Loyola, se advierte que tales composiciones están relacionadas con el primer periodo de la vida del santo. El lienzo anónimo, que lleva por título *Aparición de la Virgen a San Ignacio,* [183] pertenece al antiguo colegio jesuita de Tepotzotlán, y es uno de los cuadros más antiguos consignados del arte novohispano (Ilustración 35).

Observamos que en la escena se funden dos constantes de la primera época de transformación del espíritu de San Ignacio: la defensa que hiciera de la virginidad de María y haber sufrido y vencido las tentaciones del mundo, del demonio y de la carne. Viste la sotana negra; en la mano derecha sostiene una custodia con el monograma de la Compañía de Jesús, arma del cristianismo y en la izquierda porta un libro en cuyas páginas se lee: *"Ad Maiorem Gloriam Dei Regule Societatis Iesu"*. Es inusual la presentación del lema de la Compañía, junto a la segunda parte de la frase escrita en el libro, *La Regla de la Compañía de Jesús.* La inclusión de dicha frase se debe, posiblemente, a la presencia de un iconógrafo que decidió alterar los atributos del santo. Es sabido que Ignacio porta en su mano un libro, cuya frase escrita es la divisa de la Compañía (para Mayor Gloria de Dios), pero por si alguien

[183] El cuadro pertenece al acervo original del colegio jesuita de Tepotzotlán y fue consignado por Pedro. C. de Gante, op. cit; pág. 163. Es un óleo sobre tela y mide: 346 x 208 cm. Conservado en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán. Catálogo de Pintura Novohispana. Museo del Virreinato. Tepotzotlán, tomo I, op. cit; pág. 121, No. de catálogo: PI- 0111.

no era consciente del contenido del emblema, decidió incluir la segunda parte (Regla de la Sociedad de Jesús), clarificando el sentido de la proposición.

En la parte superior del cuadro, la Purísima Concepción se presenta como centro de un rompimiento de Gloria, rodeada de angelitos, dos de ellos portan el ostensorio, y querubines. A sus pies se puede leer la siguiente filacteria: *"Tota Pulchra es Amica Mea et Macula non Est in te Misterium Fidei"*, que quiere decir: *"Toda Pura eres Amiga Mia y no hay Mancha en ti. Misterio de Fe"*. En la parte inferior del lienzo, San Ignacio flota sobre nubes, por debajo, están el demonio y la carne personificada en una mujer aplastada por el orbe y acompañada por los cuerpos de dos sarracenos cuyas cabezas están boca arriba. La composición nos acerca a la vida de Ignacio descrita por Rivadeneira cuando, en *El camino que llevaba a Ignacio a Montserrat* se encontró con un mahometano que negaba la virginidad de María, mientras que, la representación de la mujer está relacionado con el *Voto de castidad que hace el santo en la cueva de Manresa.* [184] En una especie de escalón que se ve en la parte inferior derecha del cuadro, se lee la siguiente inscripción: *"Envió Jesucristo a San Ignacio y a su Compañía para exaltación de la Fe y de la devoción de María"*. La frase sintetiza el pensamiento ignaciano sobre la devoción hacia la Madre-Virgen, tanto Ignacio como los santos jesuitas tienen especial fervor mariano, incluso pensaban que la Virgen había revelado a algunos jesuitas que *"ella misma había alentado la Compañía de Jesús para que defendiera su inmaculada concepción"*. [185]

[184] Pedro de Rivadeneira, op. cit. libro I, cap. III, pp. 6-7.
[185] Emite Mâle, ibidem.

En el lienzo, el iconógrafo condensa la personificación de la piedad mariana de la mano de San Ignacio y los suyos, aunque en honor a la verdad no fueron los únicos religiosos que hicieron de la madre-virgen el estandarte de la liberación del pecado. Otras muchas órdenes defendieron, como ellos, a la Virgen atacada por la herejía protestante, para el caso europeo. En Nueva España fue representada por los artistas con el máximo esplendor, para divulgar la religiosidad hacia María, Madre de Dios.

Otra obra anónima del siglo XVII, que perteneció al noviciado de Tepotzotlán trata el asunto que será repetido hasta la saciedad, *Ignacio escribiendo los Ejercicios Espirituales en la cueva de Manresa* (Ilustración 36). [186] El cuadro está inspirado, con algunas variantes introducidas por el iconógrafo, en el grabado de la contraportada del libro de las *Prácticas de los Ejercicios Espirituales de nuestro Padre San Ignacio de Loyola*, editado en Roma en el año de 1724 y reeditado en la imprenta nueva de la Biblioteca Mexicana en 1756. [187] La fuente gráfica y literaria es manejada por los artistas para representar las diferentes escenas relacionadas con los Ejercicios, como comprobaremos más adelante.

En la esquina inferior izquierda de la composición aparece Ignacio sentado en ademán de escribir, pero levanta la cara hasta que su vista

---

[186] En el Catálogo de Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. Tomo III, op. cit; pág. 81, No. de catálogo PI/0556, viene bajo el título erróneo de *San Ignacio escribe las Constituciones en la cueva de Manresa,* cuando en realidad lo que hace Ignacio en la fase ascética es escribir los *Ejercicios Espirituales,* Anónimo, siglo XVII, óleo sobre tela, 328 x 374 cm.

[187] Sebastián Izquierdo, S.I., *Práctica de los Ejercicios Espirituales de nuestro Padre San Ignacio de Loyola,* Roma 1724, reimpressa en México, en la Imprenta nueva de la Bibliotheca Mexicana, año de 1756, grabados de Antonio Moreno F. Después de revisar el Fondo Reservado Mariano Cuevas de la biblioteca del Instituto Libre de Filosofía y Ciencias de la Compañía de Jesús, en la ciudad de México y la biblioteca de la Casa Provincial I.H.S., de la capital, no he hallado una edición más antigua, lo que no significa que no hallan existido ediciones anteriores. Podemos certificar que los grabados que contiene este libro son utilizados como modelos en la pintura novohispana de la 2/2 del siglo XVII y XVIII.

converge con la mirada de la Virgen María inspiradora de las meditaciones, hecho simbolizado por los rayos que salen de su mano en dirección a Ignacio. A los pies del santo, vemos unas cadenas y unos flagelos, y sobre la roca en la que se apoya para escribir, un crucifijo y una calavera. La cadena es símbolo de unión, sujeción a Cristo después de que Ignacio se liberase de las cadenas que le sujetaban a la vida mundana. El flagelo, instrumento que sirve para tomar disciplina y así reprimir las posibles tentaciones que padecía. Sobre la roca un crucifijo, evocación de la pasión y muerte de Cristo, emblema fundamental del cristianismo y divisa que toma Ignacio para crear una milicia cristiana; es el centro de la historia de la Salvación. Por último, una calavera, representación abreviada de la muerte, y como ésta, alusión a la condición perecedera del ser humano.

Durante la Contrarreforma, en las celdas de los religiosos y aún de los laicos piadosos, es frecuente la presencia del cráneo: es una invitación permanente a la meditación sobre las postrimerías [188] y aunque Ignacio no participó de la vida en celda tradicional de convento, la cueva de Manresa fue su celda particular. El símbolo de la calavera aparece con insistencia en el arte barroco, especialmente en las pinturas de "Vanidad". Aunque no sea este el caso, en cierta forma la experiencia de Ignacio escribiendo los Ejercicios Espirituales, le llevó a considera la vida en la tierra como tránsito para alcanzar la vida eterna.

La escena se completa con diferentes grupos de ángeles; al lado izquierdo de la Virgen varios ángeles sostienen una cartela cuya leyenda reza: "*Conq del cielo sequatur me*". [189] En la parte central del cuadro aparecen dos

[188] Fernando Revilla, op. cit, pp. 78. 79. 117 y 170.

[189] Debido al deterioro del lienzo. es posible que parte de la leyenda se haya perdido pues no existe una coherencia en la frase latina, *Conq* (tiene perdida algunas letras, posiblemente es conquista), *del cielo*

ángeles sosteniendo una cartela ilegible, y en un segundo plano, el fondo arquitectónico de una ciudad amurallada. También sostienen dos corazones; de uno salen flores y del otro una llama de fuego. Por detrás de ellos se ven dos más que portan otra cartela cuya leyenda está perdida y, a la derecha, otros que portan una cruz y el estandarte de la Compañía. En el extremo superior derecho, escondido entre los árboles vemos un sol humanizado, símbolo divino que, a su vez, irradia luz a Ignacio.

Las cartelas perdidas y las inscripciones fragmentadas que aparecen en el cuadro, dificultan la identificación iconográfica de la escena. Sin embargo me aventuro a decir, que en una de las cartelas se hacía referencia al lema de la Compañía de Jesús (*Ad Maiorem Dei Gloriam),* emblema que se representa en multitud de ocasiones en la iconografia ignaciana, o podía hacer alusión, por el contexto de las cadenas y el flagelo, a los *votos de castidad y de obediencia* que promete el santo en Manresa, pero nos movemos en el campo de la especulación.

A lo largo del siglo XVII, se diversificaron los temas relacionados con la didáctica de San Ignacio de Loyola, como es el caso de un cuadro anónimo titulado *Meditación de San Ignacio. Del Principio y Fundamento.* [190] Para la realización del cuadro, el artista anónimo utilizó la lámina 2 de la serie de grabados pertenecientes al libro de las *Prácticas de los Ejercicios*

(idem) y *sequatur me* (me siga). En el catálogo del Museo Nacional del Virreinato. Tomo III, No. catálogo PI-1556, señala que la frase de la cartela corresponde a Mateo. 16. Sin embargo, después de leer detenidamente el capítulo completo no he detectado ninguna frase que haga alusión a la leyenda de la cartela.

[190] Catálogo de Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Tomo III, op. cit;.No. de catálogo: PI-0555. Anónimo. siglo XVII. óleo sobre tela. 335 x 377cm. El cuadro está catalogado con el título *Meditación de San Ignacio sobre el Infierno*, pero no es correcto puesto que el grabado utilizado nos remite al Ejercicio I. *Del Principio y Fundamento.*

Espirituales de nuestro Padre San Ignacio de Loyola, (Ilustración 37) mencionado anteriormente. El primer ejercicio propuesto por el padre Ignacio dice:

> *"Llamese esta Meditación Principio y Fundamento. Principio, porque en los negocios humanos el fin es el principio, y como el primer moble de todas las operaciones: y aqui se propone el fin ultimo del hombre. Fundamento, porque este lo es de la vida racional, christiana y perfecta, y es como la Piedra fundamental de todo edificio espiritual, Exercicios Espirituales llamó el Santo Padre todo modo de examinar la conciencia, de meditar, de contemplar, de orar mental y bocalmente, y de otras espirituales oraciones, con que se exercita el ánima, en orden a librarse de toda enfermedad espiritual, esto es de toda desordenada afeccion, y de agilitarse para correr con acierto, y seguridad de su ultimo fin, que es servir, honrrar y glorificar a su Criador, cumpliendo en todo su Santissima Voluntad en esta vida, y por el merito de sus obras gozarle eternamente en la otra".* [191]

En la parte inferior derecha del lienzo, Ignacio medita sobre el Principio y Fundamento de los Ejercicios. A su lado, vemos un orbe. Es el símbolo totalizador que remite al hombre a las nociones más elevadas sobre Dios. El globo está tirado en el suelo y ardiendo, la metáfora nos acerca a la contemplación de la destrucción del hombre por culpa del pecado y la consiguiente destrucción. Para que ésto no suceda, el hombre debe de buscar el bien, meditar sus actos y servir a Dios en la tierra, para alcanzar la gloria de Dios. En la parte superior del lienzo, observamos la meditación de Ignacio. En un paisaje idílico, reconoce un río que desciende del cielo hacia

[191] Sebastián Izquierdo. S.I., op. cit; Ejercicio I: *Del Principio y Fundamento,* pág.8.

la tierra, así hace la composición de lugar manifiesta en el texto de las Prácticas:

"Supuestas las advertencias dadas acerca de la Oración Mental o Meditación, la oración preparatoria sera la dicha en ellas, la qual en todos los Exercicios es siempre la misma. La composicion de lugar, será considerar a todas las criaturas como rios, que salen del Ser inmenso de Dios, como de un mar Oceano, y van a parar a él, como a fin, y centro suyo: y a mi, como a una de ellas. La Peticion sera pedir luz para conocer la grandeza del fin para que fui criado, y para elegir los medios por donde le tengo de conseguir, y resolucion firmissima de executarlos, cueste lo que costare". [192]

Una vez estructurada la composición de lugar, Ignacio imagina el Fundamento de la vida a través de los primeros padres, Adán y Eva en el Paraíso:

"Criome Dios y sacome por su sola bondad, y porque me amó especialmente, del abismo de la nada, dexando en él otros infinitos hombres, que le sirvieran mejor que yo, diome, no qualquiera ser, sino intelectual, racional y espiritual, poco menos que de Angel, con que me hizo a imagen y semejanza suya, y capaz de sí". [193]

De igual modo imagina el Fin para el que ha sido creado:

"Y el fin para que me crió fue, para que en esta vida se sirviesse, honrasse y glorificasse, empleando en ésto todas las potencias y

[192] Ibidem.
[193] Sebastián Izquierdo, op. cit; pág. 9.

facultades, que me ha dado, naturales y sobrenaturales, y para que por el merito de mis obras, consiguiesse la Bienaventuranza eterna, de que él goza. De donde se sigue, que mis acciones, que no fueran de su servicio y gusto, serán manifiestas injusticias contra el Supremo dominio, que de mi tiene. La alteza de este fin ultimo mio, que es el mayor y mas excelente que puede tener. No nací para servir a Reyes ni Emperadores de la tierra, ni a Ángeles del Cielo, sino para servir al Summo Rey y Señor de todo. No nací para gozar de los bienes del mundo perecederos, sino para gozar de aquel Bien Summo (en quien están juntos todos) por toda la eternidad. Nací para ser bienaventurado con que lo es el mismo Dios". [194]

Siguiendo la composición del cuadro, en la parte inferior Ignacio imagina una cueva de donde salen diferentes personajes. Los del lado izquierdo marchan por el río hacia la eternidad, guiados por un fraile franciscano que va leyendo y un padre jesuita que se ofrece para conducir a los bienaventurados, representados con rosarios entre sus manos. En el extremo derecho del lienzo los personajes abandonados caminan hacia el infierno a través de otro río que sale de las entrañas de la cueva. Las consecuencias de las acciones derivadas de la vida que lleve cada ser humano, tendrán diferentes resultados:

"La importancia de la consecución de mi fin, porque sin la consecucion de un Reyno temporal, se tiene por caso de tanta importancia, que por ella se arriesgan, y pierden tantos thesoros y tantas vidas de hombres, y se emplean tantos desvelos y cuidados, de quanta importancia sera la consecucion de un Reyno eterno, y en quantos cuidados, y a quantos riesgos debemos ponernos por él, especialmente,

[194] Ibidem.

que si le perdemos, no solo quedamos sin él, como sucede en la pérdida temporal, sino que caemos en un extremo tan horrendo y espantosso quanto es el calabozo del Infierno, con todas las penas eternas de él". [195]

Por último, Ignacio reflexiona sobre la fugacidad de la vida terrenal. En el cuadro aparecen diferentes personajes ascendiendo por el río hacia el cielo y un ángel con la palma del triunfo y una corona de de rosas que simboliza la victoria de la virtud sobre el pecado:

"De lo dicho se sigue que nos hemos de hacer indiferentes a todas las criaturas y cosas del Mundo, para tomarlas o dexarlas, según ayudaren o desayudaren a la consecucion de nuestro fin, como lo está el caminante para echar por el camino, que le asseguraren, va al término de su viage, sin atender a lo apacible o aspero de él.

Aqui tengo de tornar a bolver sobre mi con gran confussion, y verguenza, viendo la ceguedad en que he vivido, no teniendo otra regla de mis acciones, sino mi gusto y antojo desordenado. Diome Dios las criaturas para que me llevassen a él, y yo me he detenido en ellos; diomelos por escalones para subir al cielo, y yo he hecho de ellos escala para para bajar al infierno: diomelos para que me sirviessen, y yo me he hecho siervo de ellos, pusolas debajo de mis pies, y yo las he puesto sobre mi cabeza. Qué bajeza es esta? Qué abuso de cosas? Qué merece, quien allí ha vivido?. Acabare con un Coloquio , pidiendo a Dios misericordia, y gracia para corregir tantos hierros, y para que, resolviendome con toda eficacia a corregir mi ultimo fin, use de las criaturas como útiles para él, sin otros respectos. Pater noster". [196]

---

[195] Sebastián Izquierdo, op. cit; pp. 11-12.
[196] Op. cit; pp. 13-14.

La obra presenta varias inscripciones; en en ángulo inferior derecho se lee: *CON...ANDUS EST FINIS ET FINAL; con pérdida del...alma y su...eterna; no puede haber ganancia alguna (Mateo. 16);* y en el extremo inferior izquierdo: *Una cosa sólo es necesaria y es el maior negocio del hombre. Conseguir el último fin para el que fue criado (Lucas 10).*

El colegio de San Francisco Xavier de Tepotzotlán, acogió entre sus paredes la magnifica obra. Siguiendo la didáctica de la Compañía, es probable que tuviera la función de provocar en la imaginación de los novicios, las causas (Principio) y consecuencias (Fundamento) de cada acto en la vida terrenal.

Acercándonos a la 2/2 del siglo XVII, las telas ignacianas son más frecuentes. En raras ocasiones se representa a Ignacio vestido de militar, así era su vida antes de cambiar las armas del ejército por las armas de Cristo. En el cuadro *Ignacio herido en la batalla de Pamplona* pintado por Diego de Mendoza, (activo en Puebla hacia 1685), [197] vemos a Ignacio herido y ayudado por unos milicianos. Viste con ropas de soldado pero, a diferencia del resto de los compañeros, destaca la elegancia en la camisa de puntilla y la coraza de rango de caballero. Estando herido en el suelo mantiene la dignidad sin soltar la espada que lleva en la mano. En un segundo plano la batalla continúa, los cañones disparan, los soldados defienden el castillo de

[197] Francisco Pérez de Salazar. *Historia de la Pintura en Puebla,* México 1963. edición, introducción y notas de Elisa Vargaslugo. Estudios y Fuentes de Arte de México, XIII. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. . Pág. 76. Se desconoce fecha de nacimiento y defunción, algunos datos de su biografía aluden a que fue el suegro de Cristóbal de Villalpando y padre de otro pintor. Miguel de Mendoza. De la fecha del cuadro en cuestión. debemos centrarlo en la 2/2 del siglo XVII. es un óleo sobre tela sobre mansonite. 81 x 120 cm. Se conserva en la Pinacoteca Virreinal de San Diego. México D.F.

Pamplona, hombres a caballo, y en el extremo izquierdo del lienzo la presencia de Dios entre nubes observando el suceso.

La escena sintetiza la vida que llevaba el soldado de Loyola. Adolescente todavía, entra y vive diez años como paje en la casa de Velázquez de Cuellar, contador mayor del reino de Castilla; y caido en desgracia, pasa a la del Duque de Nájera, Virrey de Navarra, a quien sirve en gestiones de gobierno o trances bélicos. Quince años de vida de corte y de castillo, de salones de palacio y de cuartos de banderas. [198] Años de riesgo y aventura, en los que su porvenir, el temporal y el eterno, anduvieron tan al aire hasta que su vida cambió, pero el cúmulo de estas experiencias a sus espaldas, le permitió gestar el tipo humano que ya en raíz estaba en él, en el que, una vez superada la desorientación cuaja su personalidad tanto humana como espiritual. La lectura que se desprende del lienzo está estrechamente relacionada con el carácter místico que fue forjando a través de su primera época. El contenido iconográfico del lienzo va destinado a aquellos novicios que, al igual que San Ignacio, cambian sus vidas mundanas por alcanzar la experiencia espiritual a través de su ingreso en la Compañía de Jesús. Desgraciadamente no conocemos la ubicación primitiva del cuadro, pero es posible que estuviera colgado en algún espacio público en los colegios-seminarios, que la Compañía tenía en Nueva España, para enseñanza de los legos. La fuente literaria utilizada para la creación del lienzo es la biografía del santo escrita por Rivadeneira, sin embargo desconocemos la fuente gráfica ya que la composición no se aproxima a ninguno de los grabados consultados.

[198] Pedro de Rivadeneira, op. cit, Libro I, capítulo I, pp. 1-2.

IV-3. 2/2 DEL SIGLO XVII Y 1/2 DEL SIGLO XVIII

Entre fines de siglo XVII y principios del XVIII, se representa a *San Ignacio instruyendo a un grupo de niños* (Ilustración 38). [199] El anónimo artista se inspiró en el grabado 60 de la serie de Rubens-Barbé, pues es la única fuente gráfica que desarrolla el tema de la educación de los niños, aunque el artista se aleja del modelo compositivo, consiguiendo una versión muy libre. Rivadeneira registra en la hagiografia del santo la preocupación de Ignacio por la fundación de colegios y la enseñanza de los niños:

> *"Porque la mas facil y eficaz es criar a los niños en el temor de Dios, y enseñarlos a ser christianos desde su mas tierna edad".*[200]

En el extremo derecho del lienzo aparece Ignacio de pie, viste la sotana negra y tiene apoyada en la pared una vara de maestro. A su lado un grupo de niños y jóvenes vestidos a la usanza europea, observan atentamente las explicaciones del santo. En la parte superior unos angelitos portan coronas de flores. La corona procede del orden superior y eleva al hombre que la recibe, conectándole con lo celestial: por tanto, es símbolo del carácter sagrado de quien la recibe y atributo del origen divino del poder. [201] De esta forma, Ignacio relaciona la enseñanza (de lo humano) a través de los jóvenes que escuchan (y lo divino) con la presencia de los mensajeros de Dios que portan

[199] El lienzo se encuentra actualmente en la Pinacoteca de la iglesia del Oratorio (antiguo edificio de la IHS), en la ciudad de Guanajuato. Catalogado en el museo con la siguiente ficha: Anónimo. Óleo sobre tela. 110 x 90 cm.
[200] Pedro de Rivadeneira, op. cit; Libro III, cap. XXIII, pág. 123.
[201] Federico Revilla, op. cit, pág. 112.

las coronas. La diferencia de proporciones entre San Ignacio y los aprendices nos recuerda la ley de jerarquía, a mayor altura más importante resulta ser el personaje representado.

Educar a los indios y a los criollos fue labor de muchos años, conjugando la enseñanza humanística con los principios de la religión. [202] La educación, como forma de poder, fue llevada hasta las últimas consecuencias por los jesuitas en México. No era suficiente con la labor misionera, se trataba de inculcar, desde las primeras letras hasta la educación de la juventud, con la enseñanza de la gramática y las artes, constituyendo la educación media superior impartida en los colegios que fundaron para tales fines. En el caso de seguir formándose, el alumno accedía a los estudios de Filosofía y Teología, [203] estos conocimientos orientaban a los futuros jesuitas novohispanos.

No podía faltar, entre los pintores que representaron escenas aisladas de San Ignacio de Loyola, Cristóbal de Villalpando. En el capítulo dedicado a las grandes series, analizamos el conocimiento que el pintor tenía de la fuente escrita de Rivadeneira y de los grabados presentes en Nueva España, que trataban sobre la vida del santo. Aunque tuviera suficiente información de las fuentes, Villalpando recrea los pasajes con cierta independencia de los modelos de Roma y Amberes. Entre la 2/2 del siglo XVII y la 1/2 del siglo XVIII, el artista pintó varios cuadros, dos de ellos revelan idéntica trama: *Ignacio velando con sus armas ante la Virgen de* Montserrat y el tercero,

---

[202] León Lopetegui, S.I., y Felix Zubillaga, S.I., *Historia de la Iglesia en la América española, desde el descubrimiento hasta el siglo XIX*, Madrid 1965, BAC, pág. 555.
[203] Francisco Alegre, *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús en Nueva España*, op. cit; pág. 250.

San Ignacio escribiendo los Ejercicios Espirituales. Se desconoce el lugar original que ocupaban cada uno de los lienzos. [204]

En cuanto a las dos primeras obras, creo que no es necesario analizarlas iconográficamente por separado, debido a la similitud del contenido, por lo que voy a pasar directamente al estudio iconográfico del tema, deteniéndome en las diferencias que presenten cada uno. El primero, en la Pinacoteca de la Profesa representa a Ignacio vestido con las ropas que había cambiado con un pobre, sus armas postradas en el suelo y, en la mesa del altar un cuadro con la Virgen de Montserrat. En un segundo plano se ve a un personaje testigo de la acción. Es el momento en que el santo se encomienda a la Virgen y confiesa sus pecados, proponiendo enmienda para el resto de su vida. Después se refugiará en Manresa como ermitaño, dedicándose a la contemplación y escribiendo los Ejercicios.

En el cuadro conservado en el Museo Soumaya, Villalpando divide el lienzo en dos secciones. En el espacio central se presenta Ignacio de rodillas delante de la Virgen de Montserrat, pero a diferencia del anterior, aparece vestido con las ropas de caballero, lo cual resulta anacrónico puesto que cuando llega a Montserrat ya ha cambiado sus ricos ropajes por las austeras prendas del pobre. En las manos sostiene su espada que ofrece a la Virgen, manifestando su deseo de ser caballero novel de Cristo, como había leído en los libros de caballería que los jóvenes velaban sus armas. Ahora imita a esos jóvenes caballeros, pero encomendándose a la Virgen y pidiendo su protección que será concedida, pues estará al lado de Ignacio cuando lo

[204] Con relación a la catalogación de las obras tenemos: *San Ignacio velando con sus armas ante la Virgen de Montserrat,* Óleo sobre tela sin firma. 185 x 120 cm. Conservado en la Pinacoteca del templo del Oratorio –antigua Casa Profesa –. el otro con idéntico tema es un óleo sobre tela. 176 x 121 cm. Firmado. pertenece a los fondos del Museo Soumaya. El tercero *San Ignacio escribiendo los Ejercicios Espirituales,* es un óleo sobre tabla. sin firma. 167 x 115 cm. Pinacoteca del colegio de las Vizcaínas.

precise. En un segundo plano de la composición vemos a Ignacio, una vez abandonado Montserrat, dirigiendose a Manresa y escribiendo lo que sería la insignia de los jesuitas, los Ejercicios Espirituales. En ambos casos no se tiene información sobre la procedencia de las obras.

El tercer cuadro de Cristóbal de Villalpando trata de la experiencia en tierras barcelonesas, como decíamos en el párrafo anterior, después de velar sus armas delante de la Virgen, sale hacia Manresa en donde hace los votos de pobreza y castidad, y *Escribe los Ejercicios Espirituales*, momento que se capta en el lienzo. [205] Rodeado de naturaleza, Ignacio tiene la visión de la Santísima Trinidad mientras escribe los Ejercicios; lleva una pierna vendada, secuela que todavía permanece en él como consecuencia de las heridas sufridas en la batalla de Pamplona. Dios Padre se presenta con los siguientes atributos, orbe y tiara, Dios Hijo con la bandera del triunfo de la cristiandad, de Cristo resucitado y glorioso. En el fondo del cuadro se divisa una ciudad amurallada. La muralla que ciñe la ciudad marca la separación, tanto real como simbólica, entre el "dentro" y "fuera": lo propio, lo que es dominado, seguro y familiar, por una parte, dejado así a salvo de lo ajeno, hostil o, por lo menos, inseguro, de donde proceden los peligros. La muralla establece así un ámbito tranquilizador, donde la sociedad puede desenvolverse y el hombre realizarse sin los peligros del exterior. [206] La misma lectura puede incorporarse a la vida de los novicios de la Compañía, mientras se mantengan

[205] En el catálogo de Cristóbal de Villalpando se constata la siguiente información: Gonzalez Obregón (1966) afirma que pertenció a la sala de juntas de la cofradía de Nuestra Señora de Aránzazu y que fue realizado entre 1683 y 1700, periodo en el cual se le menciona en los inventarios. Vargaslugo (1985) señala que a finales del siglo XIX la obra fue recortada en la parte inferior (la autora retoma la noticia de Gonzalo Obregón). En este mismo año la obra fue atribuida al pincel de Juan Correa. Sin embargo el Catálogo de Cristóbal de Villalpando editado por Banamex (1997), atribuye a este pintor la autoría de la obra.

[206] Federico Revilla, op. cit, pág. 286.

dentro de la Religión se sentirán seguros, a salvo de la vida mundana y del pecado; dentro de la "muralla de la orden", están protegidos y podrán desarrollarse plenamente.

En la parte inferior derecha del cuadro se puede leer la siguiente inscripción: *"San Ignacio escribiendo sus Ejercicios"*. Tal éxito obtuvieron que se declaró obligatoria su lectura. El padre Pedro de Rivadeneira alude en la hagiografía:

> *"Porque la Sede Apostolica tomó este negocio por suyo, y depues de mucha informacion, y gravissimo examen interpuso su autoridad, y aprovó el libro de los exercicios, loandolos, y exortando, y persuadiendo a todos los fieles que los leyessen, tuviessen, y hiziessen: como claramente costa por las bulas de nuestro muy Santo Padre Paulo III. Vicario de Christo nuestro Señor: las cuales se publicaron el año de 1548, y andan impressas con el mismo libro de los exercicios espirituales: cuyo autor es el Apostolico varon, de quien tratamos, Ignacio".* [207]

En repetidas ocasiones se ha hecho alusión al famoso libro que escribió el santo. Creo llegado el momento en detenernos para realizar algunas obsevaciones sobre el contenido del manual espiritual. [208] Tres partes contiene el libro de los Ejercicios Espirituales, llamadas *Anotaciones, Ejercicios propiamente dichos y Reglas;* las cuales se diversifican totalmente por su materia y por su forma.

---

[207] Pedro de Rivadeneira, op. cit; Libro I, cap. VIII, pág. 16.

[208] Las notas que se añaden sobre la forma y materia de los Ejercicios Espirituales han sido tomadas del libro escrito por el padre jesuita Juan Creixell, *San Ignacio de Loyola. Ascética y Mística, los Ejercicios Espirituales relacionados con la autobiografía del santo,* Madrid 1946. Biblioteca de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 5-9.

I.- Las Anotaciones sirven *para tomar alguna inteligencia, en los Ejercicios Espirituales que se siguen, y para ayudarse, así el que los ha de dar, como el que los ha de recibir.* De donde cabe deducir que uno es el que los ha de dar y otro el que los ha de recibir; por lo cual debe evitarse la dualidad de directores y la pluralidad de los ejercitados; bien así, como en el tratamiento de las enfermedades del cuerpo; donde uno ha de ser el médico de cabecera y uno es el enfermo; como es uno el tratamiento y particular de cada cliente, áunque sean muchos los enfermos de una misma clínica y de una misma dolencia. De las veinte Anotaciones, las tres primeras indican el *método* y *orden* con que han de darse los Ejercicios (primera), la verdad y brevedad de la exposición (segunda), la reverencia y devoción en los afectos (tercera). Las tres siguientes indican al ejercitante: el *tiempo* que ha de dar a cada ejercicio (cuarta), las *disposiciones* con que han de comenzarlos (quinta) Y la *constancia* y fidelidad en guardar las adiciones (sexta). Siguen las que tocan al director: la séptima, cómo se ha de haber con el tentado; ocho, nueve y diez, qué reglas de discreción de espíritus se deben aplicar, once, doce y trece, cómo se ha de animar al ejercitante a la fidelidad en guardar las adiciones, en rebatir luego las tentaciones y disipar los efectos de la desolación; y al contrario, la regla catorce, quince, dieciséis y diecisiete, cómo se ha de haber con el que está en consolación, para que no se deje impresionar fácil e inconsideradamente de su fervor de espíritu, y se prevenga para la desolación.

Finalmente, en las tres últimas anotaciones señala San Ignacio tres clases de personas que vienen a hacer los Ejercicios Espirituales. La *primera* es la de los ignorantes en cosas espirituales y poco ejercitado en la oración, la *segunda* es la de los que son inteligentes y deseosos de aprovechar en el

camino espiritual de la virtud, pero ocupados en negocios imprescindibles, sólo pueden dedicar algunas horas del día a la práctica de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio con todo el detenimiento y la soledad que convendría. La *tercera* es de los que cuentan con la inteligencia y prontitud de la voluntad, y además, pueden recogerse a practicar los Ejercicios todos los días que sean convenientes, hasta la elección de estado o de vida de perfección.

A los primeros, que sólo pretenden *alcanzar cierto grado de contentar a su ánima,* deben dárseles solamente los "Ejercicios leves", por espacio de una semana, o algo menos, a los segundos pueden dárseles por espacio de quince días, durante una hora por la mañana y otra por la tarde, pero sin entrar en materia de elección. Y a los terceros todos los Ejercicios completos, que duran, poco más o menos un mes; máxime si pueden retirarse del todo en lugar apartado y si quieren hacer elección de vida o estado de perfección. (Corresponde a las reglas dieciocho, diecinueve y veinte)

II.- *Los Ejercicios propiamente dichos.* Comprenden las meditaciones y documentos que practicó San Ignacio en Manresa. Se hallan mezcladas, las meditaciones con los documentos y con las reglas de elección y de discernimiento de los espíritus, según el método y forma en que los escribió el santo. Este triple arte de orar, mental o vocalmente y de contemplar, según el orden y método ignacianos, de discernir los espíritus bueno y malo, para ayudarnos del primero y apartarnos del segundo, en el ejercicio de la virtud y refrenar las pasiones desordenadas, para caminar hacia el cumplimiento de nuestra vocación. San Ignacio fue el primero que, guiado por Dios, recorrió estas tres vías en el retiro de Manresa.

III.- *Misterios y Reglas*. La tercera parte de los Ejercicios Espirituales comprende las Reglas colocadas al final del libro, después de los "Misterios de la Vida de Nuestro Señor Jesucristo", y son:

Primero. "Reglas para en alguna manera sentir y conocer las varias mociones que al ánima se causan, las buenas para recibir y las malas para lanzar, y son más propias para la primera semana".

Segundo. "Reglas para el mismo efecto, con mayor discreción de espíritus y conducen más para la segunda semana".

Tercero. "Reglas para el misterio de distribuir limosnas".

Cuarto. "Para sentir y entender escrúpulos y persuasiones de nuestro enemigo".

Quinta. "Reglas para el sentido verdadero que en la Iglesia militante debemos tener".

Según confesiones del propio San Ignacio, las reglas primeras del discernimiento de los espíritus fueron inspiradas en aquellas diversa mociones que sintió en el alma al tiempo de su conversión en Loyola. No quiere decir, con todo, que en Loyola comenzase a escribir tales reglas, sino que al escribirlas tomó notas de lo que experimentó. Las Reglas para sentir con la Iglesia supone a todas luces que las escribió después de los estudios de Teología, y aun quizá después de las sesiones del Santo Concilio de Trento en que los teólogos trataron a fondo de la economía de la gracia, en la justificación. [209]

Hasta aquí la síntesis de lo que suponía para la Compañía de Jesús la práctica metódica de los ejercicios; cada vez que un novicio observaba un cuadro en donde se representaba a *Ignacio, inspirado por la Virgen, escribe*

[209] Ibidem. pp. 11-13.

los Ejercicios Espirituales, registraba el contenido de su propia vida espiritual para *Mayor Gloria de Dios.* La eficaz propaganda que se hacía a través de las imágenes nos recuerdan, en la actualidad, a la imposición de imágenes de los "medios de masas".

Los Ejercicios son el alfa de los escritos ignacianos, la omega sería, por tanto, las Constituciones. La iconografía ignaciana posee una gran dosis de contenido tomando como fuente de inagotables recursos, la literatura. El mejor programa iconográfico debía de contar una historia en un momento concreto y en una atmósfera determinada; así la doble función didáctica y propagandística había triunfado y, que mejor instrumento para los siglos XVII y XVIII, que utilizar las artes plásticas para llevar a cabo el objetivo de expandir la idea de una Iglesia militante y la idiosincrasia de la Compañía de Jesús en Nueva España.

IV-4. SIGLO XVIII

En la 1/2 del siglo XVIII, José Ortiz pinta un lienzo representando la escena de *San Ignacio escribe los Ejercicios Espirituales inspirado por la Virgen,* [210] En la parte inferior izquierda del cuadro, aparece Ignacio sentado, en la mano derecha porta una pluma y la izquierda está sujetando el libro de los Ejercicios. Alrededor del santo vemos su armadura en el suelo, al lado de las cadenas y flagelos. En la parte superior de la tela se sitúa la Virgen, que inspira al santo en la elaboración del libro, rodeada de querubines que portan una cartela con una leyenda: *"DOCENTE MAGISTRA RELIGIONES".*

[210] El lienzo forma parte de la colección permanente del Museo Universitario de Puebla, catalogado como: Óleo sobre lienzo. Firmado: José Ortiz. ½ del siglo XVIII. Medidas: 127 x 131 cm.

La particularidad del lienzo estriba en la filacteria registrada en un grabado utilizado como modelo por el artista. Se trata de una lámina en donde se desarrolla el tema de los Ejercicios Espirituales, perteneciente a un libro carente de grabados, sin embargo en la contraportada aparece la escena de *San Ignacio escribiendo los Ejercicios Espirituales por inspiración de la Virgen.* El libro se editó en Roma, en el año de 1694 y perteneció a una de las bibliotecas de la Compañía en Nueva España. [211] Sin lugar a dudas, el grabado sirvió de modelo para Ortiz y para otros artistas que tuvieron la necesidad de representar una de las escenas más repetidas en la iconografía ignaciana. En pocas ocasiones vemos a Ignacio con los cabellos largos, como se ve en el cuadro que pintó Villalpando y como se observa en el grabado. La época de edición del libro, coincide con el periodo de actividad artística del gran maestro. Aunque no incorporé el dato en su momento, porque los lineamientos generales que usó Villalpando coinciden con la lámina de la serie de Rubens-Barbé, editada en 1609, [212] registrado en el acervo de las bibliotecas que los jesuitas poseían, creo que se debe tomar en consideración el grabado de 1694 utilizado fuente como gráfica por algunos pintores del arte novohispano, que trabajaron por encargo de la Compañía de Jesús.

Terminaré esta sección, incorporando un cuadro cuya temática se hizo frecuente en las grandes series. Me refiero a un lienzo anónimo, cuya

[211] Carlos Gregorio Rosignioli, S.I., *Noticias memorables de los Exercicios Espirituales,* Roma 1694

[212] La Curia Provincial de la Compañía de Jesús posee una extensa biblioteca de la época de actividad de los jesuitas en Nueva España. El padre Pérez Alonso me facilitó la información de la presencia del libro de la serie de grabados que ejemplarizaba la vida de San Ignacio de Loyola en imágenes, editado en Roma, en el año de 1609 y repartido por mandato expreso del general Aquaviva (1585-1615), por los diferentes domicilios de la Compañía.

temática se centra en la *Profesión de Ignacio con sus compañeros.* [213] En el centro de la composición y ofreciendo la misa, está Ignacio delante del altar; viste alba y casulla sacerdotal, en la mano derecha sostiene una hostia y en la izquierda un papel en donde se lee: *Ego Ignatius de Loyolae promito* (Yo Ignacio de Loyola prometo). Arrodillados frente a él se encuentran cinco compañeros del santo, visten la clásica sotana negra de sacerdotes y cada uno porta un papel, de tal forma que podemos identificar, de derecha a izquierda: Claudio Jayo, Juan Coduri, Alfonso Salmerón, Diego Laínez y Pascacio Broet. Cada uno de ellos porta un papel con su nombre y la promesa de los votos que han hecho al ser confirmados como sacerdotes. En la parte superior del lienzo, se observa un trozo del cuadro recortado, casi con seguridad podríamos afirmar que es la Virgen rodeada de querubines.

En los extremos de la tela se encuentran dos angelitos; uno sostiene el monograma de la Compañía y el otro un libro abierto. Detrás de ellos, observamos a un dragón y a un hombre semidesnudo con un brazo sobre la cabeza y el otro extendido, ambas representaciones alegóricas, están presentes en la iconografía cristiana. El dragón simboliza el mal que es preciso aniquilar para que el bien triunfe. [214]. El hombre tumbado con rostro de sufrimiento simboliza el tormento del infierno. [215] El resto del cuadro está decorado con cortinajes y rocallas. El espacio interior de las rocallas está ocupado por otros dos monogramas, el de Jesucristo y el de María.

La escena sintetiza el compromiso de aquellos jóvenes estudiantes que se encontraron en París y que unificaron todos sus esfuerzos por un objetivo

---

[213] Catálogo de Pintura Novohispana, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán. Tomo III, op. cit; No. de catálogo: PI-0554.
[214] Federico Revilla, op. cit; pág. 138.
[215] Op. cit; pág. 211.

común, la creación de una nueva y moderna orden religiosa al servicio del cristianismo. Para conseguir la meta, primero hicieron su profesión y cantaron su primera misa, todos menos Ignacio. Rivadeneira alude al pasaje en concreto:

> *"Viendose nuestro bienaventurado Padre puesto en el oficio y dignidad Sacerdotal, como quien conocia bien lo que era, y la pureza de vida que pedia, tomó un año entero de tiempo para recogerse mas, y aparejarse a recibir en sus manos el sacratissimo cuerpo de christo nuestro Señor, que es sacrificio verdadero, y ostia viva por nuestros pecados. Que tiempo antes no fiava de si que estaria tan bien dispuesto, como era menester para dezir su primera Missa. La qual dixo despues aun mas tarde de lo que avia pensado; (que fue la noche de Navidad, del año de mil y quinientos y treinta y ocho), y dixola en Roma en la capilla del Pesebre, donde Iesu Christo nuestro Señor fue puesto quando nacio, que esta en la Santa Maria la Mayor: y asi estuvo sin decirla un año y medio despues que le ordenaron".* [216]

En el texto no aparecen los nombres de los compañeros que asistieron a la primera misa de Ignacio, sin embargo en aquel tiempo los mencionados trabajaban juntos en Italia, y el resto del grupo andaba repartido por diferentes partes de Europa poniendo en práctica sus votos y predicando en las universidades más distinguidas del momento. Con relación a la fuente gráfica utilizada por el pintor, el modelo que mejor se acomoda a la composición es el realizado en el taller de Amberes de los hermanos Galle, Collaert y van Mallery, es decir, el grabado 9 de la serie realizada en 1610

[216] Pedro de Rivadeneira. op. cit: Libro II, cap. XI, pág. 48.

por los burilistas flamencos, aunque con serias diferencias propias de la decoración suntuosa barroca de la 2/2 del siglo XVIII.

CAPÍTULO V

UN CONJUNTO IGNACIANO

Paralelo al trabajo de Villalpando, en la ciudad de Puebla de los Ángeles trabajó Juan de Villalobos (acta de matrimonio, 1687 – defunción, 1724), [217] en la sacristía del templo de Espíritu Santo. Con la construcción de la iglesia quedaba cerrado el conjunto jesuita del colegio-seminario de San Jerónimo, posiblemente inaugurado hacia el año de 1600 con gran solemnidad y costosas fiestas. [218] Se desconoce la fecha de ejecución de los cuadros, pero la cronología del autor, revela una datación oscilante entre la 2/2 del siglo XVII y la 1/2 del siglo XVIII.

Los lienzos hacen acto de presencia, decorando la sacristía, lugar de recogimiento del sacerdote antes y después de oficiar la liturgia. Es un espacio íntimo, privado, donde se guardan los diferentes instrumentos utilizados en los rituales (cáliz, ostensorio, prendas utilizadas por el religioso, prendas litúrgicas necesarias en las diferentes representaciones religiosas, libros sagrados, etc.), a su vez, es una prolongación del templo y, al igual que éste se decora las paredes con un programa simbólico.

En una de las paredes de la sacristía, visualizamos un hermoso retablo con el esquema de representación propio de la devoción jesuítica. En el primer cuerpo de la calle central, la imagen del *Sagrado corazón de Jesús,*

[217] Cfr. Francisco Pérez de Salazar, *Historia de la pintura de Puebla,* op. cit, pág. 80.

apoyado sobre una urna, a modo de peana, en cuyo interior se guarda una escultura de la cabeza de San Ignacio de Loyola. En el segundo cuerpo de esta misma calle un lienzo que representa *Cristo en la cruz.* En el primer cuerpo de la calle lateral derecha vemos a *San Juan Bautista,* y en el segundo cuerpo del lateral derecho, la escena de *San Ignacio y la visión de la Storta.* En el primer cuerpo de la calle izquierda se muestra a *San Juan Evangelista,* [219] y en el segundo cuerpo una escena de la vida de San Felipe Neri, *Éxtasis de San Felipe.*

Empecemos por la imagen central del *Sagrado Corazón,* [220] que ocupa el núcleo del retablo; deducimos que está dedicado a una devoción piadosa frecuente en el arte barroco y favorecida por la Compañía de Jesús. La devoción del Sagrado Corazón fue promovida por Santa Margarita María de Alacoque (1647-90), religiosa salesa de Paray-Monial, de acuerdo con unas revelaciones que la tradición católica ha aceptado. En relación al simbolismo que genera la representación del corazón en la iconografía cristiana, se trata de hacer patente el inmenso amor de Jesús hacia los hombres, si bien dentro del gusto y sensibilidad barroca. Se denomina *"Sagrado Corazón"* cualquier manifestación de Jesucristo en ademán de descubrir o mostrar su corazón resplandeciente, en llamas o también coronado de espinas, [221] en este caso se muestra con el corazón en llamas.

---

[218] Francisco Alegre, op. cit, II, pág. 59.

[219] En el lienzo aparece la firma del autor (Juan de Villalobos), lo que no he conseguido localizar es la fecha de ejecución, es posible que un estudio de las obras, más a fondo, nos permita desvelar el año en que se realizó el trabajo.

[220] El estudio se realiza con base a las representaciones que aparecen en el retablo. Existe la posibilidd de que la imagen del *Sagrado Corazón de Jesús* sea añadida posteriormente ya que su devoción se extendió en la Nueva España en el siglo XVIII. Cfr. Consuelo Maquivar, *Los retablos de Tepotzotlán.* Op. cit. pág. 96.

[221] Francisco Revilla, op. cit, pág. 112.

Como señalábamos en la descripción del retablo (Ilustración 39), el Sagrado Corazón de Jesús se apoya sobre una urna, situada en la predela, donde se guarda la *cabeza de San Ignacio* ¿Qué nos quiere decir la composición?, ¿por qué Jesucristo se apoya sobre la urna donde se conserva la testa de San Ignacio? Estas preguntas se vinculan con la existencia de una mascarilla funeraria del fundador traída por los jesuitas a Nueva España. [222]

No se ha encontrado ningún documento que haga referencia al testimonio de tal mascarilla. Sin embargo, la tradición de la Compañía mantiene la postura de defender su presencia en la nueva Provincia, es más, defienden que la copia de la mascarilla del santo se conserva en la Curia Provincial de la ciudad de México. El padre Manuel Ignacio Pérez Alonso me mostró, lo que él cree firmemente que es la reproducción del rostro de San Ignacio. Se trata de una máscara de yeso y pintada, a la cual se ha añadido la parte posterior del cráneo para configurar la cabeza del santo.

---

[222] En una comunicación personal el padre Pérez Alonso me ofreció los siguientes datos. Primero: Afirma que antes de la expulsión de los jesuitas de México, el rostro se encontraba en la Casa Profesa. Segundo: el escultor Julián Martínez sacó un negativo de la mascarilla de la Profesa y el padre Pérez Alonso, junto al padre Acebes, se encargaron de llevarla personalmente a Roma. La confrontaron con el original, que se conserva en la iglesia del Gesú, y coincidían todos los rasgos de una y otra. Tercero: los inventarios conservados sobre las obras de arte, presentes antes de la expulsión, fueron realizados por el personal de confianza de Carlos III y no se constata la presencia de la máscara en los documentos. Los jesuitas se encomendaron, con rigor, de inventariar las bibliotecas y no aparece ningún testimonio alusivo a la presencia de la mascarilla de San Ignacio en México. Por último: si trajeron la hagiografía oficial de San Ignacio, por qué no iba a estar presente el rostro del fundador de la Compañía, si era considerado como una reliquia.

Lo interesante del tema estriba en la falta de un acuerdo unánime. El padre jesuita Manuel Ignacio Pérez Alonso defiende la originalidad del rostro de San Ignacio custodiado en la Casa Profesa durante largo tiempo, y actualmente conservado en el museo de la Curia Provincial de México. Sin embargo, el padre del Oratorio Luis Ávila Blancas dice tener la seguridad de que la cabeza de San Ignacio, incorporada a una imagen de vestir, que se encuentra en el ábside de la iglesia del antiguo templo de la Compañía de Jesús, de Guanajuato, es el verdadero rostro del santo. Y para no cerrar la polémica, nos encontramos con una tercera cabeza del fundador en la sacristía del templo del Espíritu Santo en Puebla, ¿cuál de las tres mascarillas sacadas del vaciado original es la verdadera? ¿Serán las tres? Lo cierto es que se hicieron algunas copias y se repartieron por diferentes colegios de la Compañía de Jesús. Ver Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*,, Sevilla 1649, pág. 56. Es muy posible que alguna de las máscara llegara a la Provincia de Nueva España.

El rostro que se conserva en la urna de la sacristía de la iglesia del Espíritu Santo, mantiene los rasgos del santo muy similares a los de la conservada en el museo de la Casa Provincial, como describe el padre Pedro de Rivadeneira,

> *"Tenia el rostro autorizado: la frente ancha y desarrugada: los ojos hundidos: encogidos los parpados y arrugados, por las muchas lagrimas que continuamente derramava: las orejas medianas: la nariz alta y combada: el color bivo y templado, y con la calva de muy venerable aspecto. El semblante del rostro era alegremente grave, y gravemente alegre: de manera que con su serenidad alegrava a los que le miravan, y con su gravedad los componia".* [223]

Relacionando el espacio arquitectónico y devocional que ocupa, puede suceder que si en el sagrario se conserva el *cuerpo de Cristo*, en la urna se guarda la reliquia del santo consiguiendo una lectura paralela entre Cristo e Ignacio.

Siguiendo el análisis iconográfico del retablo, en la misma calle central, pero en el cuerpo alto se representa a *Cristo en la cruz*, tema muyfrecuente en la iconografía cristiana. Si en la talla analizada, Jesucristo se presentaba dadivoso ofreciendo su amor a la humanidad, aquí lo vemos sufriendo en la cruz. La descripción de la escena es: Cristo crucificado y acompañado por su madre.

En las calles laterales del cuerpo inferior, *San Juan* Bautista y *San Juan Evangelista.* Si el primero es precursor de Jesús, predica en el desierto

---

[223] Pedro de Rivadeneira. op. cit: Libro IV, cap. XVIII. *"De la estatura y disposición de su cuerpo"*. PP. 164-165.

la llegada del Mesías y es un personaje que la iconografía barroca le sitúa, generalmente, acompañando a Cristo además de que sufrió la cárcel y terminó su vida decapitado; el segundo fue tenido por el predilecto de Jesús sobre la base de las expresiones tales como *"el discípulo a quien amaba"* (Juan I, 20-2) que se repiten en su evangelio. A la muerte de Jesucristo, difundió el Evangelio y fundó varias iglesias. Ambos conocieron a Cristo y sufrieron las adversidades paganas que levantaron contra ellos.

En este sentido, las representaciones de *San Ignacio de Loyola* y *San Felipe Neri* son su equivalente, ya que ambos se conocían, Ignacio era mayor que Felipe como el Bautista era mayor que el Evangelista, los dos lucharon contra los herejes, sufrieron el desprecio, incluso la cárcel (en el caso de Ignacio). Si los primeros fueron los santos primitivos, los segundos resultaron ser los santos modernos, fundadores de órdenes en época de crisis religiosa, impulsores de la propagación del cristianismo desde Roma. La orden del Oratorio luchó dentro de Roma y la Compañía también, pero su propuesta evangelizadora les hizo salir por el mundo a evangelizar. Felipe enterado de las misiones de los jesuitas en las Indias pide permiso para hacer lo mismo, pero le responden: *"Tu destino está en Roma, y aquí es donde Dios quiere servirse de él"*, [224] sin embargo Ignacio prepara a los suyos para la evangelización. De aquí deriva que se presente a *Ignacio y la visión de la Storta*, como el tema señero de la Compañía. Entendemos la presencia de San Juan Bautista desde el evangelio de San Juan Evangelista, pues es el evangelista quien escribe el testimonio que da Juan el Bautista de Jesús, quien reconoce en Jesús al Cordero de Dios, Jesús revela entre los cinco primeros

[224] Juan Marciano. *Vida del glorioso padre y patriarca San Felipe Neri, fundador de la congregación del Oratorio*, op. cit. pág. 100.

discípulos a San Juan Bautista, etc. Toda la relación entre Jesús y el Bautista se desentraña desde el Evangelista (Juan I, 20-49); de forma paralela podríamos entender la relación de Ignacio y su conciencia mística desde las enseñanzas y revelaciones que hace Neri del santo de Loyola, utilizadas en la canonización del fundador de la Compañía de Jesús.

La correspondencia de las composiciones del retablo resulta completa; San Juan Bautista es a San Juan Evangelista lo que San Ignacio a San Felipe, los primeros como agentes activos del cristianismo, los segundos como agentes pasivos de tal concepción del espíritu del ser humano, consecuentes de mantener la idiosincrasia de sus precursores ¿San Juan Evangelista hubiera escrito de San Juan Bautista lo que escribió, si no hubiese conocido su modo de vida?, ¿San Felipe hubiera afirmado lo que declaró conocer de San Ignacio si no hubiera experimentado su santidad? La respuesta quedaba en manos del iconógrafo a la hora de dar a conocer sus intenciones cuando decidió redondear un repertorio como decidió hacerlo en el retablo de la sacristía del templo del Espíritu Santo.

Siendo el retablo uno de los más bellos, en contenido iconográfico ignaciano, del arte barroco novohispano, creo que debemos hacer un apartado sintético aludiendo a la formación de la persona que ideó el proyecto. Es decir, del guía instructor jesuita que, educado bajo los preceptos del humanismo en los Colegios de la Compañía de Jesús, ordenaba las devociones que se habían de representar, la distribución de los cuadros, los modelos que debían de seguir los maestros pintores, etc., es decir dominaba la ejecución iconográfica del retablo, se trata de un encargado de obra que necesita controlar los modos y medios de producción.

Estamos ante un hecho singular que nos muestra cómo a través de los jesuitas el humanismo encontró una puerta franca en la Nueva España. El fenómeno no es tan raro cuando se conoce el plan de estudios de los Colegios, es decir, su famosa *Ratio studiorum*, pues San Ignacio encargó formar a hombres renacentistas como Nadal y Polanco, etc. Este plan no fijaba textos para la gramática, la retórica y la poética, pero estos padres recomendaban explícitamente el libro de Cipriano Suárez: *De arte rhetorica libri tres ex Aristóteles, Cicerone et Quintiliano deprompti* (Coimbra 1561), que vino a presentar a Aristóteles como punto de partida. [225] Lo que nos interesa de la *Ratio studiorum* es que permitía a los estudiantes de letras en general el llevar a cabo, en determinadas ocasiones, ejercicios de *emblemas o empresas* dentro del curso de la retórica; si bien esto se recomendaba hacerlo con moderación.

De acuerdo con este plan de estudios, la evolución hacia el Barroco no vino dada por el principio de la mimesis sino por la recomendación de los tópicos o figuras que favorecen el ingenio y la invención; ello estaba avalado por Aristóteles que recomendaba su uso con moderación y en proporción al conjunto del discurso, con ello vino a justificarse en la pedagogía jesuítica el ejercicio de los *emblemas*, como ha señalado el padre Batllori. [226] Todo esto viene a resaltar la habilidad que los jesuitas llegaron a poseer sobre las generalidades (tópicos), que se debían de representar en las obras de arte, la proyección del plan de estudios de los jesuitas europeos se trasladó a los jesuitas novohispanos, llegando a ser grandes conocedores de las figuras u

[225] Santiago Sebastián, "El emblema en México", en "Simpatías y diferencias. Relaciones del arte mexicano con el de América Latina", X Coloquio Internacional de Historia del Arte, I.I.E. México 1988, pág. 116.
[226] Miguel Batllori: *Gracián y la retórica barroca en España*, en "Retórica e Barroco", III Congreso Internazionale di Studi Umanistici, Roma 1955, pág. 29.

objetos que se toman convencionalmente como representación de algo, en el caso que nos ocupa, los maestros iconógrafos que elaboraron programas para las iglesias, colegios, seminarios, etc. de la Provincia novohispana.

No corresponde a esta investigación analizar las alegorías ignacianas que en Nueva España disfrutaron de gran devoción, decorando espacios privilegiados (sacristías de catedrales, de templos de las órdenes más relevantes, etc). Sin embargo, creo necesario incluir un cuadro colgado en otra de las paredes de la sacristía digno del más complejo programa simbólico jesuítico. Se trata del *Triunfo de la Compañía de Jesús,* [227] de José Rodríguez Carnero (1649-1725), y el retablo ofrecen una lectura directamente relacionado con el tema apoteósico central (Ilustración 40).

Para recordar la devoción de los santos y la importancia de la Compañía, en otra de las paredes de la sacristía se representaron escenas propias del barroco, como son las visiones. En el primer cuadro vemos a *Ignacio diciendo misa, tiene una visión de la Santísima Trinidad* (Ilustración 41), y en el segundo la *Visión que tuvo Santa Teresa de la Compañía de Jesús* (Ilustración 42). En el primer caso, Ignacio viste la casulla de oficiante y sobre su cabeza una llama, a su lado se encuentra Felipe vestido con una sencilla sotana y, detrás los fieles presentes en la liturgia. En la parte superior del cuadro divisamos un rompimiento de gloria, la Virgen coronada,

---

[227] En la investigación no incluyo los programas alegóricos debido a lo específico de la propuesta, para mayor interés véase sobre la vida y obra del artista, Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor José Rodríguez Carnero. Nuevas noticias y bosquejo biográfico,* México 1997, Universidad Nacional Autónoma de México, Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 70, pp. 45-76. Para el significado de la alegoría triunfalista y los modelos (grabados) utilizados por los artistas novohispanos, Nelly Sigaut, *El conflicto del clero regular-secular en la iconografía triunfalista,* Iconología y sociedad, Arte hispanoamericano, XLIV Congreso Internacional de Americanistas, México 1995, pp. 109.123. Si se quiere profundizar en el estudio del cuadro *El Triunfo de la Compañía de Jesús,* de José Rodríguez Carnero, ver Nuria Barahona Quintana, *Iconografía ignaciana en la pintura novohispana de Puebla,* II Coloquio sobre Arte en Puebla. Arte y cultura del Barroco, Puebla 1998, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. En imprenta.

Jesucristo con la cruz, el Padre con orbe y cetro. Entre el Padre y el Hijo la paloma, símbolo de la Santísima Trinidad, todos ellos rodeados por ángeles y querubines. En la parte inferior del lienzo se lee en una cartela: *"Diciendo misa Nuestro Padre San Ignacio fue vista sobre su cabeza una llama de fuego, también fue visto por San Felipe Neri cercado de resplandores, y tuvo grande revelación de la Santísima Trinidad, de la Humanidad de Jesucristo, de la Santísima Virgen y gloria de los santos"*.

En el segundo caso, *"Visión que tuvo Santa Teresa de la Compañía de Jesús"*. Aparece en el extremo inferior izquierdo, Santa Teresa de Jesús vestida con los hábitos de la orden de las carmelitas, de rodillas y con las manos entrecruzadas, a su lado los padres de la la Compañía recibiendo la comunión. Por encima de ellos unos angelitos sostienen un paño, a modo de solio que enfatiza el sacramento de la comunión. Por encima de los ángeles y querubines, asistimos a la visión que tuvo Santa Teresa de los asoldados de Cristo que rodean el misterio de la Santísima Trinidad: Dios Padre que lleva en una mano el cetro y, con la otra sostiene el orbe, Dios Hijo que porta la cruz de la pasión y, entre ambos Dios Espíritu Santo, simbolizado por una paloma. En la cartela situada en la parte inferior del lienzo se puede leer la siguiente leyenda: *"Entre las muchas revelaciones que tuvo Santa Teresa de Jesús acerca de la Compañía de Jesús fue ver a San Ignacio con su gran resplandor y la corte celestial, viendo a los ángeles y a la Santísima Trinidad"*.

El objetivo de colocar a ambos lados del cuadro, *El Triunfo de la Compañía de Jesús,* a San Felipe Neri y a Santa Teresa de Jesús era que ambos santos admiraron y exaltaron la labor de la orden de los jesuitas. Tanto en la composición de *Ignacio diciendo misa, tiene una visión de la Santísima*

Trinidad como en la *Visión que tuvo Santa Teresa de la Compañía de Jesús,* asistimos a la escenificación de tres devociones típicas en la iconografía del siglo XVII. Se trata de tres religiosos canonizados al mismo tiempo por el Papa Gregorio XV en 1622, San Ignacio de Loyola, San Felipe Neri y Santa Teresa de Jesús. En el capítulo dedicado a los ciclos narrativos analizamos la relación que existía entre los tres. [228] Recordemos que Ignacio deseó que Felipe ingresara en la Religión, de hecho le introdujo en la oración interior compartiendo los Ejercicios Espirituales. Felipe fue utilizado como testigo en el proceso de canonización de Ignacio aludiendo el fundador del Oratorio, que muchas veces disfrutó del resplandor que emanaba de Ignacio. Teresa arrobada por los éxtasis, tuvo visiones en donde la presencia de Ignacio y la Compañía producía en la santa una gran alegría, etc.

Ahora nos centraremos en el contexto histórico de la España de la Contrarreforma, en el cual se vieron envueltos los dos personajes: Santa Teresa y San Ignacio, ambos peninsulares. España se lanzó con todas sus fuerzas a reconstruir el orden perturbado, es decir la causa de la unidad cristiana y de los valores eternos, no se trata de una actividad simplemente política y militar, de España salen las dos personalidades que encarnan hoy a nuestros ojos, rebasando la órbita nacional el impulso rector de la contrarreforma, [229] movimiento inspirado en dos corrientes: San Ignacio como creador de la Compañía de Jesús, personifica el sentido activo y militante con que tratan de difundir la fe los padres jesuitas, Santa Teresa, por otro lado aporta el enriquecimiento sentimental y santificador a través de la Mística.

---

[228] Ver el análisis de la escena decimonovena. *Encuentro con San Felipe Neri,* de la serie de Cristóbal de Villalpando y la escena decimonovena. *Visión que Santa Teresa de Jesús tuvo de la Comañía de Jesús,* de la serie narrativa que Miguel Cabrera realizó para el colegio de Querétaro.

[229] Werner Weisbach, *El Barroco. Arte de la Contrarreforma.* , op. cit; pág. 21.

Las dos corrientes, la activa y la contemplativa son utilizadas en el concilio de Trento como dos maneras fundamentales de lucha contra la herejía, la primera desde la realidad social aporta un ejército para defender las fronteras del Imperio celestial *para mayor gloria de Dios*, la segunda desde la contemplación contribuye con la devoción mística *estremecida de amor divino.*

El recinto que ejemplariza lo expresado, se encuentra en la sacristía del templo de la Compañía en Puebla en donde la pintura se convierte en arma propagandística, utilizada con el objeto de difundir los principios negados por los reformadores en Europa y ratificados en la Provincia de México, es decir, el triunfo de la milicia cristiana a través del lienzo que representa el *Triunfo de la Compañía,* la persistencia de los dogmas con la presencia del cuadro de *Cristo en la cruz,* y la presencia en varios lienzos del *Misterio de la Santísima Trinidad acompañada de la Virgen Coronada,* ejemplificación del triunfo del catolicismo, y la defensa de las devociones a través de *San Juan Bautista, San Juan Evangelista, San Ignacio de Loyola, San Felipe Neri* y *Santa Teresa de Jesús.* En este contexto, añadiré que existe una equiparación entre Ignacio y Cristo y la identificación de la obra de Cristo con la obra de San Ignacio. Todos los demás santos están por su relación con Cristo (San Juan Bautista y San Juan Evangelista) y con San Ignacio (San Felipe Neri y Santa Teresa de Jesús). Las relaciones como las identidades son paralelas. Se trata del fenómeno de la revelación divina, el reconocimiento por gracia divina de la verdadera identidad, tanto de Jesús como de Ignacio y de la Compañía.[230]

[230] Agradezco la participación de la doctora Clara Bargellini en la elaboración de este capítulo.

CONCLUSIÓN

El objetivo de la investigación se centra en la figura insigne de San Ignacio de Loyola, y en la introducción y propagación de su imagen en el arte novohispano. Antes de la beatificación del santo, contamos con una biografía oficial y dos series de grabados impresos en Europa. A partir de la canonización se extiende la imagen del fundador de los jesuitas y de su vida; desde el nacimiento hasta la muerte. Para ensalzar la imagen del recien canonizado se extiende la iconografía relativa a los milagros y virtudes.

Los artistas de Nueva España se adaptaron a las peticiones de la nueva clientela, recien llegada de la Metrópoli. Con las fuentes escritas y plásticas, proporcionadas por los jesuitas, recrearon la imagen de San Ignacio. Por un lado, decorando las paredes de los colegios, noviciados, la Casa Profesa y estancias privadas de los jesuitas (refectorios, habitaciones, claustros), etc. y formando parte del ornato de los conjuntos retablísticos de los templos, capillas privadas y sacristías. La difusión de la imagen del santo cubría, desde el nacimiento hasta su muerte, incorporando escenas relativas a las virtudes (caridad, obediencia, humildad, mortificación, fortaleza, prudencia, disciplina modestia y compasión) y milagros que el santo realizó a lo largo de su vida. Como señalaba anteriormente, los maestros iconógrafos jesuitas son los encargados de proporcionar las fuentes necesarias a los maestros pintores. Cabe destacar que el éxito obtenido con la publicación de la biografía oficial, escrita por un jesuita contemporáneo a Ignacio, el padre Pedro de Rivadeneira, se convertirá en guía imprescindible para que los pintores recrearan las escenas, junto a las series de grabados, editadas antes y durante el proceso de canonización de Ignacio. Nada escapa al libre albedrío; entre

las fuentes literarias y las plásticas, junto a la creatividad artística de los pintores y el control de los iconógrafos jesuitas, forjaron una imagen del fundador rica en elementos iconográficos muy acordes con el sentir de la Compañía de Jesús.

Europa centró la atención en propalar la vida y milagros de San Ignacio, entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. En Nueva España no se hizo esperar. A principios del siglo XVII, la iconografía ignaciana se utilizó como vehículo de primordial importancia en la difusión de la imagen del fundador de los jesuitas. Si bien fondean en el Virreinato en 1572, su influencia corresponde a los siglos XVII y XVIII.

El primer vestigio encontrado, hasta el cierre de mi investigación, nos habla de la presencia iconográfica ignaciana, anterior a la canonización en 1622 de Ignacio. Se trata del retablo dedicado al fundador, pintado por Pedro Prado en 1620 para decorar, casi con seguridad la capilla doméstica (espacio privado para la oración de los integrantes de la Compañía) del noviciado de San Francisco Xavier, en Tepotzotlán. Es muy poco probable defender la tesis de Xavier Moyssén quien aboga por la ubicación del retablo en el interior del templo abierto a todo el público. Siendo que Ignacio no había ascendido a los altares, resultaría poco ortodoxo por parte de la Sociedad, incorporar la figura de su fundador al resto de las imágenes devocionales. En consecuencia, me inclino a pensar que la función del retablo era para la propia edificación y transmisión de la vida del fundador entre los miembros, ocupando un espacio privado, posiblemente la capilla doméstica ¿es probable

que el retablo, al que alude Francisco Alegre en sus crónicas, sea el actual conjunto de Santa Bárbara de Tlacatecpan?, el autor señala:

> ***"La capilla de los novicios se distingía por ser una de las más hermosas y vistosas de cuantas pertenecían a los jesuitas en la provincia de la Nueva España porque tenía techo de bóveda decorado con florones, un retablo y un sagrario curiosa y espléndidamente dorados".*** [231]

Respecto a la autoria del conjunto, considero que el total de los cuadros corresponden a Pedro Prado. Moyssén defiende, que de los cinco lienzos colocados en el retablo, cuatro corresponden a Prado y el quinto a un pintor anónimo. Primero, la armonía del programa es uniforme, segundo, sería de suma rareza considerar que el pintor permitiera la incorporación de una factura ajena a su trabajo. Un análisis minucioso del programa me permite concluir que la sorprendente pincelada, el equilibrio compositivo entre las partes y la uniformidad del trazo y la mancha corresponden a una sola mano, la del genial y desconocido Pedro Prado.

El programa iconográfico del retablo, acorde con la necesidad de transmitir la vida de Ignacio, quedó plasmado en el conjunto del noviciado de Tepotzotlán. El pintor copia fielmente los prototipos suministrados por el iconógrafo, es decir la serie de grabados de Rubens-Barbé y las láminas de Wierix, con el fin de representar a Ignacio tal y como indicaban los modelos. Sin embargo las figuras secundarias desbordan una originalidad propia de una mano diestra y creativa. Se trata de un programa breve que vivifica la imagen

[231] Francisco javier Alegre; *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de la Nueva España.* Op. cit. vol. VIII, pp. 170-171.

del fundador en cinco telas: conversión, votos, éxtasis, espiritualidad y muerte. Con este trabajo constatamos que Nueva España participó en la campaña conducente a fomentar la elevación de la santidad de Ignacio de Loyola.

El siguiente ciclo realizado en 1697 por el espléndido artista Juan González, forma parte de los grandes ciclos representados al objeto de propagar y extender la figura del santo fundador y el origen de la Compañía de Jesús. Una vez que San Ignacio forma parte del santoral cristiano, se recurre a la representación del fundador con otras miras, siendo de suma importancia para los padres, que las potenciales generaciones de jesuitas incluidos en sus filas asuman el origen, gobierno y metas marcadas por los fundadores de la orden que abrazan. La transmisión del mensaje se lleva a cabo a través de la ilustración de grandes series narrativas. Para ello, Juan González acude al método de la *Narratio contínua* con la finalidad de acaparar en un mínimo de espacio un máximo de representaciones. Los episodios se suman en una cadena cronológica, ofreciendo más espacio a las escenas que requieren de mayor atención para el espectador. De esta forma acapara en nueve tablas treinta composiciones. La serie comparte el modelo narrativo propuesto por el taller de Amberes formado por los Hnos. Galle, Collaert y van Mallery la técnica compositiva de la serie romana de Rubens-Barbé. La combinación de las dos series de grabados me permite llegar a la siguiente proposición: Juan González, al igual que otros pintores que representaron la vida de San Ignacio en grandes series, utilizaron los modelos ofrecidos por el iconógrafo con cierta parcialidad, dependiendo de la economía de espacio en relación a la prioridad de la escena ilustrada. Por

ejemplo, en la primera tabla aparecen cuatro composiciones centradas en la: converión, aparición de la Virgen, lectura de la vida de Cristo y los santos y arrobamiento. Sin embargo, en la séptima tabla la economía de espacio no determina la suma de tres o cuatro escenas de la vida particular de Ignacio como sucedía en la tabla anterior. Ahora se trata de representar dos pasajes de suma trascendencia en la génesis de la Sociedad: El Papa Paulo III confirma el instituto de la Compañía e Ignacio escribe las constituciones. El recurso vuelve a manejarse en la octava tabla que presenta otros dos momentos relacionados con las fundaciones de los colegios. Traigo a colación el último ejemplo por ser escasamente representado en la iconografía ignaciana en Nueva España, apreciación interesante teniendo en cuenta que una de las metas de los jesuitas trataba el tema de los colegios como instrumento de evangelización y educación.

Es muy probable que falten algunas tablas y se hallen en paradero desconocido o formando parte de colecciones privadas como las que presentamos en la investigación. La propuesta viene determinada por las siguientes apreciaciones. En el estudio realizado percibo que algunas escenas, definitivas para entender la divulgación de la vida del fundador y de la Compañía, destinados a los novicios y profesos de la orden, están ausentes en la serie actual. Siguiendo las fuentes gráficas de Rubens-Barbé, encontramos que la primera tabla está basada en las láminas 3, 4, 5 y 6. Para la segunda tabla maneja las estampas 7, 8 y 9. Llegamos a la tercera tabla cuyas escenas están basadas en los grabados 22, 23 y 24. El iconógrafo no podía ignorar composiciones tan decisivas como el éxtasis (lámina 19), o el origen de los señeros Ejercicios Espirituales (lámina 21), por señalar algunos ejemplos. Deduzco que entre la tabla segunda y tercera falta, al menos, otra intermedia.

Seguimos. En la cuarta tabla utiliza los grabados 27, 28, 30 y 31. Para la quinta tabla reproduce diferentes pasajes copiados de las estampas 34, 35, 36 y 37. En la sexta tabla utiliza las composiciones 48, 49, 50 y 51. De nuevo se produce un salto cualitativo y cuantitativo ¿Es posible olvidar las experiencias acontecidas en el colegio de París, la elección de los nueve compañeros, la visión que tiene en la Storta, su primera misa o la misión de San Francisco Xavier en las Indias Orientales? Las tablas restantes siguen el ritmo de los modelos, por ló cual, no creo que falte ninguna tabla intermedia.

Si el deseo de la Compañía en la Provincia de México era extender la imagen de la orden, la serie de Juan González se ve privada, al menos de tres tablas, imprescindibles para cerrar el programa ignaciano.

El análisis iconográfico de la serie proporciona un resultado acorde con la idiosincracia de la Compañía de Jesús. El ciclo narrativo está destinado a transmitir, fundamentalmente, la imagen de la orden a través de su santo patriarca y la difusión de las fundaciones de los colegios en la Provincia de México. Es el primer programa ignaciano novohispano, encontrado hasta el momento, realizado después de la canonización del fundador.

Juan Rodríguez Juárez destaca por la originalidad compositiva. No he encontrado ningún modelo plástico que amerite su uso en la breve serie que lleva a cabo en la catedral de Puebla. La disposición actual de los cuadros, repartidos entre el ábside, el exterior del coro y el cancel, las diferentes medidas y la particularidad de sus marcos, abre una vía hipotética muy interesante: los cuadros formaron parte de uno o dos retablos que decoraron alguna capilla dedicada a San Ignacio. Tratándose de un retablo, los cuatro lienzosos que relatan pasajes de la vida del fundador, ocuparían la parte

inferior del conjunto y los otros cuatro cuadros que ilustran la relación de San Ignacio con San Francisco de Borja, tercer general de la Compañía y precursor de la presencia de los jesuitas peninsulares en Nueva España, ocuparían el cuerpo superior del retablo. En el supuesto de separar las narraciones, obtendríamos como resultado, la presencia de dos retablos, el primero dedicado sólo a San Ignacio y el segundo a San Francisco de Borja. Si seguimos la tesis del o de los hipotéticos conjuntos retablísticos, tenemos que el lenguaje iconográfico primitivo difiere del actual, pues no es igual que los santos tuvieran su lugar en una capilla, habilitada para dedicar la debida devoción, que repartidos a lo largo del espacio catedralicio. La iconografía cristiana institucionalizó las prioridades en la representación cristológica o mariana y aquellas derivadas de la devoción santoral. En relación a la primera es sabido que el *Via Crucis* posee el privilegio de ilustrarse a lo largo del espacio sagrado y las devociones restantes ocupar un espacio determinado en el conjunto arquitectónico. Inmediatamente se sobrepone en mi mente la siguiente pregunta ¿A qué fenómeno desconocido se debe que los cuadros estén actualmente repartidos a lo largo del conjunto sagrado? No puedo responder críticamente a la pregunta. Es posible que los juegos de fuerzas fácticas entre el clero secular y regular se encuentre entre las teóricas respuestas, el debate queda abierto a futuras interpretaciones.

El programa iconográfico es conciso: conversión, votos, peregrinación y visión de la Storta. El destino de San Igancio está marcado. Después de una grave herida sufrida en la batalla de Pamplona, tiene la visita de San Pedro y decide defender el cristianismo con las armas de Cristo. Se entrega a la meditación prometiendo los votos de pobreza, obediencia y castidad. Posteriormente abandona su vida eremita para visitar Jerusalén y quedarse a

vivir. Pero la Providencia le tenía guardado un destino diferente. Regresa a Roma y en una visión que tiene de la Santísima Trinidad, toma la personal decisión de bautizar al grupo que apoyaba sus ideales con el nombre de la Compañía de Jesús. El discurso del programa se repite en las series breves y en los grandes ciclos narrativos, se trata de la génesis espiritual del santo fundador. De San Francisco de Borja no se realizó ninguna serie de grabados, por lo que el iconógrafo decidió con cierto rigor que el artista incorporase escenas que relataran la empatía entre los dos insignes santos españoles tomando, como punto de partida los apartados de la biografía de Francisco de Borja, duque de Gandía, que constatara su origen, la presentación a Ignacio y la decisión de formar parte de la Compañía para servir a Dios. Por último, añadir que la devoción a San Francisco de Borja tiene su origen en este conjunto retablístico con un programa iconográfico digno de ser representado por una actividad plástica tan diestra como la de Rodríguez Juárez.

La época de esplendor jesuita se centra en el siglo XVIII y el conjunto que plasma el apogeo de la orden es el colegio-noviciado de San Francisco Xavier de Tepotzotlán. Cristóbal de Villalpando dio vida a una gran serie narrativa emplazada en el patio de los aljibes del colegio, actual Museo Nacional del Virreinato. Es de los escasos ejemplosconservados en el espacio original. El centro cumplía la doble función propuesta por la Compañía: catequizar a los hijos de los caciques y formar novicios para expansionar la orden. Villalpando cumplió fielmente el ideal propuesto por el maestro iconógrafo de transmitir la historia del santo fundador y de la Compañía de Jesús para que los jóvenes pudieran identificarse con el instituto de la

Sociedad, además de aleccionar a los laicos que acudían a tratar sus asuntos espirituales con los padres jesuitas.

El iconógrafo jesuita encargado de proporcionar el modelo plástico al pintor, fijó toda su atención en las 80 estampas de la serie Rubens-Barbé. En líneas generales, el pintor siguió el prototipo de los grabados romanos aunque su singularidad artística quedó plasmada en algunas imágenes. Siguiendo el dictado del iconógrafo, trató las composiciones más representativas de la vida de San Ignacio, utilizando el total del lienzo para representar una sola escena enfatizando el significado espiritual o fáctico del fundador y de la Religión. Entre otras escenas, destaca la narración de *Ignacio herido en la batalla de Pamplona*. En el lienzo se verifica varias de las particularidades del pintor: en el grabado 2 del ciclo romano se ilustra un grupo de hombres luchando, sólo el rayo divino nos acerca a Ignacio en particular sin distinguir, entre los soldados, la figura del santo. Villalpando presenta al joven soldado herido,sostenido por sus compañeros que visten a la usanza romana, e incorpora, además de los elementos citados, un soldado portando un con la cabeza de la gorgona. La creatividad artística y el gran conocimiento de la mitología clásica permiten al pintor, recrear escenas con motivos de gran contenido iconográfico, demostrándonos su genialidad plástica.

Por otro lado, encontramos lienzos que resumen en dos y tres escenas, diferentes episodios de la imagen del santo. Para ello, el artista recurrió al método de la *Narratio contínua* del ciclo de los Hnos. Galle, Collaert y van Mallery. En la escena del *Éxtasis de Ignacio,* observamos otra peculiaridad de la serie. Además de seguir las directrices compositivas de las láminas 19 y 21 de la serie romana, introduce dos elementos totalmente ajenos a los grabados de Rubens-Barbé. El primero de ellos es un petate sobre el cual

descansa el cuerpo extasiado de Ignacio; este atributo serviría para que los espectadores novohispanos se identificaran con la representación, al mismo tiempo que acercaría la figura del fundador a la sensibilidad propia de la cultura mexicana. El segundo elemento es un árbol genealógico de la Compañía, que brota del pecho del fundador. La inclusión de este prototipo, tomado de un grabado europeo, permitió al artista crear un programa destinado a revelar la imagen del nacimiento de la orden. Por último, introduce la presencia de varios niños que contemplan la escena.

En ciertos pasajes aparecen los pequeños ¿nos quiere decir el pintor, que dentro de la serie destinada a los maestros de novicios, incluye otra sub-serie dedicada a los estudiantes, en la cual los niños están presentes, algunas veces participando de la escena y otras, ajenos a lo que está sucediendo? ¿desearon los jesuitas poner en práctica la pedagogía conducente a estimular la imaginación de los más pequeños para que fueran familiarizándose con la Compañía de Jesús? Antes de formular mis conclusiones, voy a presentar las telas que cuentan con la participación de los niños. La primera de ellas es *Nacimiento y bautismo de Ignacio.* El recien nacido Iñigo es el niño protagonista de la narración por lo que se prescinde de los pequeños observadores pues ellos mismos, mirando el cuadro forman parte de la representación. El segundo cuadro *Éxtasis de Ignacio,* explicaría el momento álgido de su vida eremita, cncluyendo con el pasaje descrito en la escena secundaria del mismo cuadro *Ignacio escribe los Ejercicios Espirituales.* El siguiente cuadro, propio para la compresión de los niños es *En Tierra Santa.* Las aventuras y desventuras del santo podrían dar rienda suelta a la imaginación de los infantes. En la tela *Ignacio aprehendido por los soldados españoles,* los niños que aparecen no comprenden lo que sucede, demostrado

por los gestos de extrañeza que hacen con sus caras y manos. El interés de los pequeños observadores se concentraría en deducir la injusta detención del protagonista de la narración. Otro tanto de lo mismo sucede con el episodio *Ignacio preso en la cárcel de Alcalá de Henares:* el personaje central de la historia está encarcelado, aunque ellos permanecn ajenos a la plática que el fundador tiene con la gente que va a visitarle. En el siguiente cuadro, *San Ignacio funda obras pías,* los pequeños vuelven a estar atentos con lo que acontece, pues el colegio donde ellos están es producto del impulso y meta que Ignacio deseaba para la Compañía. En la escena secundaria, *Anuncia a un enfermo que disfrutaría de la presencia de la Virgen,* perteneciente al cuadro que lleva por título genérico *Encuentro con San Felipe Neri,* los pequeños presencian la autoridad del santo para anunciar la Visión. Por último, *Muere santamente en Roma en el año 1556,* un niño presencia la muerte del protagonista, a su manera. Se acerca a la cama donde reposa Ignacio, con un ramillete de flores entre sus manos.

La idea que se desprende de la sub-serie narrativa, destinada a los jóvenes estudiantes que tendrían dificultades de entender globalmente la iconografia de la gran serie, podríamos resumirla a modo de cuento didáctico: "Érase una vez, un niño que nació en una familia noble y cristiana y decidió abandonar los placeres de la vida mundana para dedicarse a servir a un Gran Señor (Jesucristo). Abandonó su casa familiar y se marchó solo a una montaña para pensar cómo podría conseguir llevar a cabo su objetivo. Tuvo un sueño en el cual, vio quienes iban a ser sus compañeros y amigos que le ayudasen en el trabajo. Todas las experiencias acumuladas en esta época, las escribió en un libro muy importante (los Ejercicios Espirituales), decidió dejar la montaña y viajar a un lugar muy lejano (Jerusalén) par conocer el sitio

donde nació el Gran Señor, visitar los santuarios y quedarse a vivir allí. Pero tuvo muchos problemas y acabó regresando. Llegó a un país (Italia) que estaba en guerra y le equivocaron con un espía, pues iba muy mal vestido y no le reconocieron los soldados españoles que le aprehendiero, hasta que se percataron que no era un mal hombre sino todo lo contrario y le dejaron ir. Llegó a su país (España) y las cosas seguían complicándose porque contaba a la gente la vida del Gran Señor y les animaba a imitar el ejemplo. Entonces, la vida de Ignacio fue cambiando y se dedicó a reunir a los amigos del colegio y trabajar por el bienestar de las personas, llegando a tener un reconocimiento muy importante de otro gran señor que cuidaba de todos los cristianos (el Papa Paulo III) que protegió a Ignacio y sus amigos, y les ordenó sacerdotes nombrando al grupo: Compañía de Jesús, que tendrían el deber de obedecerle y servirle. Como los jesuitas estaban muy preocupados por los niños determinaron educarlos en colegios. El protagonista llegó a ser tan bueno que hacía milagros y cuidaba de la gente enferma y desamparada. Toda su vida estupo pendiente de los demás. Hasta que se hizo mayor y murió, dejando a sus compañeros y amigos que siguieran con la labor que él había iniciado.

Un sencillo relato podría promover una inquietud y reverencia hacia el protagonista de la narración, entre los más pequeños que estudiaban en el colegio-noviciado de Tepotzotlán. Para los maestros de novicios más adiestrados en el conocimiento de la figura de San Ignacio y de la Compañía de Jesús, serviría la lectura de todo el conjunto pictórico narrativo.

De todas las series encontradas hasta el momento, considero que la realizada por Cristóbal de Villalpando, es la más personal. Además de conocer los modelos que ofreciera el iconógrafo y el control que éste intentara imponer para mantenerse dentro de la dogmática linea de

representación, el artista incorpora elementos propios de la tierra mexicana, atributos propios de la mitología clásica, una desbordante creatividad artística, dividiendo escenas por medio de elementos vegetales, introduce elementos climatológicos (estación de primavera-invierno), factores astronómicos (día y noche). Combina interiores y exteriores con gran maestría, etc. todo ello con el objeto de marcar y crear diferentes ambientes que ayuden a la lectura y entendimiento iconográfico. Otro detalle a destacar, que corrobora la función didáctica de la serie y la institución de los colegios en Nueva España, para educar a la juventud es que el segundo lienzo, *El rector del colegio de Santa Bárbara pide perdón públicamente a Ignacio,* ocupa un único espacio. El resto de la obra, reparte entre diferentes lienzos, las escenas aglutinadas, hasta llegar al final del ciclo y culmina con la representación de la *Glorificación de San Ignacio.* La tela ocupa la temática en una composición. Otra de las funciones de propaganda de la Compañía, propuesta por los jesuitas, se había cumplido. Expandir la imagen triunfal de San Ignacio de Loyola.

Las imágenes de Villalpando hablan por sí solas: expresan la intención de los jesuitas de Tepotzotlán que pretendían conducir a los niños, estudiantes y espectadores en general, hacia una cierta dirección piadosa, didáctica y propagandística de la Sociedad. Del total de los 22 lienzos colgados en el patio de los aljibes, del Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán, *Ignacio herido en la batalla de Pamplona, El rector del colegio de Santa Bárbara pide perdón públicamente a Ignacio* y la *Glorificación de San Ignacio,* son los tres grandes cuadros de la serie. No comparten los espacios con otras escenas secundarias, sino que son las protagonistas del programa iconográfico. Ignacio cambia las armas del ejército navarro por las

armas del ejército cristiano al servicio de Dios. Ignacio es estudiante y obedece a los superiores como los novicios deben obedecer las reglas de los colegios jesuitas. La labor realizada triunfa intensamente en Nueva España y en reconocimiento al fundador, se idealiza su posición privilegiada de jesuita, rodeado de sus compañeros, de los personajes del antíguo y nuevo testamento y el clero regular y secular.

Durante el siglo XVIII abundaron las series narrativas de la vida de San Ignacio que decoraron los colegios y noviciados de la época. Otro ejemplo conservado se encuentra, actualmente, en el Museo Regional de Querétaro y fue pintado por Miguel Cabrera, destacado y prolífico artista novohispano. Inicialmente el ciclo decoró las paredes del claustro del colegio de San Francisco Xavier, en Querétaro con una finalidad similar a la de Villalpando en Tepotzotlán: dirigir a los estudiantes y novicios hacia una cierta piedad y aleccionar a éstos en el conocimiento de la vida de San Ignacio y la ascendencia de los jesuitas, de tal forma que si algún día los novicios adquieren la condición de profesos, conozcan perfectamente la posición privilegiada que ocupan dentro de la sociedad novohispana.

Del análisis minuciosamente realizado he llegado a los siguientes resultados: después de estudiar los archivos y fichas clínicas que el Museo Regional posee de la serie, considero que el ciclo es anterior (1744?) al trabajo ejecutado por Cabrera para la Casa Profesa de la ciudad de México (1756-57). El artista, sigue las pautas narrativas de la biografía del padre Pedro de Rivadeneira, fuente escrita utilizada en todas las series localizadas hasta el momento, y la serie de grabados romanos de Rubens-Barbé, junto a ciertos detalles de ropas y complementos manejados en la pequeña serie de

Wierix, (algunos de los personajes, guardan un gran parecido en la serie pictórica, con algunos personajes de la serie de grabados). Miguel Cabrera, generalmente ilustra una escena secundaria ocupando 1/3 o 1/4 parte del total del espacio, como sucede en los grabados, además de copiar alguna escena del repertorio de Cristóbal de Villalpando, por ejemplo la tela de *Ignacio herido en la batalla de Pamplona,* o detalles como el petate que salía en la escena del *Éxtasis de San Ignacio.* Haciendo justicia al arte de Cabrera debo de añadir la genialidad en la composición del pasaje *Inspirado por la Virgen Ignacio escribe los Ejercicios Espirituales.* El pasaje, es ilustrado con toda la grandeza que requiere el tema. Además de seguir los lineamientos generales de la serie de Rubens-Barbé, copia elementos de la lámina 14 de la serie de Amberes, el taller de los Hnos. Galle, Collaert y van Mallery, para reproducir la escena, *Muere en Roma en el año de 1556.*

La tradición ignaciana incorpora visiones y patrocinios que no están presentes ni en las fuentes escritas ni en las gráficas. Por ejemplo, la presencia de Santa Teresa de Jesús o San Felipe Neri, formando parte de la narración ilustrada, implica la incursión de dos santos canonizados con San Ignacio de Loyola, exaltando las fundaciones que el Vaticano instituyó en una época de crisis religiosa. En el caso de la serie que Miguel Cabrera pinta para el colegio de Querétaro presenciamos la *Visión que tuvo Santa Teresa de la Compañía de* Jesús y otro personaje no identificado que bien pudiera ser el donante del ciclo. Actualmente la composición se encuentra dividida, sin embargo, al unirlos, podemos hacer las siguientes observaciones: la obra de Cabrera destaca por la incorporación de todos los atributos necesarios para hacer una lectura iconográfica, acorde con los personajes ilustrados. Exceptuando la última composición analizada, la serie cuenta con 19 telas

sujetas a bastidores de ½ punto. La historiografía no había presentado el lienzo dividido de Santa Teresa y el personaje desconocido, sin embargo el descubrimiento plantea un problema. No posee ningún sentido iconográfico representar a Santa Teresa acompañada de un ángel y a un personaje sin identificar que tiene una visión donde aparece San Ignacio con el anagrama de la Compañía. Si seguimos la línea compositiva que nos aportan otro cuadros que plantean la temática, faltaría entre los dos personajes, al menos, la presencia de la Santísima Trinidad.

La segunda gran serie que Miguel Cabrera pintó por encargo de los jesuitas, tenía como objeto estético, decorar el claustro de la residencia oficial de la Compañía en la Provincia de México, la Casa Profesa. De todos los ciclos estudiados, considero esta serie de 32 lienzos, el ciclo narrativo más oficialista. Las series que ilustraban la vida de San Ignacio, expuestas en los claustros de los colegios jesuitas, potenciaban la didáctica y propaganda popular del origen de la Compañía, entre los jóvenes estudiantes, novicios y personas que iban a tratar los asuntos espirituales con los padres, resaltando el tema de las fundaciones de los colegios e instituto de la Sociedad. El ciclo narrativo de la Casa Profesa resulta ser el complejo iconográfico más detallado de la vida del fundador, la génesis de la Compañía, los instrumentos de que se sirven los jesuitas para enfocar la nueva espiritualidad, a través de la recomendación institucional de la práctica de los Ejercicios Espirituales. Fomenta la devoción del fundador por medio de ilustraciones que narran visiones, milagros, exorcismos y patrocinios. La serie también promueve el nacimiento y bautismo de la orden, confirmación del instituto y gobierno de la Compañía, alimenta la presencia misionera y suscita admiración entre los

espectadores que observan las visiones de santas (Santa María Magdalena de Pazzi o Santa Teresa de Jesús) que apoyaban la dogmática cristiana o la actividad de la Sociedad.

El carácter emblemático del ciclo de la Casa Profesa, deriva de las cartelas que acompañan a los cuadros, explicando lo que acontece en la escena. Generalmente, Miguel Cabrera sigue los modelos propuestos por el iconógrafo: la biografía oficial del padre jesuita Pedro de Rivadeneira y las estampas romanas de la serie de Rubens-Barbé. Del mismo modo que los grabados se acompañan de cartelas, la serie de la Profesa incluye leyendas en la parte inferior de las telas, y aunque no se transcriben literalmente, son paralelas a las cartelas de los grabados. Por último, añadiré que los grabados romanos son utilizados en casi toda la serie, exceptuando la postrera composición, *Funerales de San Ignacio en Santa María de la Strada* que maneja la estampa 14 de la serie del taller de Amberes de los Hnos. Galle, Collaert y van Mallery, pues este ciclo es el único que representa las exequias del santo. Para ratificar el poder fáctico de la orden en Nueva España, incorpora un personaje no contemporáneo al fundador, el padre Pedro Reales. Este jesuita marca la última fase de la Compañía en Ultramar, antes de la expulsión promulgada por el Rey Carlos III, muriendo en Veracruz camino del destierro.

El trabajo atribuido a Miguel Jerónimo Zendejas vuelve a retomar la idea de organizar un programa iconográfico breve. Destaca las escenas cuyos pasajes están relacionados con las tentaciones del demonio, el rapto y la inspiración divina que permite al a Ignacio escribir los Ejercicios Espirituales y bautizar la orden fundada por él. Todo ello con el objeto de despertar la

devoción y enfervorizar a los fieles que asistían al templo de San José, en Puebla. De nuevo, la serie romana y la aportación del taller de Amberes, junto a la hagiografía de Rivadeneira, son las fuentes de inspiración en las que se apoya el artista para reproducir el breve ciclo.

Conocemos la cronología de las series narrativas, esta apreciación me permite determinar en que momento de la historia de la Compañía de Jesús, en Nueva España, se inauguran los ciclos. Así Pedro Prado es el único exponente de la pintura novohispana, que pinta un ciclo en 1620, siendo Ignacio beatificado en 1609 por el Papa Paulo IV. El resto de los artistas ilustran series, después de que Ignacio fuera canonizado en 1622 por el Papa Gregorio XV. El objeto de las series forma parte de la campaña conducente a la propaganda divulgativa de la vida del fundador y de la propia Compañía de Jesús.

No sucede lo mismo con las escenas aisladas. La falta de documentación no me ha permitido incluir las fechas concretas de ejecución de los cuadros, elemento indicador del periodo en que se desarrolló determinados programas iconográficos independientes (cuadros aislados). Por ello nos moveremos entre los siglos XVII y XVIII. El análisis iconográfico de las composiciones aisladas me permite extraer las siguientes conclusiones: la afluencia de escenas relacionadas con la fase inicial de la espiritualidad ignaciana tenía por objeto destacar la devoción hacia la Virgen y ensalzar la fe. Incorporaban devociones difundidas, como es el caso de la Inmaculada Concepción, también elementos alegóricos: las tentaciones de la carne representada por medio de una mujer. La lectura que se desprendía de este tipo de composición iba dirigida a los profesos jesuitas con el siguiente

mensaje: "Envió Jesucristo a San Ignacio y a su Compañía para exaltación de la Fe y la devoción a María", leyenda incluida en el cuadro de la *Aparición de la Virgen a San Ignacio.*

La iconografía mariana, dentro del programa general de los jesuitas, está muy presente en otro cuadro, cuya composición se repitió hasta la saciedad *Ignacio escribe los Ejercicios Espirituales en la cueva de Manresa.* Cuenta la biografía de Pedro de Rivadeneira, que la Virgen dictó los Ejercicios. La presencia en Nueva España, del libro de los Ejercicios Espirituales, acompañado de de grabados que ilustraban la *composición de lugar,* permitió a los artistas tener una fuente de inspiración directa.

Por otro lado, los jesuitas quisieron dejar patente la labor educativa en los centros de la Compañía. El cuadro *San Ignacio instruyendo a un grupo de niños,* es particularmente significativo. Los colegios jesuíticos que se van extendiendo por Nueva España no fueron solamente trascendentales por su proyección cultural sino por la religiosa, pues en ellos se formaban a los futuros operarios apostólicos: sacerdotes seglares y religiosos y de laicos que ocuparon cargos relevantes en la sociedad civil.

Con el fin de preparar a los novicios para dar un paso cualitativo en su formación, se ilustró al fundador profesando su primera misa, representado por el lienzo: *Profesión de Ignacio con sus compañeros.* Este tipo de composiciones iba dirigida a los futuros miembros de la Compañía y a los profesos para rememorar su compromiso con Dios.

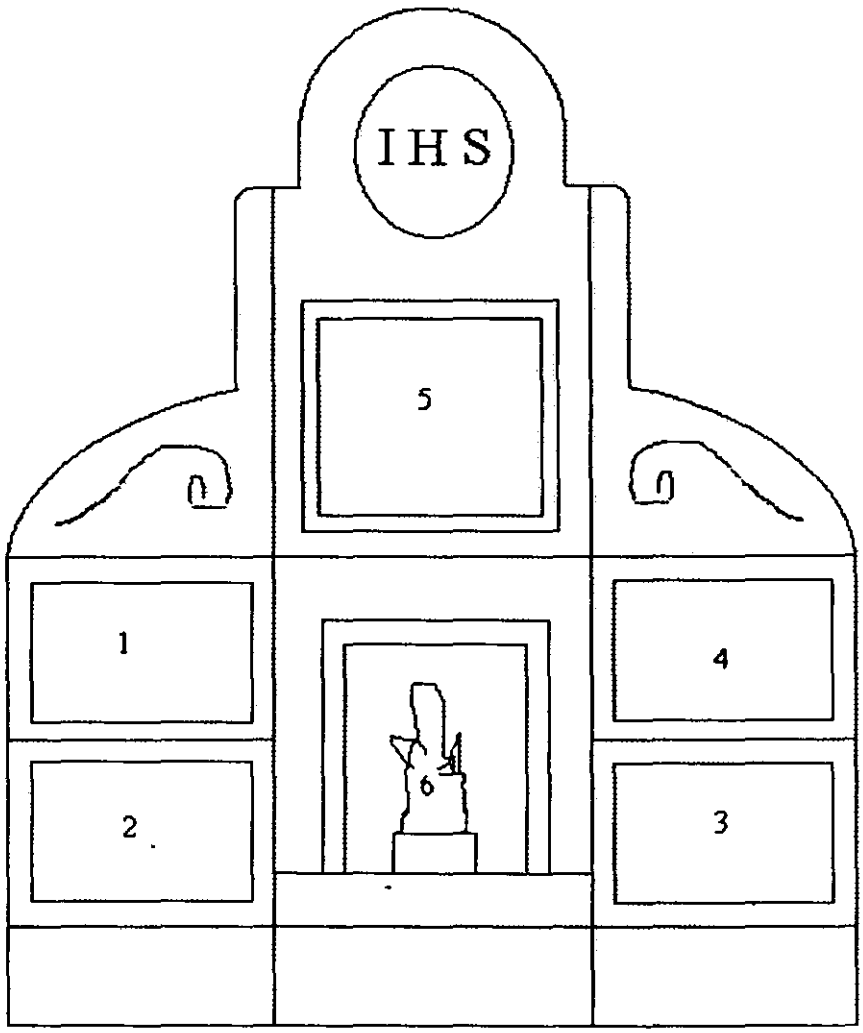
Un caso particular, dentro de la propaganda ignaciana, se encuentra en la sacristía del templo de la Compañía, en Puebla. En el espacio privado del templo, se conjugan diferentes representaciones dignas del programa iconográfico más complejo en el arte novohispano. En una pared lateral del

interior de la sacristía, encontramos un magnífico retablo dedicado al *Sagrado Corazón*, con la presencia de *San Ignacio* y *San Felipe Neri*, santos contemporáneos que lucharon por la dogmática cristiana. *San Juan Evangelista* y *San Juan Bautista*, éstos relacionados con Jesucristo, representado en el pasaje de la pasión *Cristo en la cruz*. La lectura del programa poblano se cierra con la presencia de un gran lienzo, situado en otro muro de la sacristía: *El triunfo de la Compañía de Jesús*, el cuadro está custodiado, en sus laterales por otros dos lienzos, en el lado derecho *Ignacio diciendo misa, tiene una visión de la Santísima Trinidad*, y en el lado izquierdo la *Visión que tuvo Santa Teresa de Jesús de la Compañía*. Los santos que lucharon por los dogmas cristianos, desde la vertiente activa y contemplativa, custodian la versión alegórica del triunfo ignaciano, velando por la verdadera identidad y defensa de los dogmas en la Provincia de Nueva España.

En general, el juicio que se desprende del estudio iconográfico de San Ignacio de Loyola en la pintura novohispana, está directa y estrechamente relacionado con las fuentes literarias y plásticas aportadas por los maestros iconógrafos jesuitas. La presencia de la hagiografía del santo fundador, escrita por el padre jesuita Pedro de Rivadeneira, sirve de guía oficial a los pintores novohispanos que tienen el cometido de representar series narrativas y pasajes aislados de la vida de San Ignacio. Las series de grabados que ilustraban la imagen de Ignacio y las láminas integradas en algunos libros espirituales de la Compañía, fueron utilizadas por los artistas como fuentes de inspiración, siguiendo la metódica ortodoxia señalada por los iconógrafos jesuitas con el objeto de ilustrar, en algunos casos la propia vida del patriarca,

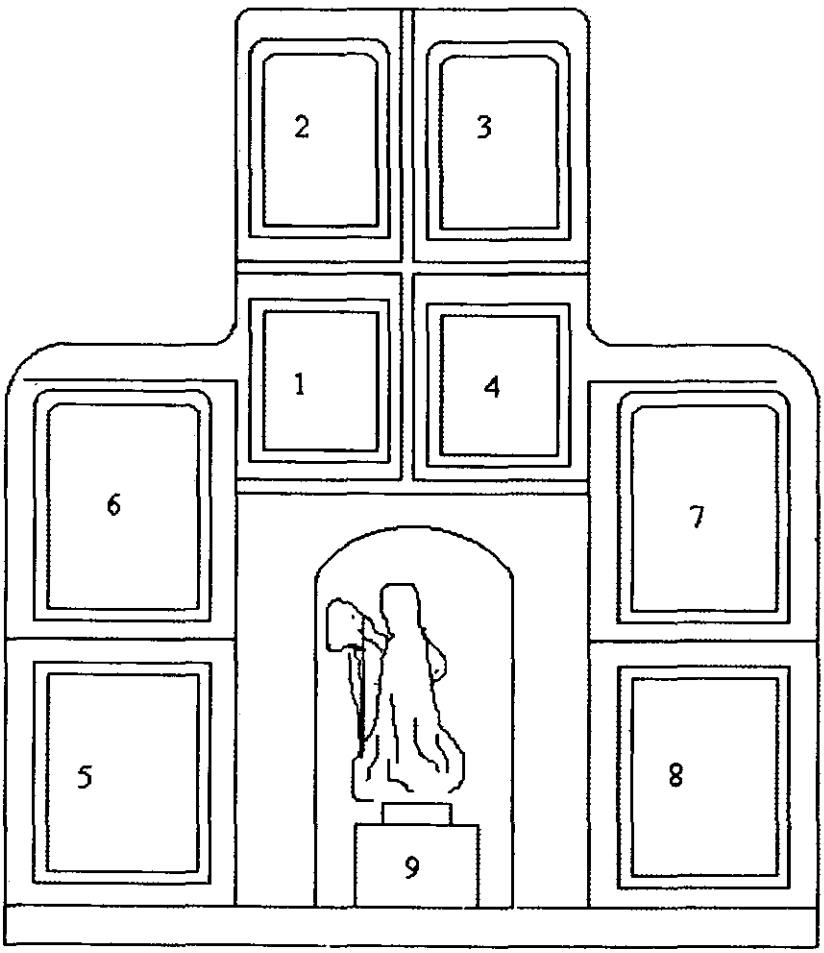
el origen y la propaganda de la Compañía; en otros, el papel central de la educación en la misión jesuita, la defensa de la orden como nuevo ejército al servicio del cristianismo, las devociones marianas y cristológicas, la interiorización espiritual por medio de la páractica de los Ejercicios Espirituales y la ejemplarización devocional de la figura del fundador de la Compañía de Jesús.La eficaz propaganda que se hacía a través de las imágenes, favoreció el triunfo de la misión jesuítica en la Nueva España.

RETABLO DE SANTA BÁRBARA DE TLACATECPAN. EDO. DE MÉXICO. PEDRO PRADO. 1620.



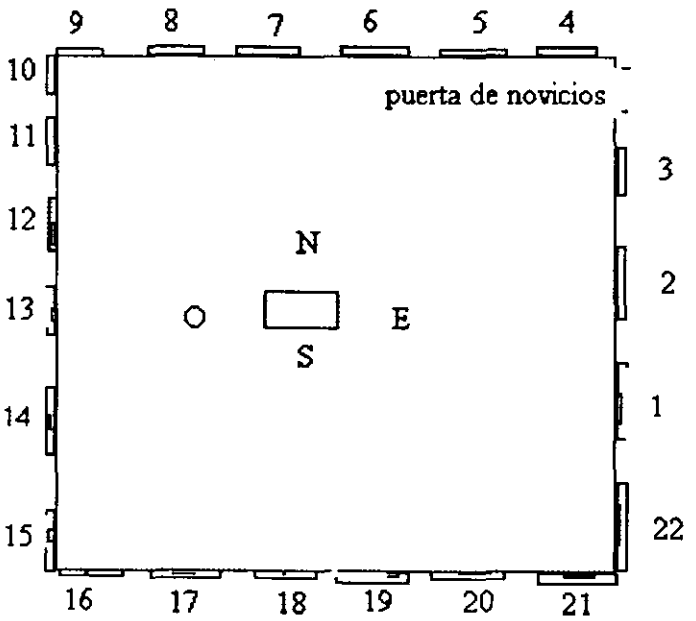
1. Aparición de San Pedro a San Ignacio.
2. Ignacio hace los votos en Manresa.
3. Éxtasis de San Ignacio.
4. Ofrece los Ejercicios Espirituales.
5. Muerte de San Ignacio.
6. Imagen policromada de San Ignacio de Loyola.

ETABLO HIPOTÉTICO DEDICADO A SAN IGNACIO DE LOYOLA Y SAN FRANCISCO DE BORJA.
CATEDRAL DE PUEBLA. JUAN RODRÍGUEZ JUÁREZ. 1702.

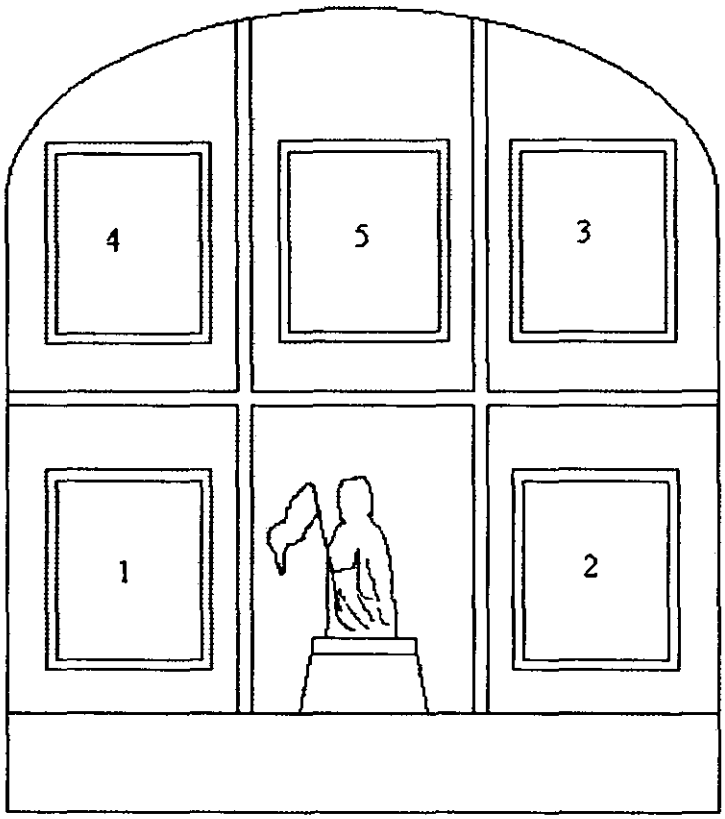


1. San Fco. de Borja delante del cadáver de la Emperatríz Isabel.
2. San Ignacio bendiciendo a San Fco. de Borja.
3. El encuentro de San Ignacio con San Fco. de Borja.
4. San Ignacio invita a San Fco. de Borja a ingresar en la Compañía.
5. Ignacio intercambia las ropas con un pobre.
6. Ignacio duerme en la plaza de San Marcos, en Venecia.
7. Ignacio convaleciente es visitado por San Pedro.
8. La visión de la Storta.
9. Imagen policromada de San Ignacio de Loyola.
(existe la posibilidad de que sean dos retablos: 1, 2, 3 y 4 / 5, 6, 7, 8 y 9).

PATIO DE LOS ALJIBES. SERIE NARRATIVA DE SAN IGNACIO DE LOYOLA. COLEGIO NOVICIADO DE SAN FRANCISCO XAVIER DE TEPOTZOTLÁN.
CRISTÓBAL DE VILLALPANDO. 1710.



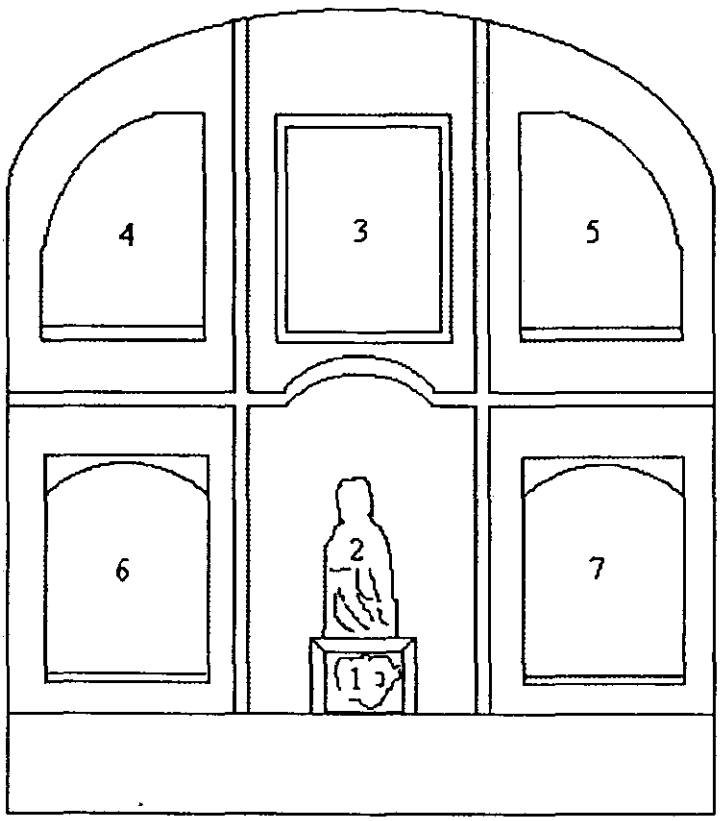
1. Nacimiento y bautismo de Ignacio.
2. Ignacio herido en la batalla de Pamplona.
3. La visión que tuvo Ignacio de San Pedro en la convalecencia.
4. Aparición de la Virgen con su Hijo estando Ignacio convaleciente.
5. Ignacio en la cueva de Manresa hace voto de castidad.
6. Aparición de la Santísima Trinidad en la iglesia de Santo Domingo.
7. Éxtasis de San Ignacio.
8. Aparición de Jesucristo camino de Padua.
9. En Tierra Santa.
10. Ignacio es aprehendido por los soldados españoles.
11. Ignacio preso en la cárcel de Alcalá.
12. El rector del colegio de Santa Bárbara pide perdón públicamente a San Ignacio.
13. Ignacio elige a sus nueve compañeros...
14. Regresa a España y predica sermones.
15. La ordenación de Ignacio y sus nueve compañeros.
16. La visión de la Santísima Trinidad.
17. La aprobación de la IHS por Paulo III.
18. San Ignacio funda obras pías.
19. Encuentro con San Felipe Neri.
20. La curación de Antonio Petronio.
21. Muere santamente en Roma en el año de 1556.
22. Glorificación de San Ignacio de Loyola.



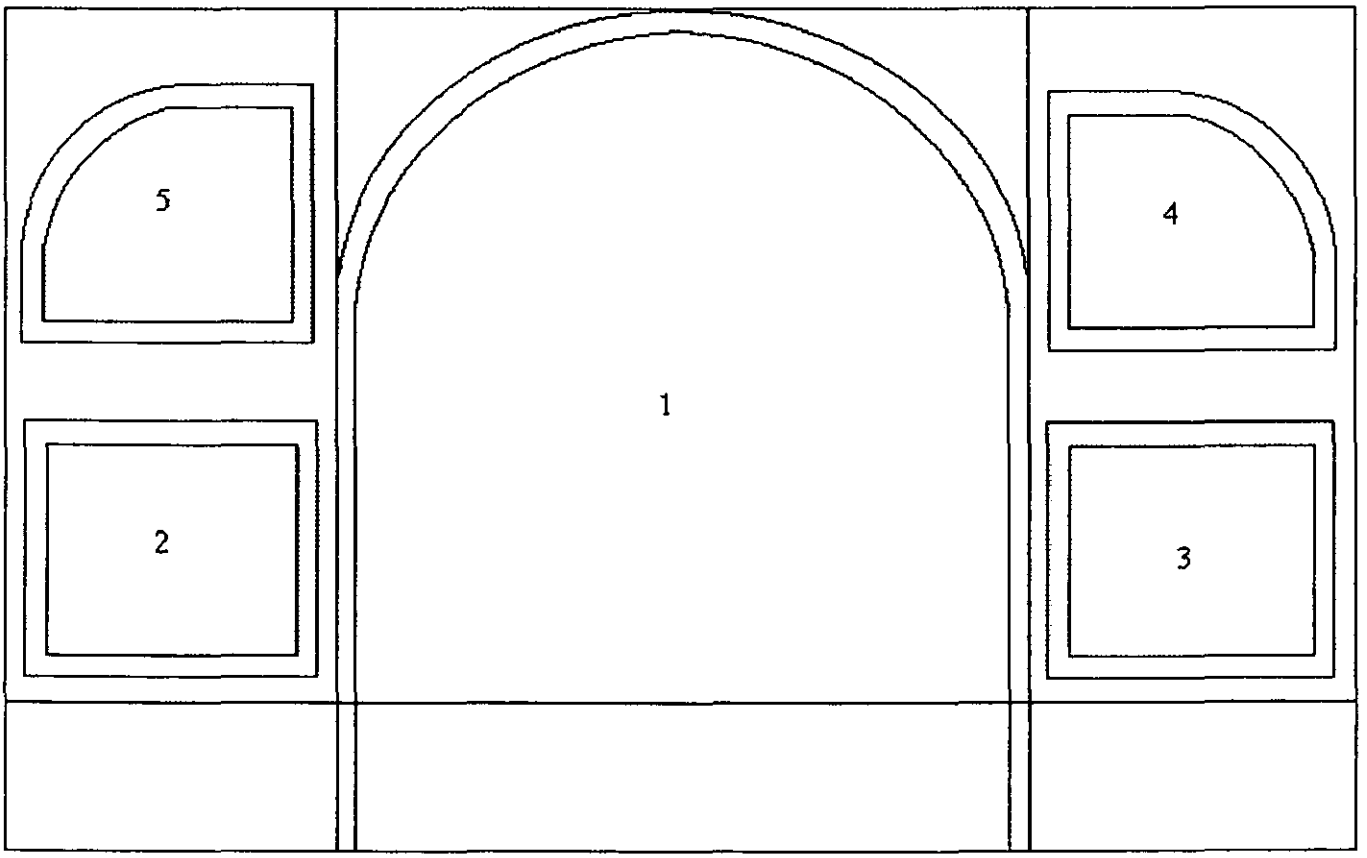
RETABLO HIPOTÉTICO DEDICADO A SAN IGNACIO DE LOYOLA. IGLESIA DE SAN JOSÉ. PUEBLA. MIGUEL JERÓNIMO ZENDEJAS (atribución). 1/2 XVIII.

1. En muchas ocasiones San Ignacio es molestado por el demonio.
2. Orando se eleva del suelo.
3. San Ignacio exorcizando.
4. La visión de la Storta.
5. Ignacio escribe los Ejercicios Espirituales por inspiración de la Virgen.

RETABLO DEDICADO AL SAGRADO CORAZÓN. SACRISTÍA DEL TEMPLO DEL ESPÍRITU SANTO. PUEBLA. JUAN DE VILLALOBOS. 2/2 XVII-1/2 XVIII.



1. Rostro de San Ignacio de Loyola.
2. Imagen de San Ignacio de Loyola.
3. La pasión de Cristo.
4. La visión de la Storta.
5. San Felipe Neri.
6. San Juan Bautista.
7. San Juan Evangelista.



PARED LATERAL DE LA SACRISTÍA DEL TEMPLO DEL ESPÍRITU SANTO. PUEBLA.

1.El triunfo de la Compañía. José Rodríguez Carnero. 2/2 XVII- 1/2 XVIII.

2.Anónimo. 2/2 XVII- 1/2 XVIII. Ignacio diciendo misa, tiene una visión de la Santísima Trinidad.

3.Anónimo. 2/2 XVII- 1/2 XVIII. Visión que tuvo Santa Teresa de la Compañía de Jesús.

4 y 5. Anónimos. 2/2 XVII- 1/2 XVIII. Visión de San Fco. de Borja. Visión de San Fco. Xavier.

CATÁLOGO.

SERIES NARRATIVAS.

1/2 del siglo XVII

PRADO, PEDRO

1- La aparición de San Pedro a Ignacio

Óleo sobre madera

Petrus A. Prado, sin firma

92 x 70 cm.

Retablo de San Ignacio. Parroquia de Santa Bárbara Tlacatecpan.

Edo. de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 2.
Arturo Schroeder (1967). No. 2458.
Xavier Moyssén (1971), pág. 170.
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustración 321, lámina 1 de la serie Wierx.
Alonso Rodríguez, G. de Ceballos (1991), pág. 124.
Ilustración 5

2- *Ignacio hace los votos en Manresa*

Óleo sobre madera

Petrus A. Prado, sin firma

92 x 70 cm.

Retablo de San Ignacio. Parroquia de Santa Bárbara Tlacatecpan.

Edo. de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 7
Arturo Schroeder (1967). No. 2458.
Xavier Moyssén (1971), pág. 170.
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustración 456, lámina 9.
Alonso Rodríguez, G. de Ceballos (1991), pág. 124.

3- El éxtasis de Ignacio

Óleo sobre madera

(Firmado) Petrus A. Prado

Facievat a 1620

92 x 70 cm.

Retablo de San Ignacio. Parroquia de Santa Bárbara Tlacatecpan.

Edo. de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 13
Arturo Schroeder (1967). No. 2458.
Xavier Moyssén (1971), pág. 170.
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustración 361, lámina 19.
Alonso Rodríguez, G. de Ceballos (1991), pág. 124.

4- Ignacio de Loyola ofrece los Ejercicios Espirituales

Óleo sobre madera

Pedro.A. Prado, sin firma

92 x 70 cm.

Retablo de San Ignacio. Parroquia de Santa Bárbara Tlacatecpan

Edo. de México.

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 14-15.
Arturo Schroeder (1967). No. 2458.
Xavier Moyssén (1971), pág. 170.
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustración 07. lámina 5.
Alonso Rodríguez, G. de Ceballos (1991), pág. 124.

5- La muerte de San Ignacio

Óleo sobre madera

Pedro Prado, sin firma

95 x 75 cm.

Retablo de San Ignacio. Parroquia de Santa Bárbara Tlacatecpan

Edo. de México.

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 160
Arturo Schroeder (1967). No. 2458.
Xavier Moyssén (1971), pág. 170.
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustración 464, lámina 77.
Ilustración 7.

2/2 del siglo XVII

GONZÁLEZ, JUAN

Primera tabla

Óleo sobre madera, aplicación de conchaperla

Juan González, sin firma.

46 x 61 cm.

Colección particular de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 2
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustración 321, lámina 3
María Concepción García Saíz y Juan Miguel Serrera (1990), pp. 55-86.
Biblioteca Teológica granadina (1993). lámina 3
Ilustración 9.

1- Aparición de San Pedro a Ignacio

2- Ignacio lee convaleciente la vida de Cristo y de los santos

3- Ignacio enfermo es visitado por la Virgen

4- Orando siente un gran temblor en la casa

Segunda tabla

Óleo sobre madera, aplicación de conchaperla

Juan González, sin firma

46 x 61 cm.

Colección particular de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 6
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustración 454, lámina 7
María Concepción García Saíz y Juan Miguel Serrera (1990), pp. 55-86.
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 7

5- Ignacio se despide de sus familiares

6- Deja a los criados que le han acompañado

7- Duda vengar a un sarraceno por injuriar a la Virgen

8- Ignacio hace voto de castidad en la cueva de Manresa

Tercera tabla

Óleo sobre madera, aplicación de conchaperla

Juan González, sin firma

46 x 61 cm.

Colección particular de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 19
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustración 364, lámina 22
María Concepción García Saíz y Juan Miguel Serrera (1990), pp. 55-86.
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 22

9- Antes de navegar a Italia Ignacio arroja el dinero que lleva

10- Cristo consuela a Ignacio cerca de Padua

11- Duerme en la plaza de San Marcos

Cuarta tabla

Óleo sobre madera, aplicación de conchaperla

Juan González, sin firma

46 x 61 cm.

Colección particular de España

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 21
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustración 438, lámina 27
María Concepción García Saíz y Juan Miguel Serrera (1990), pp. 55-86.
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 27

12- Viaje al monte Olivete

13- Se aparta de los peregrinos y es atacado por un moro

14- De regreso a Italia reparte dinero entre los pobres de Ferrara

15- Ignacio es aprehendido por los soldados españoles

Quinta tabla

Óleo sobre madera, aplicación de conchaperla

Juan González, sin firma

46 x 61 cm.

Colección particular de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 172
María Concepción García Saíz y Juan Miguel Serrera (1990), pp. 55-86.
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 34
Ilustración 10

16- Un hombre moribundo se confiesa a Ignacio

17- Haciendo oración se elevó del suelo

18- Ignacio sufre cárcel en Salamanca y Alcalá

19- Se quema la casa de un hombre que desea mal a Ignacio

Sexta tabla

Óleo sobre madera, aplicación de conchaperla

Juan González, sin firma

46 x 61 cm.

Colección particular de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 213
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustración 368, lámina 36

María Concepción García Saíz y Juan Miguel Serrera (1990), pp. 55-86.
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 36

20- Una mujer recobra el brazo después de tocar la ropa de Ignacio

21- Ignacio y sus compañeros son ordenados sacerdotes

22- Visita y sana al padre Simón Rodríguez

23- Recoge en su posada al padre Simón Rodríguez

Séptima tabla

Óleo sobre madera, aplicación de conchaperla
Juan González, sin firma
46 x 61 cm.
Colección particular de Argentina

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de R
ivadeneira (1595). pág. 56
Ursula König- Nordhoff (1982). ilustración 436, lámina 49

María Concepción García Saíz y Juan Miguel Serrera (1990), pp. 55-86.
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 49

24- El Papa Paulo III confirma la institución de la Compañía de Jesús

25- San Ignacio escribe las Constituciones

Octava tabla

Óleo sobre madera, aplicación de conchaperla
Juan González, sin firma
46 x 61 cm.
Colección particular de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595). pp. 148-150
María Concepción García Saíz y Juan Miguel Serrera (1990), pp. 55-86.
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 75

26- Los padres del colegio de Loreto piden ayuda a Ignacio

27- Ignacio se aparece a un jesuita en Colonia

Novena tabla

Óleo sobre madera, aplicación de conchaperla

Juan González, sin firma

47 x 63 cm.

Museo Pedro de Osma en Lima

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 160
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustración 464, lámina 77
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 77
Catálogo de arte Virreinal de Perú (1995), pág. 74
Ilustración 11

28- Muerte de San Ignacio

29- Milagros que acontecen el día de su muerte

30- En el velorio se escucha música celestial

1/2 del siglo XVIII

RODRÍGUEZ JUÁREZ, JUAN

1- San Francisco de Borja ante el cadáver de la Emperatriz Isabel

Óleo sobre tela

Firmado: Juan Rodríguez Juárez.

1702

115 x 240 cm.

Altar de San Francisco de Borja. Catedral de Puebla

Para bibliografía general de la serie véase:
Ivan Eusebio Nieremberg, (1644), pp. 211-219.
Catálogo de Bienes Inmuebles.Catedral de Puebla, (1984), No. clave: 21114001-151
Nota: la serie no sigue un orden cronológico estricto de sucesos, sino espacial (altar, cancel y coro).

2- San Ignacio bendiciendo a San Francisco de Borja

Óleo sobre tela

Juan Rodríguez Juárez, sin firma

1702

115 x 240 cm.

Altar de San Francisco de Borja. Catedral de Puebla

Para bibliografía general de la serie véase:
Ivan Eusebio Nieremberg, (1644), pp. 211-219.
Catálogo de Bienes Inmuebles.Catedral de Puebla. (1984), No. clave: 21114001-152

3- El encuentro de San Ignacio con San Francisco de Borja

Óleo sobre tela

Juan Rodríguez Juárez, sin firma

115 x 240 cm.

Altar de San Francisco de Borja. Catedral de Puebla

Para bibliografía general de la serie véase:
Rivadeneira (1595), pág. 142
Ivan Eusebio Nieremberg, (1644), pp. 211-219.
Catálogo de Bienes Inmuebles.Catedral de Puebla. (1984). No. clave: 21114001-153

4- San Ignacio invita a San Francisco de Borja a ingresar en la Compañía

Óleo sobre tela

Juan Rodríguez Juárez, sin firma

115 x 240 cm.

Altar de San Francisco de Borja. Catedral de Puebla

Para bibliografía general de la serie véase:
Rivadeneira (1595), pág. 142
Ivan Eusebio Nieremberg, (1644), pp. 211-219.
Catálogo de Bienes Inmuebles.Catedral de Puebla, (1984), No. clave: 21114001-154

5- Ignacio intercambia las ropas con un pobre

Óleo sobre tela

Juan Rodríguez Juárez, sin firma

130 x 300 cm.

Cancel de la Catedral de Puebla

Para bibliografía general de la serie véase:
Rivadeneira (1595), pág. 14
Catálogo de Bienes Inmuebles.Catedral de Puebla, (1984),), No. clave: 21114001-336

6- Ignacio duerme en la plaza de San Marcos.

Óleo sobre tela

Juan Rodríguez Juárez, sin firma

130 x 300 cm.

Cancel de la Catedral de Puebla

Para bibliografía general de la serie véase:
Rivadeneira (1595), pág. 14
Catálogo de Bienes Inmuebles.Catedral de Puebla, (1984),), No. clave: 21114001-329
Ilustración 12

7- Ignacio convaleciente es visitado por San Pedro

Óleo sobre tela

Firmado: Juan Rodríguez Juárez.

1702

242 x 450 cm.

Exterior del coro de la Catedral de Puebla

Para bibliografía general de la serie véase:
Rivadeneira (1595), pág. 2
Catálogo de Bienes Inmuebles.Catedral de Puebla, (1984), No. clave: 21114001-352

8- Ignacio y la visión de la Storta

Óleo sobre tela

Firmado: Juan Rodríguez Juárez.

1702

242 x 450 cm.

Exterior del coro de la Catedral de Puebla

Para bibliografía general de la serie véase:
Rivadeneira (1595), pág. 49
Catálogo de Bienes Inmuebles.Catedral de Puebla, (1984), No. clave: 21114001-353

1/2 del siglo XVIII

VILLALPANDO, CRISTOBAL DE

1- Nacimiento y bautismo de Ignacio

Óleo sobre tela

Firmado: "Villalp...do fac anno Domini 1710"

1710

281 x 431cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 1
Pedro Gante (1958), pág. 151
Francisco de la Maza (1964), pág. 227
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 445, 446, 447, 448, lámina
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 141, No. cat. PI/0150
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 1
Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos (1994), pág. 57
Cristóbal de Villalpando (1997), 112.1, pág. 415
Ilustración 14

2- Ignacio herido en la batalla de Pamplona

Óleo sobre tela

Firma ilegible en el ángulo inferior derecho

1710

218 x 424 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 2

Pedro Gante (1958), pág. 151
Francisco de la Maza (1964), pág. 228
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 350, 449, lámina 2
José Luis Morales y Marín (1986), pág. 155
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 143, No. cat. PI/0151
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 2
Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos (1994), pág. 57
Fernando Revilla (1995), pág. 98
Cristóbal de Villalpando (1997), 112.2, pág. 416
Ilustración 15

3- La visión que tuvo Ignacio de San Pedro en la convalecencia

Óleo sobre tela

Sin firma

1710

218 x 312 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 2-3
Francisco de la Maza (1964), pág. 228
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 450, 451, láminas 3, 4
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 143, No. cat. PI/0152
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas 5-7
Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos (1994), pág. 57
Cristóbal de Villalpando (1997), 112.3, pág. 416

4- Aparición de la Virgen con su Hijo estando Ignacio convaleciente

Óleo sobre tela

Firmado: "Villalpando fa" en el ángulo inferior derecho

1710

218 x 430cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 5-6
Pedro Gante (1958), pág. 153
Francisco de la Maza (1964), pág. 228
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 351, 452, 454, láminas 5, 7
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 143, No. cat. PI/0153
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas 5-7
Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos (1994), pág. 57
Fernando Revilla (1995), pág. 340
Cristóbal de Villalpando (1997), 112.4, pág. 416

5- Ignacio en la cueva de Manresa hace voto de castidad

Óleo sobre tela

Firmado: "Villalpando fact" en el ángulo inferior izquierdo

1710

218 x 431cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 6-8
Pedro Gante (1958), pág. 152
Francisco de la Maza (1964), pp. 228-231
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 352, 455, 456, 457, láminas 8, 9, 10
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 143, No. cat. PI/0154
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas 8, 9, 10
Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos (1994), pp. 55-57
Cristóbal de Villalpando (1997), 112.5, pág. 416

6- Aparición de la Santísima Trinidad en la iglesia de Sto. Domingo

Óleo sobre tela

Firmado: "Villalpando fa"

1710

218 x 431cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 10-12
Pedro Gante (1958), pág. 152
Francisco de la Maza (1964), pág. 228
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 354, 355, 357, 381, 439, láminas 14, 15, 16
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 143, No. cat. PI/0155
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas 14, 15, 16,
Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos (1994), pp. 55-57
Cristóbal de Villalpando (1997), 112.6, pág. 417

7- Éxtasis de San Ignacio o El rapto en Manresa

Óleo sobre tela

Firmado: "Villalpando fac" en el ángulo inferior derecho

1710

245 x 328cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 7 y 15
Pedro Gante (1958), pág. 152
Francisco de la Maza (1964), pp. 228-232
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 48, 362, 363, láminas 9, 21
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 144, No. cat. PI/0156
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas 9, 21
Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos (1994), pp. 55-57
Cristóbal de Villalpando (1997), 112.7, pág. 417
Ilustración 16

8- Aparición de Jesucristo, camino de Padua

Óleo sobre tela

Firmado: "Villalpando fa" en la parte inferior central

1710

218 x 431cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 6
Pedro Gante (1958), pág. 152
Francisco de la Maza (1964), pp. 228-232
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 144, No. cat. PI/0157
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 8
Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos (1994), pp. 55-57
Cristóbal de Villalpando (1997), 112.8, pág. 417

9- En Tierra Santa

Óleo sobre tela

Firmado: "Villalpando fact" en el ángulo inferior derecho

1710

210 x 324cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 20
Francisco de la Maza (1964), pág. 229
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 144, No. cat. PI/0158
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 26
Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos (1994), pág.59
Cristóbal de Villalpando (1997), 112.9, pág. 417

10- Ignacio es aprehendido por soldados españoles

Óleo sobre tela

Firmado: "Villalpando fact" en el ángulo inferior derecho

1710

145 x 312cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 23
Pedro de Gante (1958), pp. 149-158
Francisco de la Maza (1964), pág. 229
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustración 472, lámina 31
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 145, No. cat. PI/0159
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 31
Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos (1994), pág.60
Cristóbal de Villalpando (1997), 112.10, pág. 418

11- Ignacio preso en la cárcel de Alcalá de Henares

Óleo sobre tela

Firmado: "Villalpando fact" en el ángulo inferior derecho

1710

218 x 476cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 27 y 206
Pedro de Gante (1958), pp. 149-158
Francisco de la Maza (1964), pág. 236
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 368, 369 láminas 36, 37
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 145, No. cat. PI/0160
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 11
Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos (1994), pág.60
Cristóbal de Villalpando (1997), 112.11, pág. 418

12- El rector del colegio de Santa Bárbara pide perdón públicamente a San Ignacio

Óleo sobre tela

Firmado: "Villalpando fact" en el ángulo inferior derecho

1710

245 x 431cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 38
Pedro de Gante (1958), pp. 149-158
Francisco de la Maza (1964), pág. 236
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 146, No. cat. PI/0161
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 38
Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos (1994), pág.60
Cristóbal de Villalpando (1997), 112.12, pág. 418

13- Ignacio elige a sus nueve compañeros de la academia de París

Óleo sobre tela

Firmado: "Villalpando fact" en el ángulo inferior izquierdo

1710

245 x 432cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 38, 39, 174
Pedro de Gante (1958), pp. 149-158
Francisco de la Maza (1964), pág. 229
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 147, No. cat. PI/0162
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas 39, 40
Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos (1994), pág.60
Cristóbal de Villalpando (1997), 112.13, pág. 418

14- Regresa a España y predica sermones en el campo

Óleo sobre tela

Firmado: "Villalpando fact" en el ángulo inferior derecho

1710

245 x 431cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 41, 172
Pedro de Gante (1958), pág. 156
Francisco de la Maza (1964), pp. 229-234
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 388, 372, 468, láminas 42, 44
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 147, No. cat. PI/0163
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas 42, 44
Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos (1994), pp. 57-58
Cristóbal de Villalpando (1997), 112.14, pág. 419

15- La ordenación de Ignacio y sus compañéros en Venecia

Óleo sobre tela

Firmado: "Villalpando fa" en el ángulo inferior izquierdo

1710

245 x 328cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 45, 46
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 436, 429, láminas 49, 50
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 149, No. cat. PI/0164
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas 49, 50
Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos (1994), pp. 57-58
Cristóbal de Villalpando (1997), 112.15, pág. 419

16- La visión de la Santísima Trinidad

Óleo obre tela

Firmado: "Villalpando fact" en el ángulo inferior izquierdo

1710

247 x 337cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 48, 49
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 374, 396, 431, láminas 53, 54
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 149, No. cat. PI/0165
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas 53, 54
Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos (1994), pág. 57
Cristóbal de Villalpando (1997), 112.16, pág. 419

17- La aprobación de la Compañía de Jesús por el Papa Paulo III

Óleo obre tela

Firmado: "Villalpando fact" en el ángulo inferior derecho

1710

240 x 318cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 56, 57
Pedro de Gante (1958), pp. 149-154
Francisco de la Maza (1964), pp. 229-230
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 345, 378, láminas 56-57
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 149, No. cat. PI/0166
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas 56-57
Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos (1994), pp. 57-58
Cristóbal de Villalpando (1997), 112.17, pág. 419
Ilustración 17

18- San Ignacio funda obras pías

Óleo obre tela

Firmado: "Villalpando fact" en el ángulo inferior izquierdo

1710

245 x 430cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 83 y 139
Francisco de la Maza (1964), pág. 235
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustración 347, láminas 63-64
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 150, No. cat. PI/0167
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas 63-64
Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos (1994), pág. 59
Cristóbal de Villalpando (1997), 112.18, pág. 419

19- Encuentro con San Felipe Neri

Óleo obre tela

Firmado: "Villalpando fact" en la parte central

1710

245 x 328cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 193 y 206
Pedro de Gante (1958), pág.154
Francisco de la Maza (1964), pp. 230-235
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 440-479, láminas 67-71-73
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 150, No. cat. PI/0168
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas 67-71-73
Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos (1994), pág. 59
Cristóbal de Villalpando (1997), 112.19, pág. 420

20- La curación de Antonio Petronio

Óleo obre tela

Firmado: "Villalpando fact" en el ángulo inferior derecho

1710

245 x 432cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 13 y 206
Pedro de Gante (1958), pág.154
Francisco de la Maza (1964), pág. 230
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 432-520-479, láminas 72-74-76
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 150, No. cat. PI/0170
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas 72-74-76
Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos (1994), pág. 59
Cristóbal de Villalpando (1997), 112.20, pág. 420

21- Muere santamente en Roma en el año de 1556

Óleo obre tela

Firmado: "Villalpando fact" en el ángulo inferior derecho

1710

245 x 432cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 160 y 206
Pedro de Gante (1958), pág.154
Francisco de la Maza (1964), pág. 230
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 377-434-464, láminas 77-78
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 150, No. cat. PI/0169
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas 77-78
Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos (1994), pág. 59
Cristóbal de Villalpando (1997), 112.21, pág. 420

22- Glorificación de San Ignacio

Óleo obre tela

Firmado: "Villalpando" en el ángulo inferior izquierdo

1710

245 x 432cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Gante (1958), pág.153
Francisco de la Maza (1964), pp. 192, 227, 230
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 150, No. cat. PI/0171
Alfonso Rodríguez, G. de Ceballos (1994), pág. 59
Cristóbal de Villalpando (1997), 112.21, pág. 420
Ilustración 18

1/2 del siglo XVIII, ¿1744?

CABRERA, MIGUEL (1)

1- El nacimiento de Ignacio de Loyola

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

Museo Regional de Querétaro

½ Del siglo XVIII, ¿1744?

246 x 245 cm.

Museo Regional de Querétaro

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 1.
Abelardo Carrillo y Gariel (1966). pp. 27-37
Inventario de los Bienes Muebles, Museo Regional de Querétaro (1968). No. cat. I / 55571
Manuel Toussant (1982), pp. 160-167
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 445, 446, 447, 448, lámina 1
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas 1
Federico Revilla (1995), pág. 348

2- Ignacio herido en la batalla de Pamplona

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

½ Del siglo XVIII, ¿1744?

245 x 290 cm.

Museo Regional de Querétaro

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 2
Abelardo Carrillo y Gariel (1966). pp. 27-37
Inventario de los Bienes Muebles, Museo Regional de Querétaro (1968). No. cat. I / 55566
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 350, 449, lámina 2
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas 2

3- San Pedro se aparece a Ignacio en la convalecencia

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

½ del siglo XVIII, ¿1744?

245 x 202 cm.

Museo Regional de Querétaro

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 2, 3
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 27-37
Inventario de los Bienes Muebles, Museo Regional de Querétaro (1968). No. cat. I / 55569
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 450, 451, 449, láminas 3, 4
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas, 3, 4

4- Ignacio se despide de su familia

Óleo sobre tela

Firmado: Miguel Cabrera en el ángulo inferior derecha

1744

109 x 134 cm.

Museo Regional de Querétaro

Para bibliografía general de la serie véase:

Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 6

Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 27-37
Inventario de los Bienes Muebles, Museo Regional de Querétaro (1968). No. cat. I / 55590
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 351, 454, lámina 7
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 7

5- Ignacio vela ofrece sus armas y vela toda la noche delante de la Virgen de Montserrat

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

½ Del siglo XVIII, ¿1744?

245 x 290 cm.

Museo Regional de Querétaro

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 8
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 27-37
Inventario de los Bienes Muebles, Museo Regional de Querétaro (1968). No. cat. I / 55608
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 351, 454, láminas 10, 11
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas 10, 11

6- Dios manifiesta a Ignacio el misterio de la Santísima Trinidad

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

½ Del siglo XVIII, ¿1744?

245 x 290 cm.

Museo Regional de Querétaro

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 12
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 27-37
Inventario de los Bienes Muebles, Museo Regional de Querétaro (1968). No. cat. I / 55607
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 356, 357, lámina 16
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 16
Federico Revilla (1995), pág. 409
Ilustración 19

7- Éxtasis o el rapto de Manresa

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

½ Del siglo XVIII, ¿1744?

245 x 290 cm.

Museo Regional de Querétaro

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 13
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 27-37
Inventario de los Bienes Muebles, Museo Regional de Querétaro (1968). No. cat. I / 55546
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 297, 360, 361, lámina 19
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 19

8- Inspirado por la Virgen, Ignacio escribe los Ejercicios Espirituales

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma), atribuido

½ Del siglo XVIII, ¿1744?

245 x 290 cm.

Museo Regional de Querétaro

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 15
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 30-37
Inventario de los Bienes Muebles, Museo Regional de Querétaro (1968). No. cat. 1 / 55610
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 362, 363, lámina 21
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 21
Guillermo Tovar de Teresa (1995), pp. 180-181 lustración 20

9- Cristo consuela a Ignacio camino de Padua

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

½ Del siglo XVIII, ¿1744?

108 x 245 cm.

Museo Regional de Querétaro

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 19
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 27-37
Inventario de los Bienes Muebles, Museo Regional de Querétaro (1968). No. cat. 1 / 55548
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustración 412, láminas 23, 26
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas 23, 26

10- San Ignacio visitando los lugares sagrados

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

½ Del siglo XVIII, ¿1744?

248 x 245 cm.

Museo Regional de Querétaro

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 21, 22
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 27-37
Inventario de los Bienes Muebles, Museo Regional de Querétaro (1968). No. cat. 1 / 55564
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 438, 477, láminas 27, 28
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas 27, 28

11- Ignacio es aprehendido por los soldados españoles

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

½ Del siglo XVIII, ¿1744?

248 x 246 cm.

Museo Regional de Querétaro

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 23
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 27-37
Inventario de los Bienes Muebles, Museo Regional de Querétaro (1968). No. cat. 1 / 55804
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustración 467, lámina 31

Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 31
Ilustración 21

12- Encarcelamiento en Salamanca

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

½ del siglo XVIII, ¿1744?

248 x 246 cm.

Museo Regional de Querétaro

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 23
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 27-37
Inventario de los Bienes Muebles, Museo Regional de Querétaro (1968). No. cat. I / 55568
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 268, 369, lámina 36
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 36

13- El rector del colegio de Santa Bárbara pide perdón a Ignacio

Óleo sobre tela

Firmado: Miguel Cabrera prinx.

½ del siglo XVIII, ¿1744?

109 x 245 cm.

Museo Regional de Querétaro

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 38
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 27-37
Inventario de los Bienes Muebles, Museo Regional de Querétaro (1968). No. cat. I / 55690
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 38

14- Ignacio y sus compañeros prometen renovar los votos

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma), atribuido

½ del siglo XVIII, ¿1744?

108 x 245 cm.

Museo Regional de Querétaro

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 40
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 27-37
Inventario de los Bienes Muebles, Museo Regional de Querétaro (1968). No. cat. I / 55790
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 370, 371, láminas 41, 43
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas 41, 43
Ilustración 22

15- Ignacio exorcizando

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma), atribuido

½ del siglo XVIII, ¿1744?

109 x 245 cm.

Museo Regional de Querétaro

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595). pág. 186
Abelardo Carrillo y Gariel (1966). pp. 27-37
Inventario de los Bienes Muebles, Museo Regional de Querétaro (1968). No. cat. I / 55696
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 46

16- Visión de la Storta

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma), atribuido

½ del siglo XVIII, ¿1744?

245 x 290 cm.

Museo Regional de Querétaro

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 49
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 27-37
Inventario de los Bienes Muebles, Museo Regional de Querétaro (1968). No. cat. I / 55607
Ursula König- Nordhoff (1982). ilustraciones 374, 431, lámina 53
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 53
Federico Revilla (1995) pp. 56, 352
Ilustración 23

17- El Paulo III aprueba la Compañía de Jesús

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma), atribuido

½ del siglo XVIII, ¿1744?

245 x 290 cm.

Museo Regional de Querétaro

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595). pp. 48. 56
Abelardo Carrillo y Gariel (1966). pp. 30-31
Inventario de los Bienes Muebles. Museo Regional de Querétaro (1968). No. cat. I / 55565
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 345, 396, láminas 54, 56
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas 54, 56

18- La muerte de San Ignacio en Roma

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma), atribuido

½ del siglo XVIII, ¿1744?

110 x 248 cm.

Museo Regional de Querétaro

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 160
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 30-31
Inventario de los Bienes Muebles, Museo Regional de Querétaro (1968). No. cat. I / 55542
Ursula König- Nordhoff (1982). ilustraciones 75, 345, 396, láminas 14. 54, 56,
Ilustración 24

19- Visión que tuvo Santa Teresa de la Compañía de Jesús

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

½ del siglo XVIII, ¿1744?

205 x 127 cm.

Museo Regional de Querétaro

Para bibliografía general de la serie véase:
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 36-37
Inventario de los Bienes Muebles, Museo Regional de Querétaro (1968). No. cat. 1 / 55805-1
Ilustración 25-1

20- Aparición de Ignacio con el anagrama de la I.H.S en el pecho

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

½ del siglo XVIII, ¿1744?

205 x 128 cm.

Museo Regional de Querétaro

Para bibliografía general de la serie véase:
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 36-37
Inventario de los Bienes Muebles, Museo Regional de Querétaro (1968). No. cat. 1 / 55805-2
Ilustración 25-2

2/2 del siglo XVIII

CABRERA, MIGUEL (2)

1- El nacimiento de San Ignacio

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

1756

283 x 341 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 1
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 130-132
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 445, 446, 447, 448, lámina 1
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 119, No. cat. PI/0626
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 1

2- Ignacio defendiendo el castillo de Pamplona

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera

1756

266 x 226 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 2
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 130-132
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 340, 449, lámina 2
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 120, No. cat. PI/0627
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 2

3- San Pedro se aparece en la convalecencia

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

1756

296 x 284 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 2-3
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pág. 131
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 450, 451, láminas 3, 4
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 277, No. cat. PI/0891
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas 3, 4

4- Ignacio velando las armas ante la Virgen de Montserrat

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

1756

282 x 295 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595). pág. 6
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 130-132
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 351, 454, lámina 7
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 119, No. cat. PI/0628
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 7

5- Dios manifiesta a Ignacio el misterio de la Santísima Trinidad

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera, extremo inferior izquierdo

1756

280 x 290 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 8
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 132-133
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 328, 352, 457, láminas 10, 11
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 120, No. cat. PI/0630
Biblioteca Teológica granadina (1993), láminas 10, 11

6- Éxtasis de Ignacio

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera, extremo inferior izquierdo

1756

281 x 296 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 13
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pág. 133
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 356, 357, lámina 16
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 122, No. cat. PI/0631
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 16

7- La Virgen dicta a Ignacio el libro de los Ejercicios Espirituales

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

1756

280 x 290 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 13
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 132-133
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 297, 360, 361, lámina 19
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 121, No. cat. PI/0629
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 19

8- Ignacio visita los Santos Lugares de Jerusalén

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera, extremo inferior central

1756

280 x 307 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 15
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 132-133
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 362, 363 lámina 21
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 121, No. cat. PI/0632
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 21

9- En Barcelona es apaleado por jóvenes impuros

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

1756

278 x 305 cm.

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 25, 26
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 132-133
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 123, No. cat. PI/0633
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 33
Ilustración 26

10- Encuentro de Ignacio con Francisco de Borja

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma) 1756

280 x 274 cm.

Claustro bajo de la Casa Profesa de México

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Ivan Nieremberg (1644), pp. 150-162
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pág. 135
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 123, No. cat. PI/0634

11- Ignacio preso con un compañero en la cárcel de Alcalá de Henares

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera, extremo inferior derecho

1756

280 x 353 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 27
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pág. 134
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 268, 369, lámina 36
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 123, No. cat. PI/0635
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 36

12- El rector del colegio de Santa Bárbara pide perdón a Ignacio

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

1756

273 x 178 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 38
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pág. 133
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 277, No. cat. PI/0635
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 38
Ilustración 27

13- Vuelve San Ignacio a España y es recibido como un santo

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera, extremo inferior izquierdo

1756

283 x 292 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 40
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 135-136
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 371, lámina 43
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 124, No. cat. PI/0636
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 43

14- Ignacio predica la doctrina cristiana

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera, extremo inferior derecho

1756

282 x 297 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 186
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 135-136
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 124, No. cat. PI/0637
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 46

15- Ignacio exorcizando

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

1756

282 x 247 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 186
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pág. 134
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 123, No. cat. PI/0635
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 46

16- Ignacio y sus compañeros son ordenados sacerdotes

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera, extremo inferior izquierdo

1756

281 x 296 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 45
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pág. 138
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustración 436, lámina 49
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 126, No. cat. PI/0639
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 49
Ilustración 28

17- Ignacio vio ascender el alma del padre Hoces

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera, extremo inferior derecho

1756

280 x 296 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:

Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 46-51

Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pág. 138
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 335, 375, 429, láminas 50, 55
José Luis Morales (1986), pág. 84
Federico Revilla (1995), pág. 25
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 127, No. cat. PI/06340
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 49

18- La visión de la Storta

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

1756

281 x 284 cm.

Claustro bajo de la Casa Profesa de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 49
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pág. 139
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 374, 431, lámina 49
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 128, No. cat. PI/0641
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 49

19- Dios revela a Ignacio el nombre de la Compañía de Jesús

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

1756

382 x 177 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 49
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pág. 138
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 126, No. cat. PI/06
Ilustración 29

20- Ignacio imparte los Ejercicios Espirituales

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera, extremo inferior izquierdo

1756

282 x 247 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 162
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 139-141
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 128, No. cat. PI/06

21- Ignacio envía a las Indias Orientales a Fco. Xavier

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

1756

286 x 270 cm.

Claustro bajo de la Casa Profesa de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 76
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pp. 139-141
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 376, 385, lámina 59
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 129, No. cat. PI/0643
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 59

22- Confirmación de la Compañía de Jesús por el Papa Paulo III

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

1756

282 x 344 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 56
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pág. 139
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustración 345, lámina 56
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 129, No. cat. PI/0644
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 56

23- Ignacio hace su profesión

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

1756

283 x 344 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 51
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pág. 140
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustración 396, lámina 54
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 130, No. cat. PI/0645
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 54

24- Las fundaciones de casas de celo en Roma

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera, extremo inferior izquierdo

1756

295 x 281 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 83
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pág. 140
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 131, No. cat. PI/0647
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 63

25- Ignacio escribe las Constituciones

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

1756

283 x 330 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág.134
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pág. 140
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustración 466, lámina 65
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 126, No. cat. PI/0646
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 65
Federico Revilla (1995), pág. 244
Ilustración 30

26- Ignacio orando ante un crucifijo

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera, extremo inferior central

1756

282 x 175 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 349
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pág. 140
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 126, No. cat. PI/0649

27- Muerte de San Ignacio de Loyola

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

1756

282 x 294 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 160
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pág. 141
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 400, 479, lámina 77
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 134, No. cat. PI/0650
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 77

28-Funerales de San Ignacio en Santa María de la Strada

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

1756

283 x 295 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 160
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pág. 141
José G. Casillas (1977), pp. 417-418
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustración 76, lámina 79
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 134, No. cat. PI/0651
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 79
Ilustración 31

29- Experimentan el patrocinio de San Ignacio varias personas

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

1756

277 x 322 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 206
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pág. 141
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 135, No. cat. PI/0652
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 78
Ilustración 28

30- Santa Ma. Magdalena de Pazzi en éxtasis, viendo a San Ignacio arrodillado con San Juan Evangelista y la Santísima Trinidad

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

1756

283 x 341 cm.

Bodega del templo del Oratorio, Ciudad de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pág. 141
Fernando Roig (1950) pág. 189
Inventario del templo del Oratorio (1989)): AI-GI- 14, CC, (I / 048 / T / 2)
Federico Revilla (1995) pág. 401
Ilustración 32

31- El día del Corpus ve Santa Teresa una procesión en el cielo y San Ignacio lleva el Santísimo Sacramento

Óleo sobre tela

Miguel Cabrera (sin firma)

1756

281 x 331 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, Edo de México

Para bibliografía general de la serie véase:
Vida de Santa Teresa (1951), pp. 850-852
Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pág. 141
Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato (1992), pág. 135, No. cat. PI/0653

32- Desaparecido.

Abelardo Carrillo y Gariel (1966), pág. 141.
Lorena Autrey, Karen Cristian y Carmen López (1973), pp. 316-319 y 468

2/2 del siglo XVIII

ZENDEJAS, MIGUEL JERÓNIMO

1- En muchas ocasiones San Ignacio es molestado por el demonio

Óleo sobre tela

Atribuido a Miguel Jerónimo Zendejas (sin firmar)

2/2 del siglo XVIII.

180 x 220 cm.

Capilla del Sagrario de la parroquia de San José en Puebla

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág.9
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones, 353, 411, lámina 12
Catálogo de Bienes Muebles de Puebla (1991)pp. 59-68
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 12
Ilustración 33

2- Orando San Ignacio se eleva del suelo

Óleo sobre tela

Atribuido a Miguel Jerónimo Zendejas (sin firmar)

2/2 del siglo XVIII

180 x 200 cm.

Capilla del Sagrario de la parroquia de San José en Puebla

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 206
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustración 33o, lámina 35
Catálogo de Bienes Muebles de Puebla (1991)pp. 59-68
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 35

3- San Ignacio exorcizando

Óleo sobre tela

Atribuido a Miguel Jerónimo Zendejas (sin firmar)

2/2 del siglo XVIII.

180 x 220 cm.

Capilla del Sagrario de la parroquia de San José en Puebla

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 186
Catálogo de Bienes Muebles de Puebla (1991)pp. 59-68
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 46

4- La visión de la Storta

Óleo sobre tela

Atribuido a Miguel Jerónimo Zendejas (sin firmar)

2/2 del siglo XVIII.

180 x 200 cm.

Capilla del Sagrario de la parroquia de San José en Puebla

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 49
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones 374, 431, lámina 53
Catálogo de Bienes Muebles de Puebla (1991)pp. 59-68
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 53
Ilustración 34

5- Ignacio escribe los Ejercicios Espirituales por inspiración de la Virgen

Óleo sobre tela

Anónimo

2/2 del siglo XVIII

200 x 220 cm.

Ábside de la parroquia de San José de Puebla

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 15
Ursula König- Nordhoff (1982), ilustraciones, 362, 363, lámina 21
Catálogo de Bienes Muebles de Puebla (1991)pp. 59-68
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 21 Nota: cronológicamente es anterior a la tercera escena, pero al estar en el ábside y no en la capilla, he decidido incorporarle a la serie.

ESCENAS AISLADAS.

Siglo XVII

ANÓNIMO

Aparición de la Virgen a San Ignacio

Óleo sobre tela

Siglo XVII

346 x 208 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 6-7
Pedro C. de Gante (1968) pág. 163
Catálogo del Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán (1992), No. PI / 0111
Ilustración 35

ANÓNIMO

San Ignacio escribe los Ejercicios Espirituales por inspiración de la Virgen

Óleo sobre tela

Siglo XVII

328 x 374 cm.

Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 15
Sebastián Izquierdo (1724), lámina 1
Federico Revilla (1995), pp. 78, 79, 117, 170
Catálogo del Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán (1996), Tomo III, No. PI / 0556
Ilustración 36

3 ANÓNIMO

Meditación de San Ignacio. Del Principio y Fundamento

Óleo sobre tela

Siglo XVII

335 x 377 cm.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán

Para bibliografía general de la serie véase:
Sebastián Izquierdo (1724), lámina 2, Ejercicio I, pág. 8
Catálogo del Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán (1996), Tomo III, No. PI / 0555
Ilustración 37

MENDOZA, DIEGO DE

Ignacio herido en la batalla de Pamplona

Firmado: Diego de Mendoza

Óleo sobre tela sobre masonite

2/2 del siglo XVII

81 x 120 cm.

Pinacoteca Virreinal de San Diego en México. D.F.

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 2
Francisco Pérez de Salazar (1963), pág. 76

2/2 del siglo XVII-1/2 del siglo XVIII

ANÓNIMO

San Ignacio instruyendo a un grupo de niños

Óleo sobre tela

2/2 del siglo XVII y 1/2 del siglo XVIII.

110 X 90 cm

Pinacoteca de la iglesia del Oratorio en Guanajuato

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 123
FedericoRevilla (1995), pág. 12
Ilustración 38

VILLALPANDO, CRISTÓBAL DE

San Ignacio velando sus armas ante la Virgen de Montserrat

Óleo sobre tela

Sin firma

2/2 del siglo XVII y 1/2del siglo XVIII.

185 X 120 cm

Templo de San Felipe Neri, La Profesa. México. D.F.

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 8
Catálogo de Villalpando (1997), pág. 95
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 8

VILLALPANDO, CRISTÓBAL DE

San Ignacio velando sus armas ante la Virgen de Montserrat

Óleo sobre tela

Firmado: Cristóbal de Villapando

2/2 del siglo XVII y 1/2 del siglo XVIII

176 x 121 cm.

Museo Soumaya. México. D.F.

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 8
Catálogo de Villalpando (1997), pág. 105
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 8

VILLALPANDO, CRISTÓBAL DE (Atribuido)

San Ignacio escribiendo los Ejercicios Espirituales

Óleo sobre tabla

Sin firma

2/2 del siglo XVII y1/2 del siglo XVIII

167 X 115 cm.

Colegio de la Paz; Vizcainas. México. D.F.

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 15-16
Juan Creixell (1946), pp. 5-9
González Obregón (1966), pág. 45
Elisa Vargaslugo (1985), pp. 78-80
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 21
FedericoRevilla (1995), pág. 286
Catálogo de Villalpando (1997), pág. 123

1/2 del siglo XVIII

ORTIZ, JOSÉ

San Ignacio escribe los Ejercicios Espirituales por inspiración de la Virgen

Óleo sobre lienzo

José Ortiz en el extremo inferior derecho

1/2 del siglo XVIII

127 x 131 cm.

Museo Universitario de Puebla

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pp. 15-16
Carlos Gregorio Rosignioli (1694), lámina I
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 21

ANÓNIMO

Profesión de San Ignacio con sus compañeros

Óleo sobre lienzo

Siglo XVIII

247 X 324 cm.

Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 40
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 41
Federico Revilla (1995), pp. 138.211

VILLALOBOS, JUAN DE

La visión de la Storta

Óleo sobre lienzo

2/2 del siglo XVII y 1/2 del siglo XVIII

Juan de Villalobos en el extremo inferior izquierdo

Sacristía del templo del Espíritu Santo en Puebla

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 49
Francisco Pérez de Salazar (1980), pág. 80
Santiago Sebastián (1998), pág. 116
Biblioteca Teológica granadina (1993), lámina 53

JOSÉ CARNERO

San Ignacio diciendo misa aparece una llama encima de su cabeza

Óleo sobre lienzo

Sin firma,

2/2 del siglo XVII y1/2 del siglo XVIII

Sacristía del templo del Espíritu Santo en Puebla

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595). pág. 168
Juan Marciano (1853). pp. 285-287
Francisco Pérez de Salazar (1980). pág. 80
Biblioteca Teológica granadina (1993). lámina 69
Ilustración 41

JOSÉ CARNERO

Santa Teresa tiene una visión de la Compañía de Jesús

Óleo sobre lienzo

Sin firma

2/2 del siglo XVII y 1/2 del siglo XVIII

Sacristía del templo del Espíritu Santo, Puebla

Para bibliografía general de la serie véase:
Pedro de Rivadeneira (1595), pág. 168
Libro de la vida de Sta. Teresa de Jesús (1951), pp. 850-85
Ilustración 42

ICONOGRAFIA DE SAN IGNACIO DE LOYOLA EN NUEVA ESPAÑA

Ilustración 1. Pedro Perret.
Efigie de San Ignacio de Loyola.

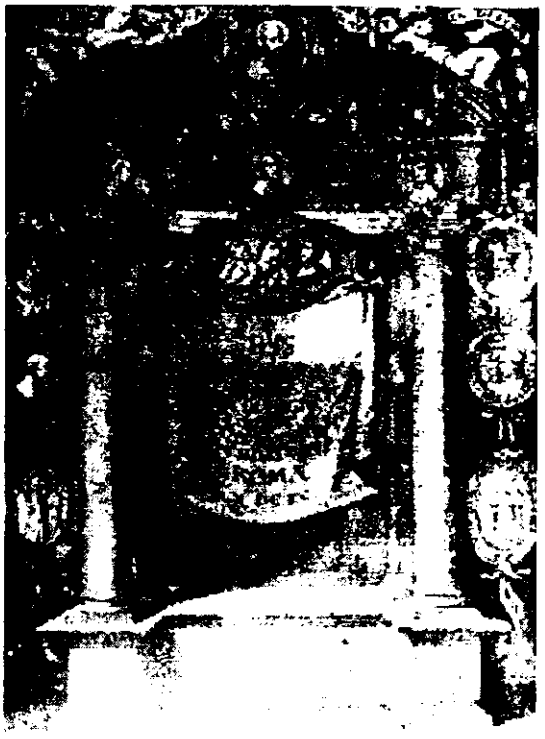


Ilustración 2. Portada de la serie de P.P. Rubens y J. B. Barbé. 1609.

Ilustración 3. Hnos. Galle, Collaert y van Mallery. 1610.

Ilustración 4. Hieronymus Wierix.
1/3 del siglo XVII.

Ilustración 5. Pedro Prado.
Aparición de San Pedro a Ignacio.

Ilustración 6. Wierix.
Lámina 1.

Ilustración 7. Pedro Prado.
La muerte de San Ignacio.

Ilustración 8. Rubens-Barbé.
Lámina 77.

Ilustración. 9. Juan González. Primera Tabla.

Ilustración 9-1. Rubens-Barbé.
Lámina 3

Ilustración 9-2. Rubens-Barbé.
Lámina 5

Ilustración 9-3. Rubens-Barbé.
Lámina 6.

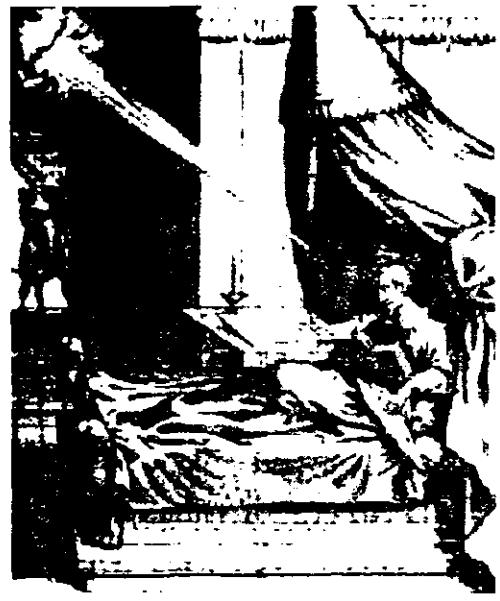


Ilustración 9-4. Rubens-Barbé.
Lámina 4.

Ilustración 10. Juan González. Quinta tabla.

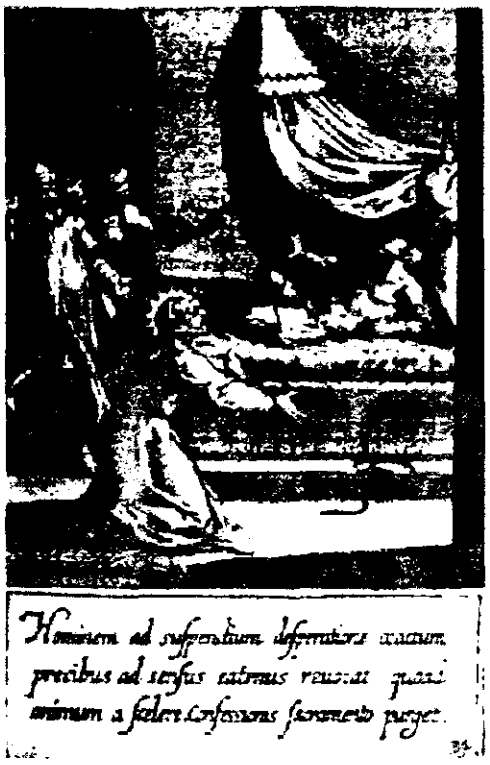


Ilustración 10-1. Rubens-Barbé.
Lámina 34.

Ilustración 10-2. Rubens-Barbé.
Lámina 35.

Ilustración 10-3. Rubens-Barbé.
Lámina 36.

Ilustración 10-4. Rubens-Barbé
Lámina 37.

Ilustración 11. Juan González. Novena tabla.

Ilustración 11-1. Rubens-Barbé.
Lámina 78.

Ilustración 11-2. Rubens-Barbé.
Lámina 77.

Ilustración 11-3. Rubens-Barbé.
Lámina 79.

Ilustración 12. Juan Rodríguez Juárez.
Ignacio duerme en la plaza de Venecia.

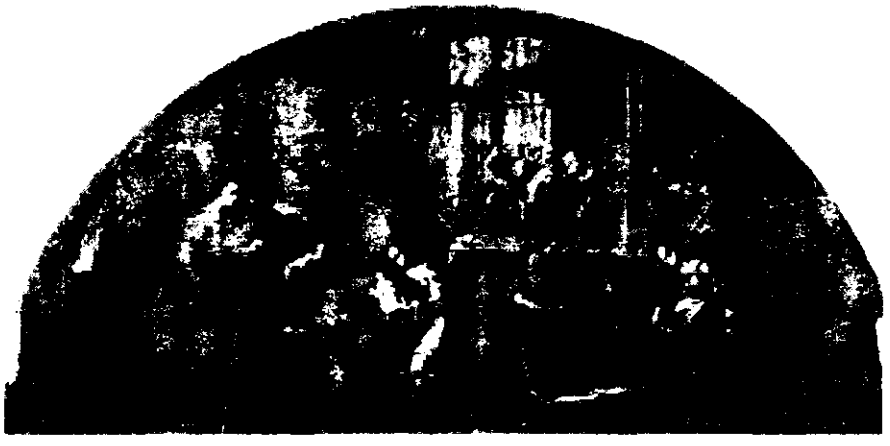


Ilustración 13. Cristóbal de Villalpando.
Nacimiento y bautismo de Ignacio.

Ilustración 13-1.
Rubens-Barbé.
Lámina 1.

Ilustración 14. Cristóbal de Villalpando.
Ignacio herido en la batalla de Pamplona.

Ilustración 14-1. Rubens-Barbé.
Lámina 2.

Ilustración 14-2. Grabado de Atenea.

Ilustración 15. Cristóbal de Villalpando.
Éxtasis de San Ignacio.

Ilustración 15-3.
Grabado del árbol genealógico de la Compañía.

Ilustración 15-1. Rubens-Barbé.
Lámina 19

Ilustración 15-2. Rubens-Barbé.
Lámina 21.

Ilustración 16. Cristóbal de Villalpando.
La aprobación de la Compañía.

Ilustración 16-1. Rubens-Barbé.
Lámina 56

Ilustración 16-2. Rubens-Barbé.
Lámina 57.

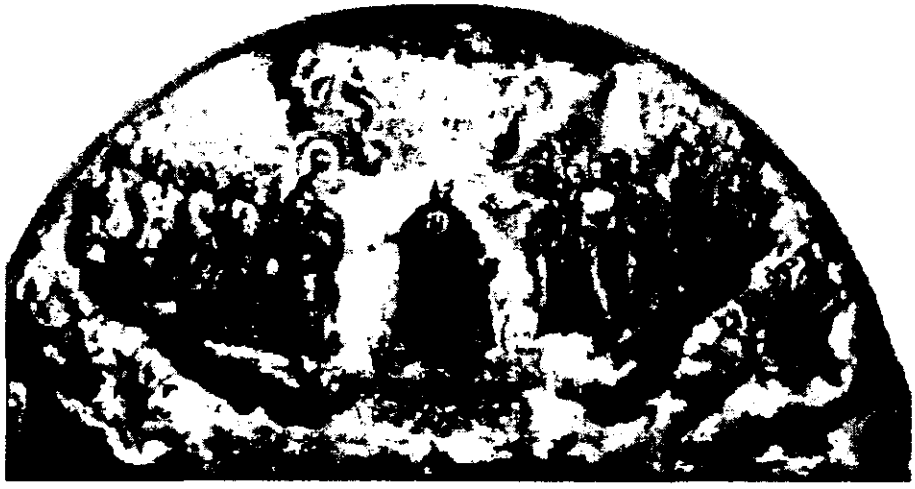


Ilustración 17. Cristóbal de Villalpnado.
Glorificación de San Ignacio.

Ilustración 18. Miguel Cabrera. (1)
Dios manifiesta a Ignacio el misterio de la Santísima Trinidad.

Ilustración 19. Miguel Cabrera. (1)
Inspirado por la Virgen, Ignacio escribe los Ejercicios Espirituales.

Ilustración 20. Miguel Cabrera. (1)
Ignacio es aprehendido por los soldados españoles.

Ilustración 20-1. Rubens-Barbé.
Lámina 31.

Ilustración 21. Miguel Cabrera. (1)
Ignacio y sus compañeros prometen renovar los votos.

Ilustración 22. Miguel Cabrera. (1)
Visión de la Storta.

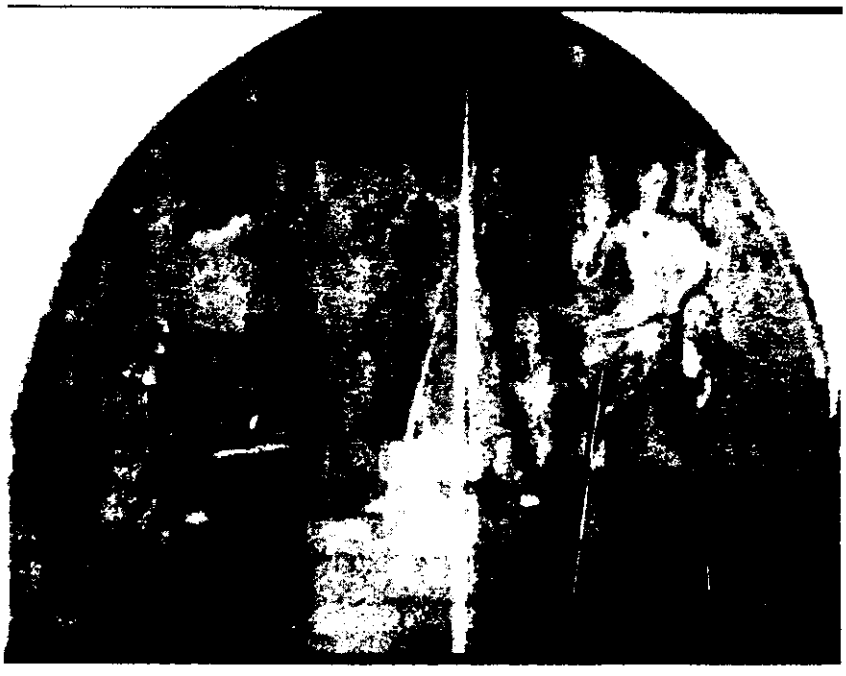
Ilustración 22-1. Rubens-Barbé.
Lámina 53

Ilustración 23. Miguel Cabrera. (1)
La muerte de San Ignacio en Roma.

Ilustración 23-1. Rubens-Barbé.
Lámina 77.

Ilustración 23-2. Rubens-Barbé.
Lámina 76

Ilustración 23-3. Hnos. Galle, Collaert y van Mallery.
Lámina 13



Ilustraciones 24-25. Miguel Cabrera. (1)
Aparición de San Ignacio con el anagrama de la IHS y *Visión que tuvo*

Ilustración 26. Miguel Cabrera. (2)
En Barcelona es apaleado por jóvenes impuros

Ilustración 26-1. Rubens-Barbé.
Lámina 35.

Ilustración 26-2. Rubens-Barbé.
Lámina 33.

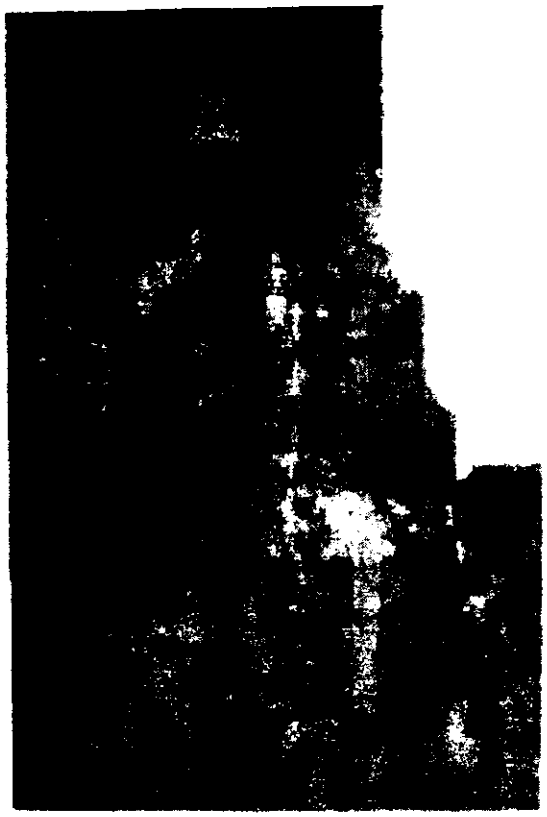


Ilustración 27. Miguel Cabrera. (2)
El rector del colegio de Santa Bárbara pide perdón a Ignacio.

Ilustración 27-1. Rubens-Barbé
Lámina 38.

Ilustración 28. Miguel Cabrera. (2)
Ignacio y sus compañeros son ordenados sacerdotes.

Ilustración 28-1. Rubens-Barbé.
Lámina 49.

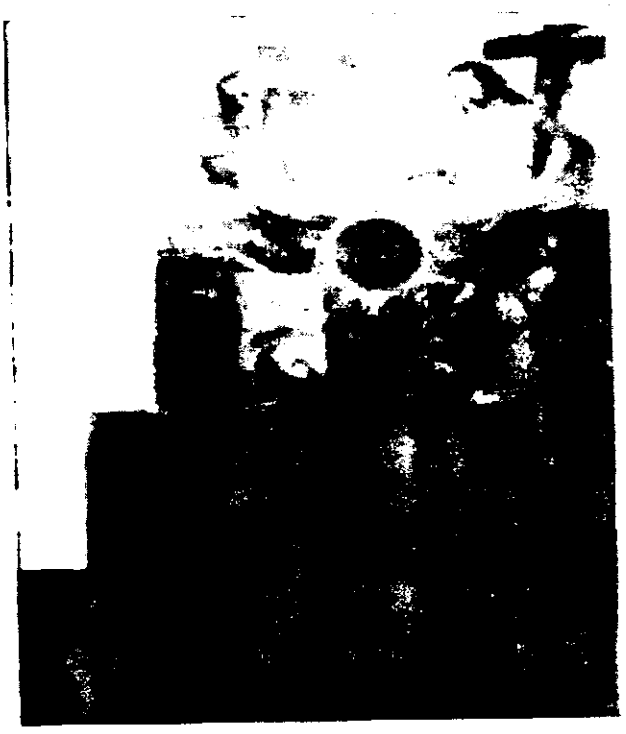


Ilustración 29. Miguel Cabrera. (2)
Dios revela a Ignacio el nombre de la Compañía.

Ilustración 30. Miguel Cabrera. (2)
Ignacio escribe las Constituciones.

Ilustración 30-1. Rubens-Barbé.
Lamina 65.

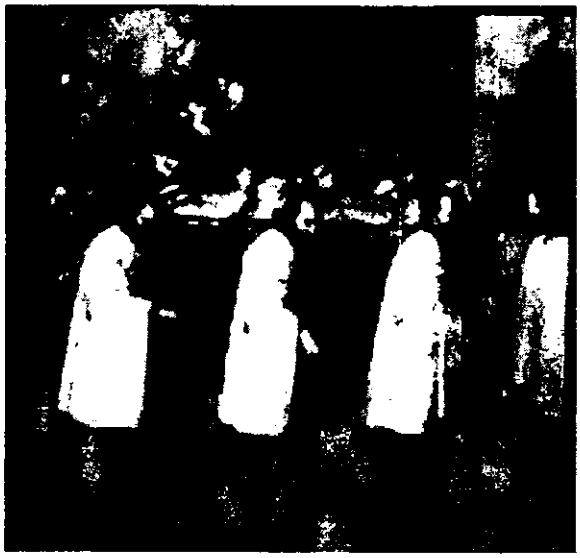


Ilustración 31. Miguel Cabrera. (2).
Funerales de San Ignacio en Santa María de la Strada.

Ilustración 31-1. Hnos. Galle, Collaert y van Mallery.
Lámina 13.

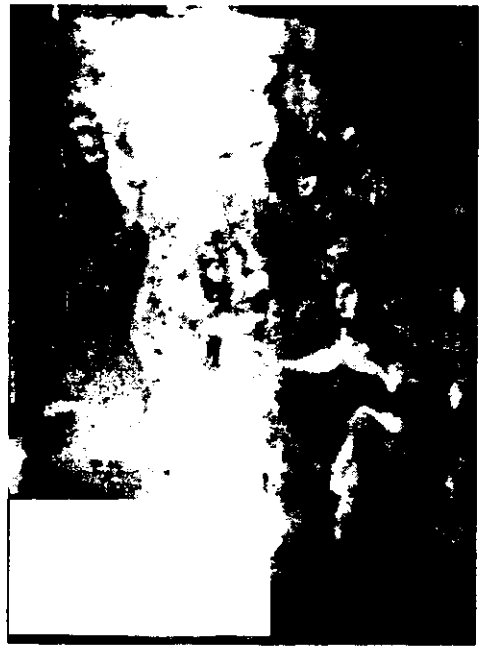


Ilustración 32. Miguel Cabrera. (2)
Alegoría de Santa María Magdalena de Pazzi.

Ilustración 33. Miguel Zendejas. (Atribución). *En muchas ocasiones, San Ignacio es molestado por el demonio.*

Ilustración 33-1. Rubens-Barbé. Lámina 72.

Ilustración 34. Miguel Zendejas (Atribución). *Visión de la Storta*

Ilustración 34-1. Hnos. Galle, Collaert y van Mallery. Lámina 11.

Ilustración 35. Anónimo.
Aparición de la Virgen a San Ignacio.

Ilustración 36. Anónimo
Ignacio escribiendo los Ejercicios Espirituales en la cueva de Manresa.

Ilustración 36-1. Grabado de la contraportada del libro de los *Ejercicios Espirituales.*
Edición del año 1724.

Ilustración 37. Anónimo.
Meditación de San Ignacio. Del Principio y Fundamento.

Ilustración 37-1. Grabado 2. Ejercicio I:
Del Principio y Fundamento.
Edición del año 1724.

Ilustración 38. Anónimo.
San Ignacio instruyendo a un grupo de niños.

Ilustración 38-1. Rubens-Barbé.
Lámina 60.

Ilustración 39. Juan de Villalobos. Retablo dedicado al *Sagrado Corazón.*

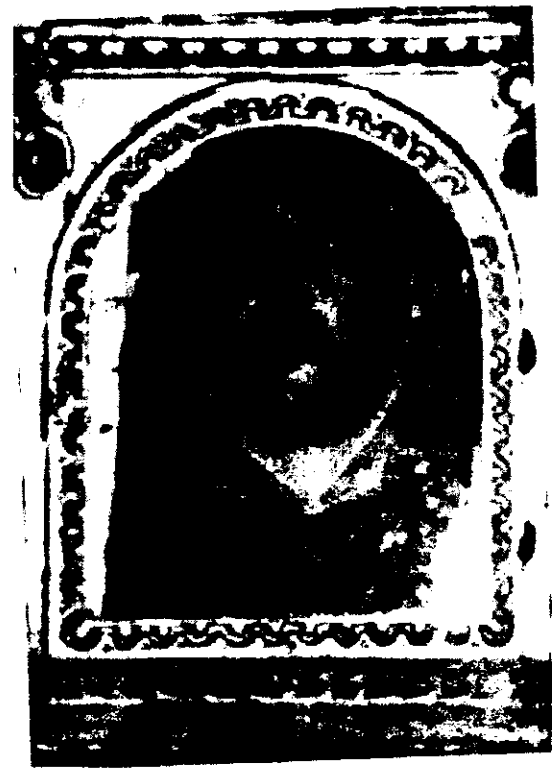


Ilustración 40. Anónimo. San Ignacio de Loyola.

Ilustración 41. José Rodríguez Carnero. *Alegoría del Triunfo de la Compañía de Jesús.*

Ilustración 42. José Rodríguez Carnero.
Ignacio diciendo misa, tiene una visión de la Santísima Trinidad..

Ilustración 43. José Rodríguez Carnero.
Visión que tuvo Santa Teresa de la Compañía de Jesús.

BIBLIOGRAFÍA

Alegre, Francisco Javier; *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de la Nueva España.* Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, edic. De Burrus y Zubillaga, 1956-1960.

Barahona, Nuria; "Iconografía ignaciana en la pintura novohispana de Puebla". II Coloquio sobre Arte en Puebla. Arte y cultura del Barroco, Puebla, 1998, (en prensa).

Bargellini, Clara; "Jesuit devotions and retablos in New Spain". *The Jesuits. Culture, Learning and the Arts. 1540-1773.* Toronto, University Press, (en prensa).

Batllori, Miguel; "La colección pictórica de Orovio". *Analecta Sacra Tarraconensis*, 17, Barcelona 1947.

----------; "Gracián y la retórica barroca en España". Retórica y Barroco, III Congreso Internazionale di Studi Umanistici, Roma 1955.

Batllori, Miguel y Peralta, Carlos; *El escritor Baltasar Gracián (1601-1658), en su vida y obras.* Zaragoza 1969.

Carrillo y Gariel; Abelardo; *El pintor Miguel Cabrera.* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966.

Carrillo y Gariel, Abelardo y Noriega, Eugenio; "Inventario de los Bienes Muebles custodiados en el Museo Regional de Querétaro". Querétaro,

colección Abelardo Carrillo y Gariel, Instituto de Investigaciones Estéticas y Universidad Nacional Autónoma de México, (sin fecha).

Catálogo de los Bienes Muebles de la catedral de Puebla. Puebla, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991.

Catálogo de Monumentos Históricos Inmuebles. Catedral de Puebla. *Instituto de Investigaciones Estéticas.* México 1984.

Catálogo de la Pintura Novohispana, Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. México, Tomo I (1992), Tomo II (1994), Tomo III (1996), Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, A. C.

Ceán Bermudez, Juan Agustín; *Diccionario histórico de las más ilustres profesiones de Bellas Artes en España.* Madrid, Real Academia de San Fernando, imprenta de la Viuda de Ibarra, año de 1800.

Ceuleneer de Gante, Pablo. *Tepotzotlán. Su historia y sus tesoros artísticos.* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1958.

Creixell, Juan; *San Ignacio de Loyola. Ascética y mística.* Madrid, Biblioteca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.

Cristóbal de Villalpando. México, Fondo de Cultura Banamex, 1997.

Díaz, Marco; *La arquitectura de los jesuitas en Nueva España.* México, Universidad Nacionals Autónoma de México, 1992.

García Saíz, María Concepción y Serrera, Juan Miguel; "Aportaciones al catálogo de enconchados". *Cuadernos del Arte Colonial, Museo de América.* Madrid, No. 6, año 1990.

García-Villoslada, Ricardo; *San Ignacio de Loyola. Nueva biografía.* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986.

González de Mendoza, Pablo; *Memoria de lo sucedido en el Concilio de Trento.* Sesión
XXV, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.

Gutiérrez Casillas, José María; *Diccionario Bio-Bibliográfico de la Compañía de Jesús en México.* México, Tomo XVI, edit. Tradición, 1997.

Ibarra Mazar, Ignacio; *Crónicas de Puebla de los Ángeles según testimonios de algunos viajeros que la visitaron entre los años de 1550-1560.* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992.

Izquierdo, Sebastían; *Práctica de los Ejercicios Espirituales de nuestro Padre San Ignacio de Loyola.* Roma 1724, reimpresa en en la Imprenta nueva de la Biblioteca Mexicana, año de 1756.

König-Nordhoff, Ursula; *Ignatius von Loyola, studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600.* Berlín, Gebr. Mann Verlag, 1982

Laínez, Diego; *Epístola del padre Diego Laínez.* En Fontes Narrativi de San Ignacio de Loyola. Roma, Monumenta Histórica, S.I., 1945.

Levy, Evonne; "The iconography of the Altar of Saint Ignatius". México, conferencia impartida en el Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.

Lopetegui, León y Zubillaga, Felix; *Historia de la Iglesia en la América española, desde el descubrimiento hasta el siglo XIX.* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.

Mále, Emile; *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII en Italia, Francia, España y Flandes.* Madrid, Encuentro, Ia. edic. Española 1985.

Maquivar, María Consuelo; *Los retablos de Tepotzotlán.* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1976.

Marciano, Juan; *Vida del glorioso padre y patriarca San Felipe Neri, fundador de la Congregación del Oratorio.* Madrid, Vols. I-II, 1853.

Mauquoy-Hendrickx, Martin; Les estampes de Wierix, conservés au cabinet des Estampes de la Bibliothéque Royal Albert Ier. Bruselas 1979.

Maza, Francisco de la; *El pintor Cristóbal de Villalpando.* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.

Menéndez Pidal, Ramón; *Historia general de España.* Madrid, Vol. XXXI, Espasa-Calpe 1970.

Morales y Marín, José Luis; *Diccionario de Iconología y Simbología.* Madrid, Taurus, 1986.

Moyssén, Xavier; "El pintor Pedro Prado". *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas.* México, No. 40, año 1971.

Museo Pedro de Osma. Arte Virreinal de Perú. Fondo de cultura Pedro de Osma, Lima 1995.

Nieremberg, Ivan Eusebio; *Vida de San Francisco de Borja.* Roma 1644.

Nonell, Juan ; *Epístola sobre San Ignacio.* Roma, Monumenta Histórica Societatis Iesus, Tomos X, XI, 1920.

Pacheco, Francisco; *El arte de la pintura.* Sevilla 1649.

Pérez de Salazar, Francisco; *Historia de la pintura en Puebla.* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963.

Polanco, Alfonso de; *Sumario de las cosas más notables que a la institución y progreso de la Compañía de Jesús tocan.* Capítulo I; *Epístola de Diego Laínez.* Roma, Monumenta Histórica Societatis Iesus, Fontes Narrat I, 1a. edic. 1547.

Revilla, Federico; *Diccionario de Iconografía y Simbología.* Madrid, Cátedra, 1995.

Rivadeneira, Pedro de; *Las obras de Pedro de Rivadeneira de la Compañía de Jesús, ahora de nuevo reunidas y acrecentadas.* Roma año MDXCV.

----------; *Vida de San Ignacio de Loyola.* Argentina, Colección Austral, 1946.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso; "La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica", *Ignacio de Loyola y su tiempo,*Congreso Internacional de Historia. Bilbao 1991.

Roig, Fernando; *Iconogrfía de los santos.* Barcelona, Omega, 1950.

Rosignioli, Carlos Gregorio; *Noticias memorables de los Exercicios Espirituales.* Roma, 1694.

Rubens, Peter P. y Barbé, Jean Batiptiste, *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Iesus, Romae 1609.* Biblioteca teológica granadina, edic. Facsimil, edit. Servicio de publicaciones, Universidad de Granada, 1993.

Ruiz Gomar, Rogelio; "El pintor Jósé Rodríguez Carnero. Nuevas noticias y bosquejo biográfico". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México No. 70, año 1997.

Schroeder, Arturo; "Santa Bárbara de Tlacatecpan". *Excelsior*, No. 2.434, México 5/3/1967.

----------; "Maravillosas pinturas de Pedro Prado; *Excelsior,* No. 2.458, México 20/8/1967.

Schurhammer, Theodor; *Die Anfänge des römischen Archivs der Gellschaft Jesu.* Berlín, Archivo Histórico S.I; 12, 1943.

Sebastián, Santiago; *Iconografía e Iconología del arte novohispano.* Impreso en Italia, Azabache, 1992.

----------; "El emblema en México". Simpatías y diferencias. Relaciones del arte mexicano con el de América Latina, X Coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, México 1988.

Sigaut, Nelly; " El conflicto del clero regular-secular en la iconografía triunfalista". Iconología y Sociedad, XLIV Congreso Internacional de Americanistas, México 1995.

Sommervogel, Claude; *Bibliothéque de la Compagnie de Jesús.* París 1909.

Tacchi Venturi, Pietro; *San Ignacio de Loyola en el arte de los siglos XVII y XVIII.* Roma, edit. Alberto Stock, 1929.

----------; "Il ritratto di San Ignazio di Loiola dipinto a Jacopino del Conte", en *Storia della Compagnia di Gesú en Italia.* Roma, Civilta-Cattolica, vol. VII, 1992.

Toussaint, Manuel; *Pintura colonial en México.* México, Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 2a, edic, 1982.

Tovar de Teresa, Guillermo; *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial.* México, InverMéxico, 1995.

Vargaslugo, Elisa y Díaz Marco; "Historia, leyenda y tradición en una serie franciscana", en *Anales del Instituto de InvestigacionesEstéticas.* México, No. 44, año 1975.

Vida de Santa Teresa de Jesús. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1951.

Weisbach, Werner; *El Barroco. Arte de la Contrarreforma.* Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

Zelaa e Hidalgo, José María; *Glorias de Querétaro, en la fundación y admirables progresos que en otros tiempos escribió el Dr. Don Carlos de Sigüenza y Góngora.* México, Mariano Joseph de Zúñiga, 1803.