

REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAIS
COMISION DE ALAVA

**Semántica de la Arquitectura
en Carlo Fontana
Aspectos Iconográficos en la
Basílica de Loyola**



Jesús María González de Zárate

EUSKALERRIAREN ADISKIDEEN ELKARTEA

ARABAKO BATZORDEA

Dn. Jesús María González de Zárate García, presentó el miércoles 23 de Enero de 1991, su trabajo de ingreso como Socio de Número de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, en el Aula de Cultura «Araba», de la Fundación Caja Vital, Dendaraba.

El trabajo versó sobre «SEMANTICA DE LA ARQUITECTURA EN CARLO FONTANA: ASPECTOS ICONOGRAFICOS EN LA BASILICA DE LOYOLA». Fue presentado por el Amigo Cesar González Mínguez.

Tras las palabras de respuesta del Presidente de la Comisión de Alava, Juan Antonio Zárate, le fue impuesta la Medalla de la Sociedad y entregado el Diploma correspondiente.

**Semántica de la Arquitectura
en Carlo Fontana:
Aspectos Iconográficos en la
Basílica de Loyola**

EDITA:

Real Sociedad Bascongada
de los Amigos del País

IMPRIME:

Imprenta Pradells, s.l.
Miravalles 3
01013 Vitoria-Gasteiz

DEPOSITO LEGAL:
VI-72-1991

Presentación que hace César González Mínguez del nuevo Amigo de Número de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, Jesús María González de Zárate García.

Señoras y señores:

Constituye para mí un grato honor hacer la presentación de un nuevo Amigo de Número de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Siguiendo una larga tradición, este solemne protocolo previo debe servir para exponer, siquiera brevemente, los méritos que han hecho acreedor de tal título al neófito, en este caso el Profesor Jesús María González de Zárate García, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad del País Vasco. Enaltecer con el reconocimiento público las aportaciones que un investigador ha hecho a la cultura del País no es, sin embargo, el objetivo esencial de este acto. Para mí tiene un mayor significado, y así quiero subrayarlo, el firme compromiso de servicio y entrega al país en todos los sentidos que el nuevo Amigo adquiere para el futuro, de manera muy especial desde el ámbito de su especialización científica. Tal es la religión que debe profesar quien de verdad, es decir, prescindiendo de la galería o de la vana ostentación medallística, pretende ser Amigo de Número de la Bascongada.

Si no tienen inconveniente, me van a permitir una evocación nostálgica, referida a los primeros años de la década de los setenta, cuando el Colegio Universitario de Alava, todavía dependiente de la Universidad de Valladolid, apenas había

iniciado su breve pero fecunda andadura. De entonces tengo la primera imagen de Jesús González de Zárate, estudiante de Letras en el Colegio Universitario. De abundante cabellera y vaqueros ajustados, a la moda de entonces, aquel joven inquieto ya mostró por entonces su inclinación por el Cine y por el Arte. Ignoro si ha seguido cultivando la primera de sus aficiones, lo que nadie puede poner en duda es que en el estudio de la Historia del Arte ha llegado muy pronto a cimas muy altas.

En 1979 culminó los estudios de Licenciatura en Geografía e Historia por la Universidad de Barcelona. Durante algunos años, hasta 1984, se dedicó a la actividad docente, como Profesor de Historia e Historia del Arte en el Colegio «El Vedat», de Torrente (Valencia). En el pensamiento de Jesús González de Zárate tal actividad tenía un carácter meramente provisional. Pero estos años valencianos le sirvieron para entrar en contacto con la Cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, regentada por el Prof. Santiago Sebastián, cuyo magisterio, desde la realización de la Tesis Doctoral, marcará profundamente toda la obra de González de Zárate.

En el curso 1984-85, pudo ver realizado uno de sus primeros sueños. Volver a su patria chica, a Vitoria, para iniciar su labor docente universitaria en la Facultad de Filología y Geografía e Historia de la Universidad del País Vasco. A partir de aquí empezaría una meteórica carrera, que quema etapas con la misma celeridad que incrementa el arsenal de sus publicaciones, para culminar el pasado año con la obtención por Concurso-oposición de una Cátedra de Historia del Arte.

No es este el momento de aludir pormenorizadamente a toda la obra investigadora del Prof. González de Zárate. Baste decir que unas sesenta obras, entre libros y artículos, avalan el curriculum de este joven pero experimentado y brillante investigador. Sus estudios sobre emblemática, iconografía e iconología han abierto nuevos cauces interpretativos a las obras artísticas, potenciando una visión de la Historia del Arte hasta ahora poco transitada por los historiadores españoles.

Me interesa, muy especialmente, destacar su enorme capacidad para la formación discipular y la movilización de recursos de todo tipo con el fin de llevar a buen término sus ambiciosos proyectos. De lo primero dan testimonio sus alumnos y discípulos, a los que ha sabido encauzar con seguridad en los inicios de su formación investigadora. De lo segundo el ejemplo más importante es la creación del «Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte».

Contando con la colaboración de un pequeño grupo de profesores y de alumnos de segundo y tercer ciclo, Jesús González de Zárate ha puesto en marcha el Instituto Ephialte, en la actualidad dependiente del Excmo. Ayuntamiento de la ciudad de Vitoria, que se ha volcado con generosidad ejemplar en la realización de este proyecto, de corta pero vigorosa y fecunda trayectoria. Concebido como un centro especializado de investigación en temas de Historia del Arte, especialmente desde el punto de vista iconográfico, se ha convertido en el espacio de muy pocos años en lugar de encuentro y formación de investigadores, gracias a los medios bibliográficos, documentales e informáticos de que dispone. La publicación de la revista «Lecturas de Historia del Arte», la celebración con carácter bianual de Congresos bajo el título genérico «La Literatura en la Artes», la organización de ciclos de conferencias o la edición de libros relacionados con la Historia del Arte, constituyen algunas de las actividades del Instituto Ephialte, del que es Director desde su fundación el Profesor González de Zárate, que ha hecho del mismo un envidiable y obligado punto de referencia y consulta para muchos investigadores.

No quisiera extenderme más en esta presentación, en la que forzosamente, he debido prescindir de otros muchos detalles de la actividad profesional de quien a través de este acto solemne, del que sólo soy el obligado prólogo que exige el protocolo, pretende alcanzar el honor y la responsabilidad de pertenecer como Amigo de Número a la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Al protagonista, pues, le cedo gustoso la palabra, en la confianza de que su Discurso de Ingreso, de acuerdo con el espíritu de nuestra Sociedad, nos ilustre y enriquezca.

Vitoria, 23 de enero de 1991

César González Mínguez

Semántica de la Arquitectura en Carlo Fontana: Aspectos Iconográficos en la Basílica de Loyola

Justificación del presente estudio

Una de las metodologías que poco a poco va encontrando su lugar en los estudios de Historia del Arte es la Iconográfica. Su finalidad no es otra sino analizar las imágenes artísticas describiéndolas, identificándolas y clasificándolas en el discurso histórico, teniendo presente el origen y la evolución de las mismas en el espacio y el tiempo.

Bajo estos presupuestos podemos entender que la arquitectura compone formas para estructurar espacios y por lo mismo, aquéllas tienen una lectura conforme al mundo de los estilos, a la tradición de las puras formas, las cuales, en diferentes períodos de la historia han estado determinadas por el pensamiento, razón por la que son susceptibles de una consideración más profunda que permite hablar de la semántica en la arquitectura.

En el presente trabajo vamos a centrarnos en la arquitectura sacra del Barroco. Defender los presupuestos enunciados no debe extrañar por cuanto a todos les son conocidos los estudios de Braunfels o Simson en lo referente al mundo medieval o de Wittkower en la arquitectura del Humanismo.

La Basílica de Loyola puede servirnos como ejemplo para analizar similares contenidos en el Barroco, concretamente en uno de sus máximos representantes como lo fue Carlo Fontana. Partiendo de los análisis que sobre la arquitectura del conjunto ya hicieran Shubert, Braun, Coudenhove, Hager y Hornedo (1), podemos considerar otros aspectos fundamentados en el mundo de las ideas que

conformarán esa estrecha unidad que en la Historia han mantenido las artes y la cultura.

Al igual que en las artes plásticas, la arquitectura mantiene toda una suerte de condicionantes que permiten establecer otro tipo de lecturas que las puramente formales. Hoy en día no nos conformamos con saber si un lienzo tiene esta o aquella composición o si juega con determinada gama de colores, se hace preciso conocer el tema, el argumento y el medio de figuración. Así, de igual manera, empobreceríamos la arquitectura si exclusivamente observáramos en ella aspectos funcionales o estilísticos, pues en muchas ocasiones aquella modela el espacio, juega con las formas para remitirnos al mundo de los significados.

En la actualidad aparecen ante nuestros ojos estas construcciones ya de forma descontextualizada. No se ha de esperar que un Miguel Ángel renazca y tenga el sobrenombre de «el divino», pues parece ser que todo hombre no deja de ser sino un —divino— ya que su concepción particular del mundo se convierte en ciencia indiscutible. Se ha perdido el saber de la tradición y por lo mismo, tristemente, podemos contemplar el ocaso de la cultura. Estas apreciaciones, quizá desacertadas, nos permiten entender que el hombre del Barroco no olvidó su tradición cultural y, bajo una mente menos positivista que la nuestra, mantuvo el concepto poético del mundo que le sirvió para determinar sus manifestaciones artísticas.

I.— FONTANA COMO HEREDERO DE LA CONCEPCIÓN ARQUITECTÓNICA DEL HUMANISMO

Ugo Donati analiza la biografía artística de Carlo Fontana y entiende que su obra se ha de centrar en el llamado Barroco tardío, es decir, en la última mitad del siglo XVII cuando el arquitecto trabaja con Bernini, Cortona y Rainaldi (2). Para este historiador, la tendencia clasicista definió la obra de Fontana, razón por la que se le puede asociar tanto a las fórmulas del pasado Cinquecento como a las futuras neoclásicas, de las que no deja de ser un precursor. El comentario procede del análisis a la iglesia *Santa María in Trastévere*, obra realizada un año antes que los planos del Colegio y Basílica de Loyola, hacia 1681. Leemos:

E una delle opere più sobrie, più semplici, più classicheggianti e meno barocche di Carlo Fontana, il quale, con questo ritorno al Rinascimento pone un freno alle esagerazioni del Barocco e precorre in un certo senso il Neoclassicismo (3).

La huella del clasicismo informó, como en el propio Bernini, sus realizaciones arquitectónicas. Tenía demiado cerca las ruinas romanas como para despreciar este cúmulo de sabiduría constructiva, de ahí que Thiene señalara:

Su esigenza di un obiettivo riposo y sencillez en la construcción le aproximó, a través de un penetrante estudio, a los restos memorables de las construcciones antiguas. Vio, por esto, la salvación del Arte en la vuelta a los tipos antiguos de edificación (4).

Wittkower entiende que es Fontana el precursor de ese Barroco tardío con tendencia manifiestamente clasicista, e incluso añade:

Su estilo —culto, académicamente limitado, clasicista y con una tendencia a las soluciones escenográficas en detrimento de las dinámicas— es la quintaesencia de la época (5).

Tales premisas nos van centrando en nuestro estudio, pues explican el favor que Carlo Fontana dispensó a las construcciones sacras de planta circular y que tanta aceptación tuvieron entre teóricos y arquitectos del Renacimiento como lo apreciamos en Brunelleschi, Filarete, Alberti, Leonardo, Sangallo, Bramante o Palladio.

Entre los diferentes proyectos en base a la planta circular en los que nuestro arquitecto intervino podemos destacar junto a la *Basílica de Loyola* (lám.1), la iglesia de *San María dei Miracoli* en la plaza romana del Popolo, la *capilla dell'Asunta* en el colegio Clementino o su diseño para una iglesia en el interior del Coliseo romano, obra esta última que se puede asociar con el primer proyecto para la *Basílica de Loyola* tanto en su interior donde los arcos se separan por dobles columnas, como en el exterior donde dos campaniles escoltan la cúpula central (6) (lám.2).

Pero vamos a detenernos en considerar la planta circular de la Basílica por cuanto ella determina en lo substancial el espacio.

Si bien el Renacimiento, como se ha indicado, favoreció el desarrollo de la planta circular, el Barroco entendió esta fórmula como poco funcional para la liturgia, de ahí que se generalice la planta de cruz latina (7) e incluso se adopte una concepción híbrida de planta longitudinal y central mediante la disposición oval, que permite una direccionalidad, y la cubierta cupulada que conserva el carácter centralizador. Ejemplos en este sentido aparecen a finales del siglo XVI

con Vignola en la iglesia de *Santa Ana Palafrenieri* y con Volterrano en *San Giacomo degli Incurabili* (8).

Pero Fontana vuelve su mirada al mundo antiguo y en él podemos encontrar la respuesta a su concepción del clasicismo. La Edad del Humanismo entendió que la figura perfecta por excelencia era la circular, de ahí que un teórico y arquitecto como lo fuera Palladio, propusiera *San Pedro in Montorio* de Bramante como imagen de la «virtus arquitectónica», es decir, de la gran arquitectura, pues se fundamenta en la reconstrucción de la antigüedad (9).

Batllori, entre otros estudiosos, apunta la gran deuda del Humanismo renacentista con el pensamiento platónico. La concepción del microcosmos circular como referencia conmensurable del Todo macrocosmos fue una constante en la época y hunde sus raíces en el filósofo clásico, quien precisa en su *Timeo*:

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

Tanto Nicolás de Cusa, como el propio Palladio, consideran al círculo como la imagen más adecuada para significar la idea de divinidad. Al respecto, el príncipe de los arquitectos, Vitruvio, tal y como lo denominara José de Sigüenza, formuló su modelo de arquitectura antropométrica al considerar las construcciones sacras:

...el cuerpo humano es modelo de proporción porque con los brazos y piernas extendidos encaja en las formas geométricas perfectas, a saber, el cuadrado y el círculo (10).

Las ideas del tratadista romano quedaron manifiestas en la arquitectura de su tiempo pues el *Templo de Vesta* o el *Panteón* son un claro ejemplo, este último de gran influencia entre los arquitectos del Renacimiento y Barroco, incluso el propio Fontana lo estudió como lo muestra un dibujo conservado de su mano en el que presenta una reconstrucción basada en dibujos de Bernini (11).

Las ediciones de Vitruvio se multiplicaron en la época moderna, muy conocido fue el llamado «hombre vitruviano». Sabido es que el Humanismo intentó explicar el pensamiento pagano bajo el prisma cristiano. Este aspecto que claramente lo observamos en el campo de la filosofía y la mitología, no pasó desapercibido en arquitectura. El intento de Villalpando de reconstruir el Templo de Jerusalén bajo conceptos vitruvianos es de sobra conocido. Incluso se quiso explicar el «hombre vitruviano» mediante la Biblia, concretamente por el Génesis donde se lee cómo Dios crea al hombre a su imagen y semejanza (Gn.1,26).

En consecuencia la figura humana se presentó como un microcosmos que dentro de sí contenía la armonía del Todo. El círculo se convierte en la expresión visual de dicho microcosmos. Al respecto Wittkower apunta:

Esta simple representación parecía revelar una verdad profunda y fundamental sobre el hombre y el mundo, y difícilmente pueda exagerarse su importancia para los arquitectos renacentistas (12).

La concepción del círculo como referencia a la divinidad queda referida en los textos de Palladio quien entiende esta figura como la más adecuada para los templos ya que:

...se halla rodeado sólo por una circunferencia, donde no se encuentra ni principio ni fin, y donde no puede distinguirse entre el uno y el otro; sus partes corresponden entre sí, y todas ellas participan de la forma del conjunto; además, como cada parte equidista del centro, nada mejor que un edificio de esta especie para demostrar acabadamente la unidad, la esencia infinita, la uniformidad y la justicia de Dios. (13)

La planta circular coronada por la cúpula hemiesférica se comprendió como la expresión de lo celeste. Loyola, como Santuario puede contemplar múltiples sentidos. No podemos dudar de que fuera entendido como punto de la Teofanía, es decir, lugar donde Dios se manifestó a Ignacio en su conversión y, por lo mismo, un microcosmos donde se remite al Todo. Estas asociaciones no escaparon a la arquitectura del Humanismo como nos indica Wittkower:

La creencia en la correspondencia del microcosmos con el macrocosmos, en la estructura armónica del universo, en la comprensión de Dios a través de los símbolos matemáticos del círculo, centro y esfera, todas estas ideas íntimamente relacionadas entre sí, que tenían sus raíces en la antigüedad y figuraban entre los principios indiscutidos de la filoso-

fía y teología medievales, adquirieron nueva vida en el Renacimiento y encontraron su expresión visual en la Iglesia renacentista. (14)

Bajo estas premisas se entendió en los tiempos medievales y modernos el Templo de Jerusalén, considerándolo de planta central, pues si el círculo refería al cielo, parecía lógico se representara en una obra diseñada por el propio Dios. Gutierrez de Ceballos apunta la tradición por la que los Santuarios solían disponer esta planta circular (15). No obstante conviene precisar que dicha planta fue común en los Santuarios bajo la advocación de María, quizás por los episodios de su vida centrados en el Templo de Jerusalén (16). Los ejemplos son numerosos e incluso en alguno de ellos participó el propio Fontana, como en el caso de la iglesia romana de *Santa Maria dei Miracoli*.

La relación de la Basílica de Loyola con el carácter mariano no se puede olvidar, no solamente por la devoción de Ignacio a la Madre de Dios al ser María quien tras su aparición motivó su conversión, sino también porque desde siempre estuvo ubicada en el templo —su primer altar fue consagrado a la Virgen del Patrocinio, escultura que fuera realizada por Luis Salvador Carmona—. Por otra parte, fueron dos santuarios marianos, el de Aranzazu y el de Monserrat, los que tras su conversión, como luego daremos cuenta, visitó en primer lugar.

Por lo tanto, la planta circular queda justificada en la tradición artística del Humanismo a la vez que nos ofrece sentidos significantes que superan el valor estético.

Pero Fontana no sólo se presenta como heredero de la tradición en la disposición de la planta circular, también en otros elementos que pasamos a precisar.

Uno de los problemas que todavía en la actualidad queda sin respuesta es fijar la autoría de la nave anular que rodea la cella central (lám.3). El primer proyecto de Fontana, conocido hoy en día por un plano del siglo XVIII de la colección Busiri-Vici (17), no presentaba esta nave anular, sino que las diferentes capillas se unificaban mediante pequeñas aberturas, tal y como lo comprobamos en la iglesia ya citada de Santa Maria dei Miracoli.

Quienes han consultado los archivos para despejar esta duda no han hallado respuesta. Algunos han optado por atribuirle esta autoría a Martín de Zaldúa, otros incluso hablan de los Ibero. Personalmente y siguiendo a quienes tienen conocimientos fundamentados en historia de la arquitectura, como es el caso de Wittkower, me inclino a pensar que quien ofreció la solución de esta nave anular fue el propio Fontana.

Pocos son los ejemplos en la Historia del Arte donde se presenten un espacio central rodeada por una nave anular. Nos encontramos con el *Mausoleo de Santa Constanza*, *San Vital de Rávena*, la *Capilla Palatina de Aquisgrán*, el baptisterio de *San Lorenzo Maggiore* de Milán y la obra contemporánea al autor que realizara Longhena en Venecia conocida como *Santa Maria della Salute* (lám.4), obra que a juicio de Wittkower es el claro precedente en el que se informara Fontana para la realización de la Basílica de Loyola, nos dice:

La otra iglesia única de este tipo (se refiere a la nave anular que comentamos), el Santuario de los jesuitas de Carlo Fontana en Loyola, España, no podría haber sido proyectada, sin embargo, sin el modelo de Santa Maria della Salute (18).

Extraña que un arquitecto local pudiera adoptar esta solución sin conocer los pocos precedentes históricos, máxime cuando estos arquitectos tuvieron que llamar al propio Churriguera para solucionar los problemas del pórtico como muy bien ha estudiado Eguillor (19). El problema se complica y viene a darnos la razón cuando sabemos, como matiza Hornedo, que la Compañía fiscalizaba desde Roma la fiel ejecución de planos, especialmente en Loyola:

...Existiendo en la Compañía la ordenación general de que en cualquier edificio los planos han de ser previamente aprobados por Roma y que, una vez aprobados, para incurrir variantes se requiere la autorización de la curia jesuítica romana, el nuevo mandato del General indica que en el caso de Loyola existía un riesgo particular (20).

Quizá este riesgo se debiera a la distancia, de ahí que el singular conjunto estuviera netamente controlado por Roma mediante visitadores y provinciales. Al respecto tenemos un documento importante sobre el particular, se trata del comentario escrito realizado por el provincial, Francisco de Aleson, en 1696 al considerar esta nave anular:

...y así lo encargo con todas veras al Padre Rector como también al que haya de hazer el maestro traza ajustada de la iglesia según esta planeada con la mudanza hecha en el ensanche mayor de los pasadizos de las capillas, porque sin esta nueva traza se caminaría a ciegas en su prosecución... (21).

En ningún momento se refiere en el texto al maestro de obras como autor de dicha variación. Se da por supuesta una variación «planeada» del ensanche,

y se insiste en que el «maestro de obras» se ajuste a la nueva disposición. Poco se podría encargar y peregrina resultaría su insistencia de que «se caminaría a ciegas», si el propio maestro de obras hubiera ofrecido la solución al problema.

Ya hemos indicado los pocos ejemplos que existen sobre el particular y la originalidad que supondría que un arquitecto local elaborara esta solución, lo cual para mí no tiene explicación. Por otra parte, a los ejemplos señalados de arquitectura podríamos añadir otro perteneciente a una de las novelas más leídas en el siglo XVI y que fuera escrita por Francesco Colonna, me refiero al *Sueño de Polifilo*. Para nada debe extrañar que un artista amante del clasicismo, como lo era Fontana, conociese este libro tan divulgado. Aquí se presentan edificaciones antiguas, una de ellas dispone un templo circular, con nave anular y esculturas en el remate, se trata del *templo de Venus* (lám.5). La identidad con la planta de Loyola es manifiesta y sobra todo comentario.

Un aspecto a tener en cuenta es que Fontana nunca estuvo en España y que tanto su proyecto como las modificaciones al mismo fueron realizadas desde Roma. Una de ellas, de la que tenemos noticia, es el cambio operado de las columnas pareadas de la celda por pilastras.

Sabemos que Bernini, maestro de Fontana y a quien el General Oliva hubiese deseado ofrecer las trazas de Loyola, es el restaurador de la columna en el Barroco. Bernini suele utilizar la columna como pantalla escenográfica en el interior de los templos al modo que se manifiesta en el *Panteón*, pero no las antepone a los pilares interiores separadores de los arcos, en estos casos utiliza, como nos cuenta Hibbard, pilastras. El templo de *Santa María de la Asunción*, levantado por Bernini dieciocho años antes del proyecto de Fontana, es un claro ejemplo de lo expuesto.

Curiosamente hemos de precisar que la influencia de Bernini le lleva en este caso a plantear una solución menos clásica que la del primer proyecto, pues el ritmo arco-pilar y columna-entablamiento responde a la concepción arquitectónica romana y griega respectivamente. Con un sentido clásico imitador de la naturaleza justificaba Alberti la relación arco-pilar:

A las imitaciones de los arcos se les deben columnas cuadrángulas (pilares), porque en las redondas será la obra mentirosa y falta, porque las cabezas de los arcos no asiste de llano en el macizo de la columna de embajo, sino que cuando el área del cuadrado excede al círculo que contiene, tanto está pendiente del vacío... (De Re Ae. L.VII).

Así, si en un primer momento Alberti también fue favorable a la asociación arco-pilar y columna-entablamiento, como lo apreciamos en *San Francisco de Rimini*, posteriormente cambiará en favor de la unidad arco-pilar y pilastra-entablamiento, de esta manera lo comprobamos en la portada de *San Andrés de Mantua*. Tales ideas serán continuadas por Vignola y otros arquitectos manieristas y barrocos como es el caso de Bernini en la citada iglesia de *la Asunción* y en otras construcciones.

Pero Fontana no solamente se presenta como heredero de la tradición arquitectónica, en su concepción artística está presente la teoría, los tratados que, herederos de Vitruvio, se difundieron en todo el siglo XVI. Sobre el particular vamos a matizar algunos aspectos.

II.— LA TEORIA ARQUITECTONICA Y LA BASILICA DE LOYOLA

Linazasoro comentando el contorno urbanístico del conjunto de Loyola nos dice que el problema fue importante ya que:

...el entorno quedó reducido a una «campa» nada urbanizada en abierto contraste con las premisas ambientales que el monumento reclamaba (22).

El aislamiento que presentaba Loyola tuvo sin duda un sentido, como lo tiene el que dentro del conjunto de Loyola destaque la Basílica con su amplia cúpula y noble escalinata que entre los años 1733 a 1735 realizara principalmente Ignacio Ibero, todo ello frente a una gran plaza.

La breve descripción efectuada se ajusta a la teoría de Alberti, pues en el Libro VII de su tratado matiza como han de elaborarse las construcciones sacras y puntualiza que las mismas deben destacar sobre otras arquitecturas por su nobleza y ornamento. El genovés insiste en el aislamiento del edificio sacro que no debe entrar en contacto con lo profano:

En toda arte de edificar ninguna cosa hay en que mayor necesidad haya de ingenio, cuidado, industria y diligencia que en el hacer y adornar el templo. Dejo aparte que el templo bien hecho y bien adornado es ciertamente el mayor y más principal ornamento de la ciudad, porque es cierto que el templo es la casa de los dioses; y si a los reyes y grandes

varones adornamos casas en que hospedarlos, y si las aparejamos delicadísimo, ¿qué haremos a los dioses inmortales?... Finalmente donde asentares el templo conviene que sea célebre, ilustre, y como dicen, suntuoso y desembarazado de todo contacto con las cosas profanas, y por esta causa tendrá delante de sí una plaza ancha... (De Re Ae.L.VII).

Andrea di Pietro, conocido por Palladio, escribió los *Cuatro Libros de Arquitectura*. Sus diseños para las villas estuvieron presentes en la arquitectura guipuzcoana del momento, tal y como lo vemos en los Ibero, concretamente en Francisco, quien realizara el ayuntamiento de Elgoibar (23). Por otra parte Wittkower ha estudiado la deuda contraída por Bernini, y en consecuencia por Fontana, con este arquitecto del véneto que estudió con gran entusiasmo la antigüedad romana tal y como lo demuestran sus *Guías* (24).

Palladio sigue fielmente la teoría de Alberti en lo referente al templo, señala que se ha de edificar en la parte más noble de la ciudad y debe ser su principal ornamento, ha de disponer de amplia plaza destacándose del resto de edificaciones. Alberti puntualiza:

Cierto, según mi parecer, la área del portal y todo el templo, pues esto hace mucho a la dignidad, conviene que esté alzada y levantada del suelo restante de la ciudad (De Re Ae.L.VII).

Palladio otorga a la escalina una significación importante en el templo al considerar que su ascensión es imagen de devoción y respeto (25).

Alberti nos habla de los pórticos en los templos circulares:

Los templos redondos, o los rodeamos con portal o solamente en la delantera pondremos portal... (De Re Ae.L.VII)

La disposición del pórtico en Loyola ocupa solamente la delantera mediante tres amplias arquerías a modo de arco triunfal que están rematadas por un tímpano. Desde tiempos antiguos era común disponer un amplio pórtico que a modo de atrio confería direccionalidad al templo, así lo vemos en el citado *Panteón*, cuya solución se repite en las iglesias gemelas de la plaza del Popolo donde trabajó Fontana. Este precedente es utilizado por Bernini en la iglesia de la *Asunción*, donde se presentan tres arquerías planas. Fontana sigue esta distribución, pero le otorga el movimiento de la cella circular generando como consecuencia un pórtico convexo cuyo movimiento y dinamismo queda levemente atenuado

por el verticalismo de la cúpula y campaniles laterales que, como sabemos, tienen su precedente en el proyecto del Coliseo ya comentado. No obstante, pórticos convexos existían en Roma, aunque de otra factura, como el de *Santa María della Pace* que en 1656 realizara Cortona.

Palladio habla de la solidez que debe tener el edificio religioso:

Los edificios consagrados a Dios Todopoderoso deben ser sólidos y duraderos (L.I).

Dicha solidez queda patente en el interior de la Basílica mediante ocho grandes pilares que sirven de apoyo al tambor y a la grandiosa cúpula que corona el templo. En el tambor se abren ocho ventanales que son los únicos que, junto a la linterna, iluminan el conjunto. En este sentido parece que no se olvidan las ideas de Alberti, pues el italiano afirmaba que las ventanas del templo se deben situar en la parte más elevada para evitar el contacto con el mundo exterior y favorecer la concentración litúrgica:

Las aberturas de las ventanas conviene que en los templos sean pequeñas y altas, de las cuales no podáis ver cosas sino el cielo, por las cuales también los que sacrifican, o suplican, en ninguna parte se distraigan del negocio divino en los entendimientos (De Re Ae.L.VII).

Forsman analiza los órdenes clásicos, nos cuenta que desde Bramante se tiende a cristianizar la relación que aquéllos presentaban con los dioses paganos (26). En Loyola se da cita el orden corintio del que Vitruvio señalaba:

Entre los cinco órdenes, verdaderamente, no hay ninguno que sea más respetable y más bello que el corintio... Los antiguos usaron este orden para adornar las fachadas y los interiores de los templos, queriendo mostrar que las cosas más hermosas y excelentes son dignas de Dios (27).

Bárbaro, en el comentario a Vitruvio que realizara en el siglo XVI, precisa:

Para Venus, Flora, Proserpina y las Ninfas son muy convenientes las maneras corintias, porque los modos elegantes y floridos, adornados con hojas y volutas, engrandecen la ornamentación debida las diosas... (L.I, cap.I).

Serlio adapta estas consideraciones al sentir cristiano y nos dice:

Habiéndose de hacer un templo sagrado de este orden, debe dedicarse a la Virgen María, Madre de Jesucristo, Redentor Nuestro;...y así a todos los santos y santas que han llevado una vida de pureza...se harán de esta manera los monasterios y claustros que encierran a las vírgenes dedicadas al culto divino; también se podrá usar de este orden para las casas públicas y privadas que se erigan a las personas de vida honesta y casta (L.IV)

Como podemos apreciar en la Basílica de Loyola se presenta el orden corintio. Sabida es la devoción de Ignacio por María, pues incluso dispuso su Compañía bajo la custodia de la Virgen. Por otra parte, tras la aparición de María y el comienzo de su vida apostólica visitó dos santuarios marianos como son el de Aránzazu y Monserrat. De igual manera, tras su conversión, la castidad aparece como virtud principal en sus escritos. En su *Autobiografía* podemos leer cómo estando Ignacio herido en la Santa Casa recibió el don de la castidad:

Estando una noche despierto, vio claramente una imagen de Nuestra Señora con el Santo Niño Jesús, con cuya vista por espacio notable recibió consolación muy excesiva, y quedó con tanto asco de toda su vida pasada, y especialmente de cosas de carne...Así desde aquella hora hasta el agosto del 53, que esto se escribe, nunca más tuvo ni un mínimo consenso en cosas de carne (28).

En consecuencia, el orden corintio bien puede hacer referencia a estas ideas señaladas por Serlio que de tanto favor gozaron en el siglo XVI y XVII.

Todo lo dicho nos lleva a comprender que tanto la tradición clásica como la teoría artística estaba presente en el pensamiento y la obra de Carlo Fontana. Así, es el sentido e idea de belleza considerada por los hombres antiguos y del Humanismo el que se manifiesta en sus recreaciones artísticas.

III.— EL CONCEPTO CLASICO DE BELLEZA EN EL PENSAMIENTO Y REALIZACIONES DE CARLO FONTANA

El sentido de belleza fenoménico, es decir, imitador de la naturaleza fue clave en la concepción estética del Humanismo y, por lo mismo, del clasicismo. Lo armónico, matemático, geométrico es un elemento definitorio en la manifestación artística tendente a plasmar el equilibrio de las formas en consonancia, como

refería Wittkower, con la armonía Total. Platón expresa el concepto de belleza en su *Filebo*:

La belleza no es lo que el vulgo entiende generalmente por ese nombre, como por ejemplo de los cuerpos vivos o su reproducción, sino que es lo rectilíneo y circular, hecho por medio del compás, el cordel y la escuadra...Y estas formas no son bellas en determinadas ocasiones, sino que son siempre bellas en sí mismas (Fil.51 c).

Lo corporeo es efímero, lo geométrico y matemático perdura en el tiempo. La armonía entre las partes y de éstas con el todo queda patente en la teoría de Vitruvio y de sus seguidores como Alberti:

...la belleza consiste en una integración de las proporciones de todas las partes del edificio, de tal manera que cada parte tenga un tamaño y una forma absolutamente fijos, sin que pudiera agregarse o quitarse sin destruir la armonía del todo (De Re Ae. L.VI).

Tales principios no pasaron desapercibidos en la arquitectura de Fontana y concretamente en la Basílica de Loyola, pues el arquitecto y académico del siglo XIX Fernando Echevarría, que publicara una monografía sobre este conjunto, nos dice:

Por cualquier punto que la mire, no se descubre en él sino orden, proporción y belleza que recrea los sentidos y dilata el corazón (29).

Los arquitectos del Humanismo vieron en el principio de la proporción una necesidad de toda arquitectura tomando en ocasiones el *Panteón* romano como modelo. Pacioli fue radical en este punto al señalar que sin armonía la divinidad no se manifiesta (30). Pitágoras, considerado por algunos como el inventor de la música, explicó que en la proporción numérica y musical se encontraba el secreto y ley de toda armonía, incluso de la celeste que presentaba similares escalas. Platón no dudó en afirmar que la mayor belleza se manifiesta en la relación de números enteros de bajo guarismo y, bajo tales presupuestos, formuló la conocida *Lambda*:

1	
2	3
4	9
8	27

Estos siete números encerraban todas las consonancias musicales, las inaudibles en el cielo y la estructura del alma humana (Tim.35b y 36b). De ahí que en sus relaciones se encontrara el secreto de la verdadera belleza. Así lo entendió Alberti y lo puso en práctica en la iglesia florentina de *Santa María la Nueva*, tal y como ha estudiado Wittkower.

La fe en tales correspondencias generaron una relación entre arquitectura y música, de ahí que leamos en el genovés:

...los números por medio de los cuales se producen consonancias sonoras que deleitan nuestro oído, son los mismos que procuran satisfacción a nuestra vista y a nuestra mente...Por lo tanto, debemos tomar todas nuestras reglas (se refiere a los arquitectos) para las relaciones armónicas de los músicos (De Re Ae.L.V).

La asociación música y antropometría estaba presente en Gauricus al precisar que Dios es el Gran Músico que diseñó al hombre (31). Incluso, el arquitecto «jesuítico» por excelencia, me refiero a Vignola, no duda en afirmar que la arquitectura basada en las escalas musicales es la más precisa y exacta y, por lo mismo, un modelo que se debe imitar (32).

Wittkower ha estudiado estas relaciones musicales que se establecen en la arquitectura del Humanismo y nos habla del «diapente» o escala 2/3 y del «diapasón» o escala 1/2 como de las proporciones más queridas y puestas en práctica por aquella arquitectura.

Tales ideas no están ausentes en la arquitectura del Barroco, pues fueron puestas de manifiesto por un arquitecto que influenció mucho la obra de Fontana, se trata de Longhena. En *Santa Maria della Salute* las escalas señaladas son fiel exponente de su arquitectura.

Las medidas de la Basílica de Loyola fueron tomadas en el siglo XIX por Fernando Echeverría. Analizándolas se puede observar cómo todo el edificio ha buscado la proporcionalidad y consecuentemente la armonía constructiva que define el clasicismo de su arquitecto, aunque, como matiza Hornedo, Fontana no conocía el terreno y por lo mismo se dan cita notables variaciones al proyecto exigidas por la adaptación de las trazas.

Siguiendo a Echeverría, notamos que la portada tiene 120 pies de cuerda por 60 de altura. La puerta principal 10 pies de luz por 20,5 de altura. En el inte-

rior los cuatro arcos menores que rodean la cella tienen una cuerda de 18 pies y una altura de 30,5. Tomando la relación en metros observamos que la medida desde el pavimento a la linterna es de 65 y su base tiene como diámetro 33,50. Todas estas relaciones y otras que se pueden establecer se pueden asociar a la escala conocida como «diapasón», pues su proporcionalidad es de 1/2.

El «diapente» o escala 2/3 se manifiesta en el interior si relacionamos las fajas pareadas en la parte convexa de los pilares de 2 pies de ancho con el muro que son de 3 pies. Entre el diámetro de la cúpula, unos 80 pies, con la cuerda del pórtico, 120 pies.

La perfección del tambor queda patente en las pilastras, pues si en la base tienen 3 pies, en altura presentan 27, números múltiplos ya señalados por Platón en su *Lambda*.

Todas estas relaciones y otras que podríamos efectuar ponen de manifiesto la huella de la tradición en Fontana y de igual manera definen su concepto de belleza plenamente clasicista, armónica y proporcionada, sujeta al espíritu vitruviano definidor de la arquitectura del «Renacimiento» bajo el concepto de Leonardo Benevolo, es decir, de la continuidad clasicista que se opera del siglo XV al XVIII y de la que Fontana es fiel exponente.

Pero no solamente la arquitectura de la Basílica está sujeta a una lectura de orden signifiante, de igual manera hemos de reparar en la plástica que se da cita en este conjunto, pues sin duda matiza muchos de los aspectos analizados hasta este momento.

IV.— CONSIDERACIONES SOBRE LA PLÁSTICA EN LA BASÍLICA DE LOYOLA

Sabido es que en muchas ocasiones la arquitectura se ha servido de la pintura y escultura para contener programas iconográficos de notable importancia, al respecto podemos recordar no sólo los tiempos antiguos o medievales, sino los propios de época moderna. De alguna manera estos programas acompañaban al propiamente arquitectónico, es decir, al que contenía la edificación en sí misma.

Nosotros hemos querido señalar algunos aspectos sobresalientes que consideramos implícitos en la arquitectura de Loyola. Este conjunto que se compone de Basílica y Colegio, ya fue interpretado por Llaguno:

Dio Fontana a la planta de este edificio la figura de águila, aludiendo a lo de imperial. Colocó en el cuerpo del águila la iglesia, el seminario y la antigua casa de Loyola en las alas, la portada en el pico, y el referitorio y otras oficinas en la cola... (33).

De sobra conocida es la referencia imperial del águila, blasón que de alguna manera ponían en relación el conjunto con la monarquía por cuanto Loyola, como es conocido, fue fundación real. La descripción realizada por Llaguno coincide con la que los Bollandistas realizaron sobre la planta en el siglo XVIII y de la que el propio Echeverría daría cuenta años más tarde (34). Por otra parte, el plano encontrado por Hager en la colección Busiri-Vici puede confirmar esta hipótesis al encontrarse las alas del conjunto más desarrolladas que como lo están en la actualidad.

Hornedo cuenta cómo los superiores de la Compañía sometieron al juicio de insignes teóricos y arquitectos, como lo fue Churriguera, diferentes cuestiones como la realización de las arquerías del pórtico, las bóvedas adyacentes a los arcos y el tema de la ornamentación. La solución a los primeros problemas ya la estudio Eguillor (35). En lo que respecta a la ornamentación, se puede considerar por el análisis estilístico, que Churriguera aconsejaría la disposición actual en base a rameados vegetales que simulan talla en madera y que fue muy propia de la ornamentación de retablos. Tales motivos plásticos, conformes a la decoración del Barroco español de comienzos del XVIII, fueron muy discutidos y criticados por el movimiento neoclásico de fines de la centuria, del que Llaguno fue uno de sus representantes. Así, el erudito alavés tras felicitar a Ibero por la solución arquitectónica de la cúpula, censura esta disposición de la ornamentación:

Si como acertó en esta gran operación, se hubiera arreglado a los planes de Fontana para adornarla, no habría manchado este templo con ridículos ornatos, que sacó de su cabeza, particularmente en la fachada, que la hacen pesada y mezquina (36).

Por lo que respecta a la plástica dispuesta en la Basílica, ésta se presenta en relieve rodeando el tambor, también entre los ocho paños de la cúpula, siendo de bulto redondo en la base de la misma. Tal distribución, siendo contraria al

sentir plástico propiamente Barroco, por ejemplo de un Borromini, es conforme a la idea ornamental de Bernini, como lo apreciamos en diferentes realizaciones, tal es el caso de la iglesia jesuita de *San Andrés del Quirinal* y de *Santa María de la Asunción*, donde se representan ángeles bajo los diferentes paños de la cúpula. Quizá sea en esta exclusiva ornamentación de bulto redondo bajo la cúpula donde Llaguno quiera ver los «planes de Fontana».

Otra vez hemos de recurrir a la teoría artística para fundamentar este tipo de composición ornamental, pues parece seguir el consejo dado por Alberti en el siglo XV y que fielmente fue continuado en el XVI. El arquitecto genovés precisaba:

Pero dentro en el templo querría yo más que hubiese tablas pintadas que no pinturas puestas en las mismas paredes, o deleitarme más de estatuas que no de tablas (De Re Ae. L.VII).

Pero vamos a analizar la imaginería del templo, que será conforme a la idea de exaltación de San Ignacio y la Compañía, lo cual no extraña por cuanto similares contenidos se manifiestan en otras realizaciones de los jesuitas como en *Il Gesù* o *San Ignacio* en Roma y, sabido es, que para el fundador de la orden la imagen fue un medio importante en el plano didáctico como lo confirma, a juicio de Mâle, los propios *Ejercicios* que escribiera el fundador. Por otra parte, la gran cantidad de libros ilustrados y Emblemas que elabora la Compañía en estos años es de por sí suficientemente aclaratoria.

En consecuencia vamos a analizar los diferentes contenidos a que nos remite la imaginería del templo.

V.— LECTURAS DEL TEMPLO IGNACIANO DE LOYOLA

V.a.— El sentido cristológico

La Compañía de Jesús, como su propia denominación pone de manifiesto, presenta un marcado sentido cristológico, pues como sabemos fue Cristo quien se apareció a su fundador manifestándole serle «propicio» para su creación. Además, el anagrama IHS que hizo suyo la Compañía lo expresa con claridad. Por otra parte la idea se concreta visualmente en el templo, pues el mencionado ana-

grama aparece en el retablo del presbiterio entre la Trinidad y la imagen de San Ignacio, también en el zócalo del tambor sobre el ábside en un lienzo que sostiene el propio fundador. A estas referencias podemos añadir el punto más elevado de la construcción, es decir, en el coronamiento de la cúpula, en la linterna.

La referencia a Cristo se puede intuir en la propia planta de la Basílica, pues son cuatro los arcos de mayor anchura que parecen componer una cruz. Además, los cuatro arcos menores presentan las letras VI VA JE SUS, frase común en el siglo XVII que se acompaña en los arcos mayores por las siglas A M D G (Ad Maiorem Dei Gloriam).

El fin de la Compañía, como de otras creadas en la Italia del siglo XVI, es el ejercicio de la caridad por amor a Dios. El carácter beligerante, luchador, puede y debe entenderse en el plano espiritual, en el servicio de defensa del dogma. Sabido es que Ignacio fue militar antes de fundar la orden, de ahí que para nada resulte extraño que las pilastras del tambor presenten decoraciones alternantes entre motivos militares y religiosos, quizá se explique por este medio la milicia temporal y posteriormente espiritual del fundador.

Entre los relieves del tambor sólo uno aparece historiado y en él vamos a detenernos por las consideraciones iconográficas a que nos lleva. En el centro vemos a San Ignacio que mediante sus manos sostiene un lienzo en el que aparece, como se ha dicho, el anagrama IHS, posiblemente por este medio se esté manifestando la idea central de su fundación: servir de bastión defensivo de Cristo y su Iglesia. Incidiendo en esta significación observamos cómo a la derecha aparecen el cáliz, la custodia y la cruz. A la izquierda una llamarada y un rayo salen del cuerpo del santo para derribar una peana donde se localiza una figura vestida de sacerdote que porta una especie de cuernos sobre la cabeza y una serpiente a modo de collar (lám.6).

Estas imágenes las comenta Echeverría cuando precisa:

San Ignacio se encuentra debajo de un suntuoso pabellón cogiendo con los pulgares, e índices de sus manos un lienzo, en cuyo centro está esculpido el dulce nombre de Jesús, del cual salen dos rayos que se dirigen uno a la parte diestra para proteger la fe, la Iglesia y sus ornamentos, simbolizados por la custodia, en el cáliz y en la cruz; y el otro a la siniestra a destruir la idolatría y la herejía, figurado en el Ídolo y la hidra que se ven hacia esta parte. Este rayo, tan pronto como sale, choca con una peana de jaspe, la parte y derriba al gran ídolo que cargaba

sobre ella; luego tomando la figura de una flecha, va a parar al pecho de la hidra de cinco cabezas y la mata... (37).

La lectura de este relieve por parte de Echeverría no es completa y está sujeta a otras consideraciones importantes.

Podríamos cuestionarnos si realmente la figura que cae con vestimentas sacerdotales es un ídolo o tiene una referencia concreta a algún personaje. La respuesta la encontramos en el espíritu contrarreformista ignaciano y su enfrentamiento con Lutero. San Ignacio fue contemporáneo al reformador, siendo la Compañía, como ha quedado señalado, un medio importante del que la Iglesia se valió para luchar contra el protestantismo y hacer firmes los postulados dogmáticos del Vaticano. Al estar vestido de sacerdote refrenda aún más nuestra teoría de que no se trata de un ídolo, sino del «agustino rebelde», de Lutero.

Si se le representa prominencias sobre la cabeza no es de forma casual. Hemos de recordar que este atributo es característico de la iconografía de Moisés. Algunos consideraron que esta representación provenía de un error de San Jerónimo, quien al escribir la Vulgata tradujo «cornuta facies» por el original «rostro resplandeciente» (38). Observaremos que el equívoco no es tal ya que en época antigua e incluso en el Humanismo, cuerno, resplandor y corona eran claros sinónimos (39). El cuerno en el rostro, es imagen del resplandor por el conocimiento, así la *Iconología* de Ripa, verdadera biblia de los artistas como la califica Mâle, asocia sabiduría y conocimiento a la imagen del cuerno, justificando esta atribución en los textos antiguos, esencialmente en los *Hieroglyphica* de gran tradición en el Humanismo (40).

En consecuencia la imagen que cae de la peana es referencia al hombre iluminado por el conocimiento y el saber, Lutero, que en este caso se asocia con el error al ser destruido por la verdadera ciencia expresada mediante la figura de San Ignacio.

Que porte esta figura la serpiente en su cuello viene a matizar aún más nuestra apreciación ya que el ofidio ha sido comúnmente asociado a la herejía. Así lo apreciamos en diferentes obras de Rubens, como el conocido *Triunfo de la Iglesia*, y en otros artistas. El tema de San Ignacio venciendo a la herejía es común en la iconografía ignaciana como lo comprobamos en un grabado anónimo del siglo XVIII donde de igual manera la herejía es representada mediante la serpiente. También en el grupo de estatuas que realizara Le Gros para la tumba de San Ignacio en *Il Gesù* de Roma, aparece la alegoría de la fe destruyendo la he-

rejía que porta una serpiente en sus manos. Aquí, el sentido significativo es claramente paralelo al que comentamos.

La victoria de la herejía mediante la destrucción de la serpiente fue comentada por San Bernando al considerar a María como la mujer vengadora de que se habla en el Génesis y cuya iconografía tanto influyó en la representación de la Inmaculada (41). San Bernardo nos dice:

Al aplastar la cabeza de la serpiente, ella, completamente sola, ha aplastado toda perversidad de la herejía (42).

No extraña que esta imagen se multiplique en el campo de las artes, a modo de ejemplo podemos reparar en un grabado de Moreno de Tejada. En su parte inferior observamos cómo el Espíritu Santo ilumina el nombre de María del que sale un rayo que destruye a la serpiente, la cual porta la manzana en su boca, referencia indiscutible a la victoria sobre la maldad.

La serpiente formando un círculo refiere a la imagen del uroboros, animal fantástico que desde la antigüedad, y como nos indica Horapolo en su primer jeroglífico, señala la idea de Eternidad. En este sentido, Lutero expresaría la imagen del hereje que con su falsa doctrina pretende alcanzar lo eterno, razón por la que es destruido mediante el rayo de la verdad.

Pero en el relieve todavía se manifiesta otro aspecto, vemos cómo el rayo se prolonga y llega hasta una bestia de cinco cabezas que destruye. Las referencias a la hidra aparecen tanto en Biblia como en la literatura clásica, recordemos a modo de ejemplo los conocidos trabajos de Hércules, o tratados de Emblemas y Bestiarios, casi en su totalidad como referencia a la maldad y concretamente a Satán. Por tanto, mediante este elemento se considera como el fin de la Compañía no solamente estriba en la lucha contra la herejía, sino contra todo mal que ponga en peligro la Iglesia. De ahí el cáliz, la custodia y la cruz que son clara referencia a la Iglesia. Estos comentarios explican el por qué y la importancia de aquellos colegios creados en Roma donde se formaban los misioneros que acudían a la Europa del norte en defensa del dogma católico (43).

Tan solo nos queda comentar el motivo del rayo destructor que sale del cuerpo de San Ignacio y que es referencia a la verdadera luz. Este atributo no es novedoso en la iconografía del santo vasco. En el siglo XVII y concretamente en una de las pinturas de Enriquez vemos a Ignacio que recibe en su corazón la luz de la Iglesia y sale de aquél un rayo que destruye la herejía referida mediante la cola

de serpiente. A esta centuria también corresponde el grabado del francés Juan de Courbes que sirvió como portada al libro de Pedro Hurtado de Mendoza publicado en Salamanca en 1631 y que lleva por título *Scholasticae et Murdes Disputationes de Tribus Virtutibus Theologicis* (lám.7), donde podemos apreciar la imagen de San Ignacio con el anagrama IHS en su pecho y portando en sus manos un libro y un haz de rayos, referencia manifiesta a la victoria del dogma sobre la herejía. Como podemos apreciar, esta iconografía tuvo su difusión aunque no quede manifiesta en el singular repertorio ignaciano de Ursula König-Nordhoff (44).

Sobre la autoría de este singular relieve se piensa pudo pertenecer a la mano de Ignacio Ibero, quien además de maestro de obras era también el escultor más notable de aquella época en Loyola, además la realización de estas composiciones coincide con el tiempo en que trabajó en la Basílica.

Las referencias a Ignacio y su Compañía no terminan aquí, se continúan tanto en el interior como en el exterior del templo. Así, se hace mención a las virtudes cristianas como ejemplo de vida de todos los creyentes y especialmente de quienes han tomado el camino marcado por el fundador. También, y por medio de los santos del pórtico se hace hincapié en quienes, con su comportamiento, han alcanzado el ideal espiritual de la orden. Vamos a considerar las alegorías dispuestas en la base de la cúpula y que respondiendo al tema de las virtudes son atribuidas al escultor italiano Cayetano Pace, con diseños de Juan de Lane (45).

V.b.— Las Virtudes

Desde Prudencio y su *Psicomachia* las virtudes venían representándose como amazonas triunfadoras. Durando, en época bajo medieval, explicaba la razón por la cual estas figuras son mujeres y lo justificaba en que así como la mujer amamanta y nutre, de igual manera la virtud amamanta y nutre el espíritu.

La fuente próxima de estas ocho virtudes ya la vimos años atrás en la citada *Iconología* de Cesare Ripa (46), tratado de que, como se ha dicho, tuvo una importante difusión desde fines del siglo XVI.

Las virtudes teologales se representan bajo su iconografía tradicional que Ripa recoge en su narración y grabados. La fe queda efigiada por medio del cáliz. El italiano nos dice que se ha de presentar como una:

Donna vestita di bianco, che si tanga la destra mano sopra il petto, e con la sinistra terra un calice, e attentamente lo guardi. (Fede Christiana)

La esperanza se presenta con las manos juntas, y Ripa propone:

Giovenetta, vestita nel modo detto disopra, con le mani giunte vers il cielo, gl'occhi alzati. (Speranza).

La caridad (lám.8 y 9) sigue fielmente la imagen propuesta por el italiano y que por otra parte es común en la iconografía, leemos:

Donna vestita di rosso, che in cima del capo habbia una flamma di fuoco ardente, terra nel braccio finistro un fanciolo, al quale dia latte (Carità).

Las virtudes cardinales toman su fuente de igual manera en la obra de Ripa, así la templanza aparece con el freno y en la *Iconología* se dice:

Donna la quale con la destra mano tiene un freno... (Temperanza).

La justicia aparece con la tradicional representación de la balanza y la espada:

Donna vestita di bianco...nella destra mano tenga un fascio di verghe, con una scure legata insieme con esse, nel la sinistra una flama di fuoco, e á canto havera uno struzzo, overo tenga la spada, e le bilancie (Giustitia).

La fortaleza lleva escudo y lanza. Ripa la describe:

Donna armata...nella destra mano terra un'asta...e nel braccio uno scudo. (Fortezza)

La prudencia (lám.10 y 11) aparece, como es común, con el espejo y la serpiente. El italiano precisa:

Donna, con due faccie simile a Giano, e che si specchi, tenendo una serpe avolto ad un braccio (Prudenza).

Finalmente aparece la virtud de la religión tomando a Ripa como fuente:

Donna alla quale, un sotil velo cuopra il viso, tenga nella destra mano un libro, e una croce, con la sinistra una fiamma di fuoco... (Religione).

Si bien el precedente próximo lo encontramos en Ripa se ha de precisar, como es de sobra conocido, que las virtudes se representaban comúnmente con tales atributos como lo apreciamos desde el siglo XIV entre otros ejemplos en el zócalo del *Campanille* de la *Catedral de Florencia*, donde Giotto dispusiera tales composiciones. También Pollaiuolo en el sepulcro de Sixto IV y en el de Inocencio VIII sigue similares modelos.

La disposición de las virtudes en la base de la cúpula parece explicar el sentido de la misma, pues la virtud se presenta en el cristiano como camino esencial en su comportamiento para alcanzar la eternidad, para llegar al macrocosmos, a lo celeste.

Dejamos para el final el comentario a las imágenes que se disponen en el pórtico y que nos presentan a los cinco primeros santos canonizados de la Compañía, modelo sin duda de la vida espiritual fundamentada en la virtud al seguir el camino de Ignacio. En el centro aparece el fundador escoltado a ambos lados por Francisco Javier y Francisco de Borja, frente a ellos Luis Gonzaga y Estanislao de Koska, imágenes del escultor santanderino Miguel de Mazo, salvo la del titular que fuera realizada por el citado Pace. Fue común en las órdenes religiosas durante época moderna presentarlas a modo de árbol de Jesé, contamos con ejemplos de los dominicos, benedictinos y los propios jesuitas, en este caso con un grabado de Hertsens donde se dispone a San Ignacio tumbado arrancando de su pecho el árbol en el que se encuentran efigiados diferentes santos de la Compañía, correspondiendo los cuatro primeros a los que comentamos en este pórtico.

V.c.— Estatuaria del Pórtico

El culto a los santos era entendido poco menos que idolátrico por parte de los reformistas, la Santa Sede declaró en la Sesión XXV de Trento que este culto era bueno y deseado para los creyentes, pues aquéllos eran intercesores de los hombres ante Dios. Contra los presupuestos reformistas se harán generales en el siglo XVII las canonizaciones, siendo Gregorio XV quien en 1622 subió a los altares a Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Teresa de Jesús, Felipe Neri e Isidro Labrador.

San Pedro de Roma se convertía en estos actos en un importante foro en el que se daban cita, junto al Baldaquino de Bernini, diferentes estandartes con

motivos de la vida espiritual de dichos santos. Tales imágenes, recogidas en múltiples grabados, fueron utilizadas con el fin de hacer extensiva la nueva iconografía hagiográfica, la cual, al tener su origen en el propio Vaticano, no ocultaba problemática alguna a la vez que servía para unificar criterios iconográficos (47). Estas representaciones referidas a la vida de tales santos recuerdan las decoraciones propias de las exequias de los reyes hispanos, pues como señala Varela, las naves de las iglesias en que se celebraban estos actos, desde fines del siglo XVI se ornamentaban con cuadros alusivos a los sucesos más sobresalientes de su reinado (48).

En 1622, el mismo año de la canonización de Ignacio, apareció una reedición del libro de Ribadeneira sobre la vida de San Ignacio, en el que se daban cita más de ochenta pasajes ilustrados sobre la vida del santo que Ribadeneira mandó pintar al artista Juan de Mesa y que fueron grabados por los estampadores más notables del XVI europeo como son Galle, Collaert o Mallery. Esta publicación, como ha estudiado Alfonso Ceballos, sirvió sin duda para irradiar su iconografía (49). También, conmemorando la canonización se realizaron grabados en los que se presentaba la decoración de San Pedro de Roma para tal evento, junto a la imagen de Ignacio o de Javier, se disponían en aquellos estandartes diferentes motivos de sus vidas tal y como hemos dado cuenta.

San Ignacio preside este pórtico efigiado con vestimentas litúrgicas, portando un libro en sus manos donde se puede leer la siguiente inscripción: *Ad Maiorem Dei Gloriam* (lám.12). El libro viene a referir a las constituciones de la Compañía tal y como lo podemos observar en el grabado de la canonización (lám.13). Esta representación tiene sin duda claros antecedentes, pues la apreciamos en grabados, como el realizado por Galle en el siglo XVII y también en pinturas, entre otras dos realizadas por Rubens.

Un detalle llama la atención, es el querube que se encuentra a su derecha portando una antorcha y que podemos explicar en relación a Ignacio. Leturia da cuenta en su estudio sobre San Ignacio de cómo aquél hacia 1537 cambió su nombre de Iñigo por el de Ignacio (50). La explicación la hemos de encontrar en la admiración que el santo vasco tenía por la vida espiritual de Ignacio de Antioquía, martir de la primitiva Iglesia, que se caracterizó por su amor a Cristo. En este sentido no extraña que ambos santos fueran representados juntos por Juan Roelas dentro del tema de la Circuncisión del Señor, ceremonia por la que Cristo recibió el nombre de Jesús y muy querida en la iconografía jesuíta como lo podemos apreciar en las pinturas de *Il Gesù* de Roma. El amor a Cristo se manifiesta por cuanto ellos portan en su pecho el anagrama IHS.

Etimológicamente parece exacto que el nombre de Ignacio se puede relacionar con la palabra latina «ignis», fuego, término que en el contexto ignaciano expresaría la idea del amor a Cristo. En este sentido, la imagen del querube portador de la antorcha haría referencia a este argumento que por otra parte se presenta en diferentes composiciones artísticas como es el caso de un grabado de Mallery, donde San Ignacio, con vestimentas litúrgicas, aparece con el corazón llameante que lo eleva hacia Cristo. Ripa emplea el elemento fuego en sus alegorías de la Fe Cristiana y la Religión para indicar que fuego es la devoción del espíritu que lo eleva hacia Dios.

Continuando con esta apreciación hemos de reparar en la obra de Querck publicada en 1698 con el título *Acta San Ignatii*. Entre los diferentes comentarios alegóricos que nos ofrece hay uno referente al nombre de Ignacio que se ilustra rodeado de fuego, en la explicación se dice que el nombre fue importante y su significado se relaciona con «ignis», es decir, con el fuego generador de calor que todo lo sana (lám.14) (51). La idea es común en la iconografía cristiana, así lo apreciamos en uno de los diferentes grabados que sobre el alma cristiana realiza el grabador alemán del siglo XVI Hans Schäufolein, donde nos presenta al ángel señalando al alma niña una hoguera como referencia al calentamiento benéfico por el conocimiento de Dios.

En consecuencia, tal apreciación no ha de caer en el olvido y justifica suficientemente esta iconografía que hemos comentado y que se presenta en la portada de la Basílica asociando el nombre de Ignacio, incluso de su Compañía, a la idea esencial del fundador: El amor a Jesús, pues no podemos olvidar que el fuego como referencia al amor ha sido una constante en la iconografía, así lo apreciamos en múltiples libros de emblemas como en la *Emblemata Amorum* de Vaenius donde tras presentar en varias ocasiones la imagen de fuego como expresión del amor, compara al amante con la salamandra que debe nutrirse del fuego amoroso.

Esta relación de Ignacio con el fuego queda manifiesta en la época. El grabado de Bolswert, siguiendo el modelo de Rubens, es un claro ejemplo (lám.15). Observamos como se representa al Santo dirigiendo su mirada hacia el IHS llameante como referencia al amor de Dios.

Quizá, bajo esta explicación encontremos el sentido al conjunto que se presenta en el pórtico. Si bien uno de los querubes dispone la antorcha, el otro porta una corona de laurel que inscribe el anagrama IHS. Se entendería el triunfo del nombre del Cristo en base al amor a Jesús, propósito fundamental del mensaje ignaciano.

A la derecha de Ignacio se representa a Francisco Javier que entre sus manos lleva un crucifijo y en su parte inferior un cangrejo (lám.16). Esta iconografía se justifica en su historia, pues se cuenta que el jesuita navarro cuando navegaba en un bajel por las islas Amboyua sobrevino una fuerte tempestad, el santo quiso sofocarla, para lo cual trató de introducir el crucifijo en las aguas, la violencia de éstas se lo llevaron quedando Javier muy consternado. A las veinticuatro horas, tras abordar las islas Baranua, contempló con asombro como un cangrejo traía en sus garras el crucifijo que acto seguido entregó al santo. Esta misma narración se representa en el grabado de su canonización del que hemos hecho mención.

A la izquierda de San Ignacio aparece Francisco de Borja, acompañado de sus atributos tradicionales, es decir, el libro y la calavera (lám.17). La fuente, como es sabido, se encuentra en los acontecimientos que le llevaron a seguir la vocación religiosa. Se cuenta que siendo marqués de Llombay fue comisionado por el emperador Carlos en 1539 para trasladar el cadáver de la emperatriz de Toledo a Granada, contempló a la singular difunta totalmente desfigurada y mediante la imagen de la muerte comprendió la pequeñez de las vanidades del mundo al exclamar, según la leyenda: «nunca más serviré a señor que se me pueda morir». Con esta significación aparece Francisco de Borja en las ilustraciones de la obra *Sacrarum Heroicum de Joannis Vincartius* (52).

Echeverría habla de los dos santos restantes aunque equivoca su iconografía y consecuentemente invierte su identificación (53).

Frente a Javier se dispone a Estanislao de Kostka, quien lleva en sus brazos un niño. La iconografía tradicional de este jesuita le presenta acompañado del niño Jesús que ofrecido por María (lám.18), así lo vemos en múltiples representaciones entre las que podemos presentar otro de los grabados de Galle. En la obra señalada de Vincartius se nos presentan similares contenidos. San Luis Gonzaga es el quinto de los jesuitas que componen estas imágenes del pórtico (lám.19), se acompaña de la figura de un niño que camina junto a él como referencia concreta a la caridad, virtud que el santo ejerció entre los afectados por la peste. Observamos como mediante sus manos intenta mostrar su pecho, lo que sin duda es clara referencia a la idea del Amor a Dios. Así lo justificamos en Ripa, quien señala que el Amor a Dios se debe representar mediante un hombre que levanta su rostro hacia el cielo mostrando con sus manos el pecho. Esta composición fue utilizada por Claudio Coello en uno de los más singulares retratos de grupo que se realizó en la pintura del Siglo de Oro español, nos referimos a *La Adoración de la Sagrada Forma*, donde junto a la alegoría de la monarquía y de la

religión se presenta el Amor Divino, es este caso como referencia a la virtud del príncipe.

Culminado el análisis de la plástica que nos ofrece esta singular Basílica podemos observar algunas conclusiones de las que pasamos a dar cuenta.

VI.— A modo de síntesis y conclusión

Son algunas las constantes que podemos apreciar en la Basílica de Loyola que pasamos a considerar como colofón de este breve análisis.

Por la disposición del templo tanto en su interior como en el exterior podemos entender que la tradición arquitectónica heredada por Fontana se fundamenta esencialmente en la teoría arquitectónica propia de la época del Humanismo. El tratado de Alberti, los escritos y realizaciones de Palladio y Serlio, así como el estudio de la antigüedad y la influencia del propio maestro de Fontana, Bernini, son las fuentes esenciales en las que podemos fundamentar una lectura del edificio en su conjunto y poner de relieve ciertos aspectos de orden semántico propios de los artistas-eruditos de la época moderna.

La planta circular responde a la arquitectura ideal del Humanismo, su sentido está plenamente relacionado con la idea de perfección y microcosmos que sin duda se desea destacar significativamente. Esta planta se asocia a la concepción «antropométrica» de la arquitectura que proveniente de Vitruvio será continuada en el Renacimiento y por los artistas del Barroco clasicista entre los que podemos encontrar a Fontana.

Merece una consideración especial las partes del edificio que están sujetas a ritmos proporcionales fundamentados en concepciones de belleza de lectura platónica muy propias del sentido clásico de la arquitectura. Estas fueron puestas de manifiesto por artistas importantes de los siglos XV, XVI y XVII como Alberti, Palladio y Longhena, todos ellos presentes en la obra arquitectónica de Fontana.

El neoplatonismo del siglo XVI entendió por estas relaciones numéricas basadas en números enteros de bajo guarismo e interpretadas en la *Lambda* platónica, una concepción de belleza que establecía correspondencias entre el microcosmos y el macrocosmos. La aplicación de estas proporciones establece una

relación importante con el «hacer» clásico que se puede observar en la obra de Fontana.

Las modificaciones de la primitiva traza de Fontana en base a la galería anular que rodea la cella confiere a la Basílica un aire de originalidad tal y como explica Wittkower. Esta variación, al igual que la disposición de las pilastras en lugar de las columnas en la cella central, debió realizarlas el propio Fontana al no existir muchos precedentes en este sentido.

La estatuaria y los relieves tienen una dimensión eminentemente didáctica y doctrinal por la que se expresa la finalidad apostólica de San Ignacio en su lucha contra la herejía. Las virtudes toman la inspiración en el tratado de Ripa, encontrándose la estatuaria del pórtico fundamentada en la hagiografía particular de cada santo, destacando la imagen del titular en la que se dan cita aspectos iconográficos interesantes.

Loyola, como Casa que vio nacer a San Ignacio y lugar de teofanía que llevó a la conversión del fundador, debía poseer un templo que pusiera de manifiesto el espíritu universal que ofreció a la Iglesia: La creación de la Compañía de Jesús como orden defensora de la fe por amor a Cristo y del ejercicio del ideal de vida cristiano fundamentado en las virtudes. El modelo tan sólo podía proceder de las grandes construcciones sacras que legó el mundo antiguo y que el Humanismo supo interpretar tanto en su teoría como en sus realizaciones. En consecuencia, no extraña que el proyecto fuera encargado a un amante del «hacer» antiguo como lo fue Fontana, heredero del similar espíritu de su maestro Bernini, y que tan sólo podía expresarse entendiendo el espíritu universal del clasicismo.

NOTAS

- (1) Sobre la Basílica de Loyola se han de citar importantes estudios entre los que destacamos a SCHUBERT O., *Geschichte des Barock in Spanien*, Esslingen 1908. BRAUN J., *Spaniens alte Jesuitenkirchen*, Friburgo 1915, *Ergänzungsheft zu den Stimmen aus Maria-Laach*, cxii-cxiii, pág.150 y ss. COUDENHOVE E., *Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarocks*, Viena 1930. HORNEDO R., «La Basílica de Loyola», *Miscelanea de Comillas*, xxv, 1956., pág. 383 y ss. HAGER H., «Carlo Fontana and the Jesuit sanctuary at Loyola». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 37, Londres 1974.
- (2) DONATI U., «Carlo Fontana Architetto». En *Artisti ticinesi a Roma*, Billinzona 1942., pág. 265 y ss.
- (3) *Ibidem.*, pág. 274.
- (4) Cfr. HORNEDO R., «La Basílica de Loyola», Apéndice I.
- (5) WITTKOWER R., *Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo*, Trad. Barcelona 1979., pág. 155.
- (6) La identidad entre el proyecto de Loyola y el de esta iglesia para el Coliseo ya fue puesta de manifiesto en las obras señaladas de Donati y Hager. El plano de Loyola presentado por Hager y perteneciente a la colección Busiri-Vici manifiesta ciertas constantes con el proyectado para el Coliseo.
- (7) Conocida es la afirmación de Carlos Borromeo a fines del siglo XVI por la que rechazaba los templos de planta circular por considerarlos propios de la arquitectura pagana. Debido a la problemática reformistas entendía como más adecuada para la liturgia la planta de cruz latina que remite a la idea de Dios sufriente tan próxima a los tiempos medievales, aspecto este último que caracteriza en muchas ocasiones las construcciones del Barroco.

- (8) WITTKOWER R., Ob. Cit., pág. 87 y ss.
- (9) WITTKOWER R., *La arquitectura en la edad del Humanismo*, Buenos Aires 1958. Para Palladio esta obra supone la restauración de la antigüedad y un claro exponente de la «virtus» arquitectónica por su mimesis de las proporciones antiguas.
- (10) Seguimos la edición de ORTIZ Y SANZ sobre *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio publicada en Madrid en 1787.
- (11) WITTKOWER R., *Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo*, pág. 23
- (12) WITTKOWER R., *La arquitectura en la edad del Humanismo*, pág. 22
- (13) Ibidem. Añade que entre los arquitectos del siglo XV y XVI: «la geometría del círculo ejercía sobre estos hombres un influjo casi mágico». Para el autor la relación del círculo con la referencia al micro-macrocosmos se divulgó por el pensamiento platónico que se «había extendido de forma rápida e irresistible».
- (14) Ibidem.
- (15) GUTIERREZ RODRIGUEZ DE CEBALLOS A., «Entre el Manierismo y el Barroco. Iglesias españolas de planta ovalada». Goya 177 (1983), pág. 99. Sobre el carácter simbólico de la planta central señalamos HAUTECOEUR L., *Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*, París 1954.
- (16) RAMIREZ J.A., «Evocar, reconstruir, tal vez soñar (Sobre el Templo de Jerusalén en la historia de la arquitectura)». Anuario del Departamento de Historia y Teoría del arte. II Madrid 1990.
- (17) HAGER H., «Carlo Fontana and the Jesuit Sanctuary at Loyola», presenta la planta de la colección Busiri-Vici perteneciente al siglo XVIII y que responde al primitivo proyecto de Fontana. Esta planta la compara con la actualizada tras los cambios realizados que corresponde a un grabado del *Acta Sanctorum* elaborado por los Bollandistas en el siglo XVIII. En la sección transversal se manifiesta la nave anular y también en la planta la utilización de pilastras adosadas a los pilares centrales en lugar de columnas.
- (18) WITTKOWER R., *Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo*, pág. 136. El autor repara en la relación de la iglesia veneciana con las proporciones o escalas musicales, lo que permite considerar que el espíritu clasicista se mantiene avanzado el siglo XVII.
- (19) EGUILLOR J.R., «Intervención de Joaquín Churriguera en la construcción de la Basílica de Loyola», Boletín de la R.S.B.A.P. (1977).
- (20) HORNEDO R., Ob. Cit., pág. 26
- (21) Libro de Visitas que hacen los Padres Provinciales (1684-1765), pág. 19 (Archivo Histórico de Loyola).
- (22) LINAZASORO J.I., «Proyecto de ordenación del área del Santuario de Loyola». RIEV, XXXI (1986).
- (23) LLAGUNO E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, Madrid 1829. pág. 322 T.IV Cap. LXVII.

- (24) WITTKOWER R., *Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo*, pág. 15
- (25) Prefacio L.I y II del tratado citado.
- (26) FORSSMAN., *Dórico, Jónico, Corintio en la arquitectura del Renacimiento*. Bilbao 1983., pág. 53 y ss.
- (27) Ibidem., págs. 57 y 165. La significación de los órdenes queda patente en el tratado de Vitruvio y será la escuela de Bramante quien adaptará estas relaciones paganas con el sentimiento cristiano tal y como lo explica el autor en su comentario al Templete de San Pietro in Montorio.
- (28) LOYOLA I., *Autobiografía*, L.I., Cap. X.
- (29) ECHEVERRIA F. y ABASOLO F., *Descripción artística-religiosa e histórica del Grandioso edificio de San Ignacio de Loyola*, Tolosa 1851., pág. 15.
- (30) WITTKOWER R., *Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo*, pág. 15.
- (31) WITTKOWER R., *La arquitectura en la edad del Humanismo*, pág. 119
- (32) Ibidem., pág. 123
- (33) LLAGUNO E., Ob. Cit., pág. 117. T.IV.
- (34) HORNEDO R., Ob. Cit., pág. 8. Echeverría sigue a los Bollandistas a la hora de interpretar todo el conjunto arquitectónico de Loyola. Para ellos el edificio semeja un águila cuyo pico es el pórtico del templo y la iglesia el cuerpo, los dos cuerpos laterales las alas y las respectivas escalinatas de las porterías las garras.
- (35) EGUILLOR J.R., Ob. Cit.
- (36) LLAGUNO E., Ob. Cit.
- (37) ECHEVERRIA F. y ABASOLO F., Ob. Cit., pág. 44
- (38) El error de esta interpretación queda señalado por PÄCHT O., *Historia del arte y metodología* Madrid 1986. Conociendo los textos de la época el error de San Jerónimo no es tal, sino que cuerno y resplandor se convierten en claros sinónimos. GONZALEZ DE ZARATE J.M., *Método Iconográfico* Vitoria 1991., pág. 69.
- (39) GONZALEZ DE ZARATE J.M., Ob. Cit.
- (40) GONZALEZ DE ZARATE J.M., *Los Hieroglyphica de Horapolo* (en prensa). Se estudia la obra de Horapolo y la incidencia que la misma tuvo en la edad del Humanismo, lo que permite establecer la relación señalada.
- (41) La representación de María destruyendo la serpiente en común en la iconografía inmaculista incluso posterior a la polémica entre el «ipse» y el «ipsa» del Génesis. TRENDS M. María. *Iconografía de la Virgen en el arte español* Madrid 1946.
- (42) Cfr. MALE E., *L'art religieux après le Concile de Trente*, París 1932., pág. 38.
- (43) MALE E., Ob. Cit., Cap. III.

- (44) KÖNIG-NORDHOFF U., *Ignatius von Loyola*, Berlín 1982. Entre las múltiples imágenes que de San Ignacio se recogen en ninguna de ellas aparece con esta iconografía tan peculiar del rayo.
- (45) HORNEDO R., Ob. Cit. En este trabajo y como apéndice se presenta una relación importante de artistas que trabajaron en Loyola.
- (46) GONZALEZ DE ZARATE J.M., *La literatura en las artes. Iconografía e Iconología en las artes del País Vasco*, San Sebastián 1987.
- (47) MALE E., Ob. Cit. Recoge el grabado de San Pedro del Vaticano el día de la canonización de San Ignacio. Por otra parte sabemos que tras Trento la Iglesia quiso que las artes se correspondieran con el dogma, que fueran veraces y movieran a piedad. En este sentido se depuró la iconografía tradicional como explica Mâle y estas escenas representadas en la canonización fijaban con certeza la diferente iconografía de las nuevas devociones. La disposición de los estandartes iluminados con la vida espiritual de los diferentes santos se situaba en los grandes machones de la cúpula vaticana cuya iconografía responde a temas esencialmente cristológicos, aspecto que nos hace pensar en que tal disposición podía tener un importante sentido doctrinal referido a la imitación de la vida de Cristo.
- (48) VARELA J., *La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid 1990., pág. 110.
- (49) GUTIERREZ RODRIGUEZ DE CEBALLOS A., «El pintor Valdés Leal y la Compañía de Jesús». *Archi. Hist. S. I.* (1966), T. XXV., págs. 241-150. «Aportación a la Iconografía de San Ignacio de Loyola», *Goya* 102 (1971), págs. 388-392.
- (50) LETURIA P., *El Geltilhombre Iñigo López de Loyola*, Barcelona 1941. La adaptación del nombre Ignacio por Iñigo ha sido analizada también por Tacchi-Venturi y Rahner. Es probable que este cambio no solamente se deba a su admiración por Ignacio de Antioquía, sino también por el deseo de dar a su nombre un sentido más universal.
- (51) QUERCK I., *Acta San Ignatii*, Wien 1698. El juego significativo del nombre ya lo apreciamos en muchos santos como Domingo, por lo que no extraña esta asociación con el término latino «ignis» y su relación con el fuego amoroso a la divinidad.
- (52) VINCARTII J., *Sacrarum Herodium Epistolae*, Munich 1675. pág. 133. La primera edición fue publicada en 1640 y contenía 24 grabados atribuidos a P. Rucholle. La obra se presenta como un importante tratado de iconografía jesuítica.
- (53) ECHEVERRIA F. y ABSOLO F., Ob. Cit., pág. 33.

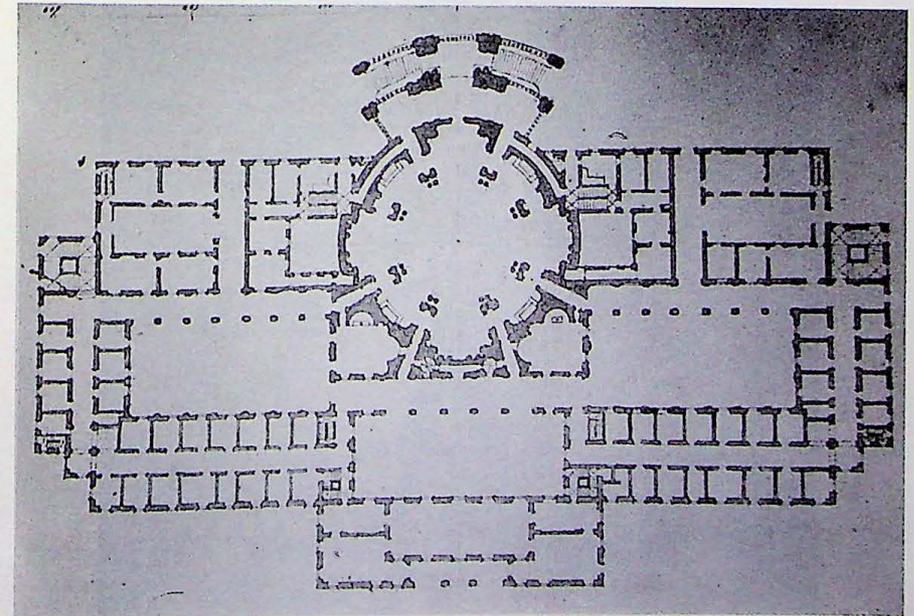
TRABAJOS DE INGRESO PUBLICADOS

- 1.—«Un galeón vasco hundido en Bahía Roja». *Amelia Baldeón Iñigo*.
- 2.—«Botánicos alaveses». *Venancio del Val Sosa*.
- 3.—«La heráldica en Vitoria». *Juan Vidal Abarca López*.
- 4.—«Música y Músicos en el País Vasco, hasta el siglo XIX». *Emilio Ipinza Gil*.
- 5.—«El paisaje alavés y sus habitantes». *José Ignacio Vegas Aramburu*.
- 6.—«Obra 1960-1980». *José Gabriel Aguirre Alvarez de Arcaya*.
- 7.—«El hombre y el absoluto en diálogo, según el pensamiento de José Manzanera». *Antonio Ortiz de Urbina Basabe*.
- 8.—«Wentworth Webster, vascófilo, fuerista y etnólogo». *Rosa M^a Agudo Huici*.
- 9.—«Vicente Goicoechea en la renovación de la música religiosa». *Sabin Salaberri Urcelai*.
- 10.—«Aportación para una historia crítica de la nueva canción vasca». *Gorka Knörr Borrás*.
- 11.—«La ilustración en Alava». *Luis María Areta Armentia*.
- 12.—«Cien años de la vida vitoriana: 1883-1983». *Luis Angel de Apraiz Oar*.
- 13.—«La fiesta, cauce y expresión de la comunidad». *Cayo Luis Vea Murguía*.
- 14.—«Mateo de Moraza, fuerista y profeta en su tierra». *José M^a Sedano Laño*.
- 15.—«El proyecto político de Alfonso X el Sabio y su repercusión en Alava». *César González Mínguez*.

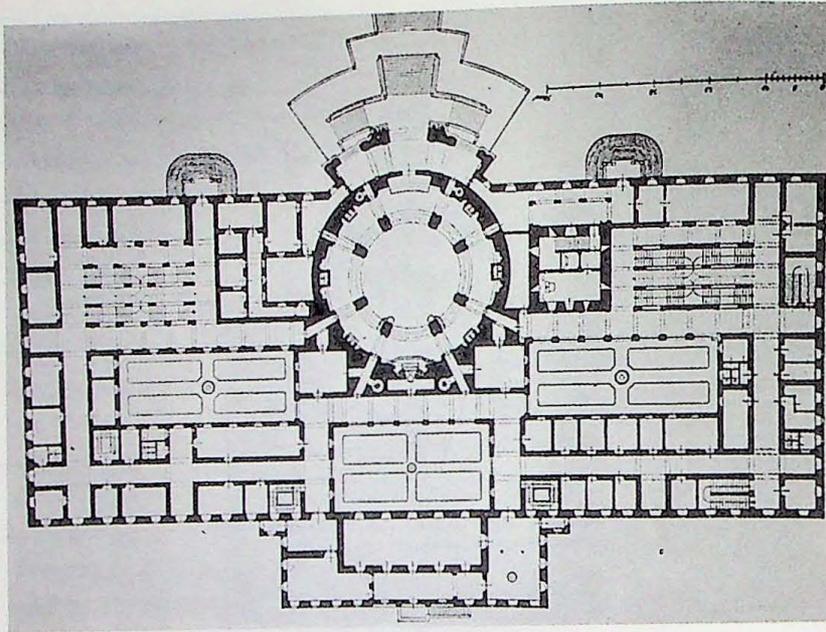
- 16.—«Las necesidades públicas y modo de subvenir las». *Miguel Zurita Sáez de Navarrete.*
- 17.—«4 músicos en Tolosa: Vicente Goicoechea, Felipe Gorriti, Eduardo Mokoroa e Ignacio Mokoroa». *Nemesio Bello Portu.*
- 18.—«Qué es ser comerciante». *Ceferino Zulaica Beltrán de Lubiano.*
- 19.—«Lenguaje poético y arte». *José Luis de las Heras Sánchez.*
- 20.—«Los vascos en Argentina». *Javier Cameno González.*
- 21.—«Los libros en la documentación del occidente de Alava, durante la Alta Edad Media (Siglos IX al XII)». *Saturnino Ruiz de Lóizaga Ullívarri.*
- 22.—«Dos siglos de prensa en Alava». *Alberto Suárez Alba.*
- 23.—«Maestros de capilla y organistas de la colegiata y catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz». *Rafael Mendialdúa Errarte.*
- 24.—«El vino de la Rioja Alavesa desde el siglo XVIII hasta nuestros días». *Gabriel Chinchetru Fernández de Alegría.*
- 25.—«La comunicación: del Conde de Peñaflores a la Radio». *María Cristina Fructuoso Ruiz de Erenchun.*
- 26.—«El barro». *María Mercedes Vegas Aramburu.*
- 27.—«La vanguardia de los años sesenta: Escuela Vasca de Pintura». *Joaquín Fraile Mariñelarena.*
- 28.—«Apuntes sobre la Economía Alavesa 1955-1975-1985». *Carlos Hernández Ramírez.*
- 29.—«Aspectos sobre la moda e indumentaria en el siglo XIX». *Juan José Urraca Tejada.*
- 30.—«Dibujos y bocetos de todos los pueblos del Alava actual, incluido Treviño y dos temas inconclusos: Ermitas de Alava y cimas de montes alaveses». *José Miguel Jimeno Mateo.*
- 31.—«Fósiles, arqueología, tradición e historia de Pipaón». *Pilar Alonso Ibáñez.*
- 32.—«D. Gerónimo Roure, genio y figura de la Sanidad Alavesa». *Pedro Manuel Ramos Calvo.*
- 33.—«Los caminos y el Camino de Santiago». *Jaime Valdivielso de Cué.*
- 34.—«Euskal Herria: Lugar de encuentro de Lenguas y Culturas». *Ricardo Ciérvide Martinena.*
- 35.—«La otra Europa. Reflexión sobre lo acontecido en Europa del Este». *José María Ollora Ochoa de Aspuru.*
- 36.—«El Moro Vizcaíno y su vinculación a la tierra de Ayala». *Federico Verastegui Cobian.*



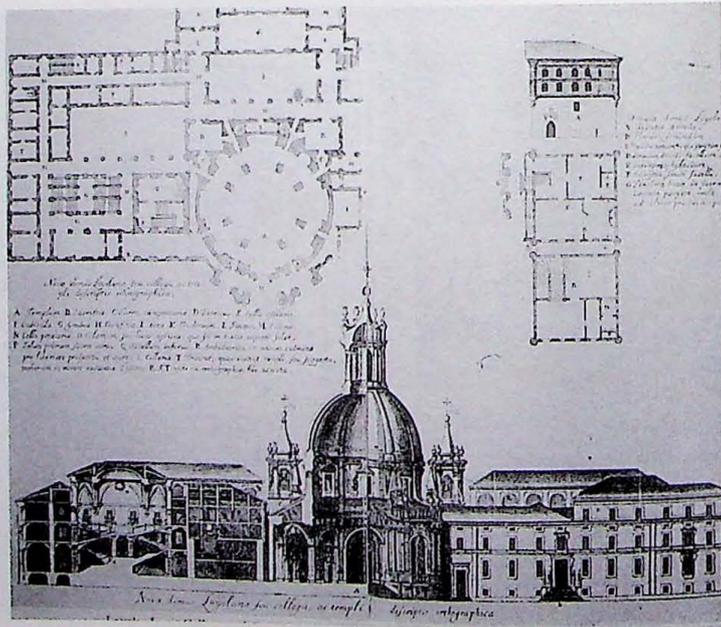
Lám. 1. Basílica de Loyola.



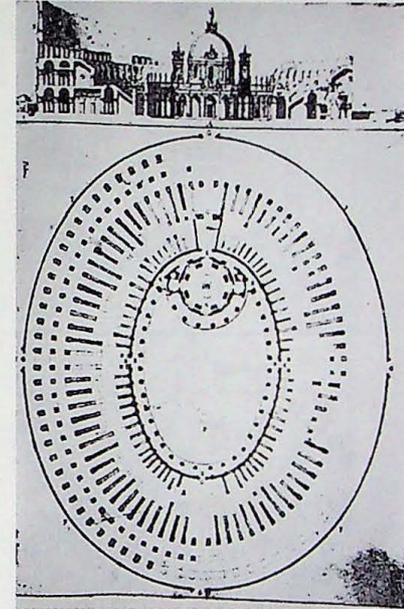
Lám. 1.a. Proyecto de Carlo Fontana para Loyola. Colección Busiri-Visi. Siglo XVIII (Hager).



Lám. 1.b. Planta actual.



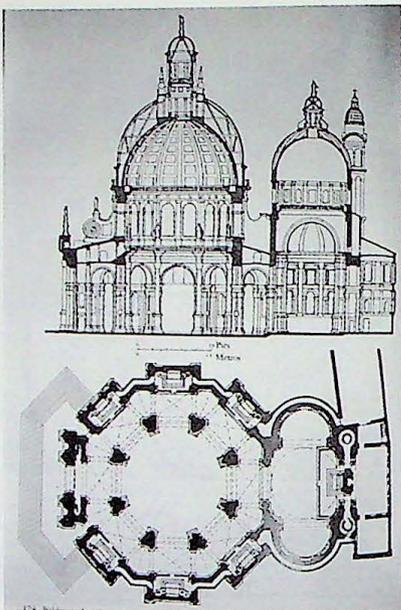
Lám.1.c. Planta y Alzado de Loyola realizada por los Bollandistas en el siglo XVIII.



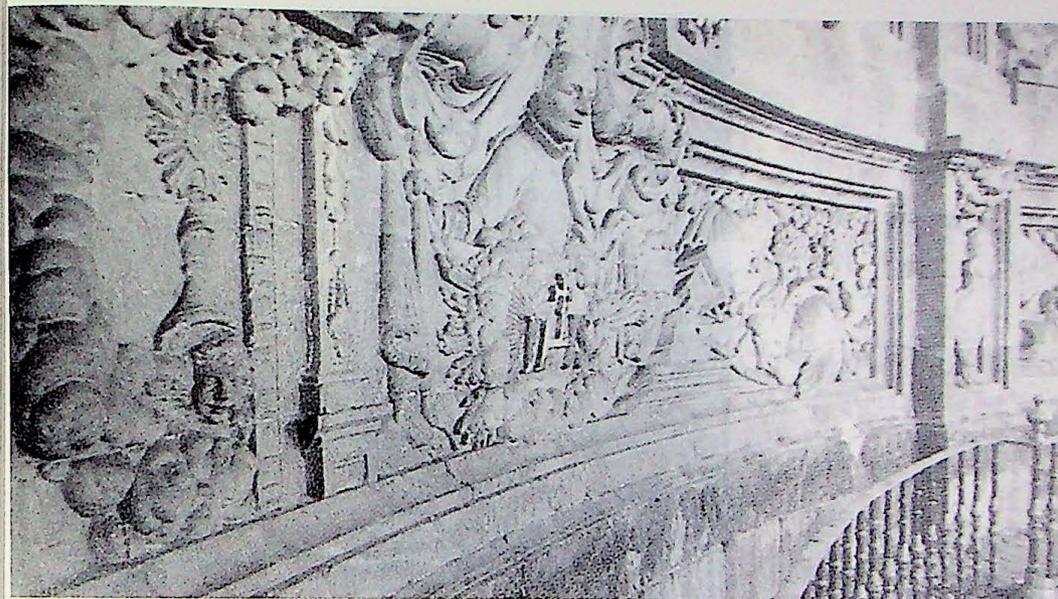
Lám. 2. Proyecto de planta y alzado para la iglesia del Coliseo por Carlo Fontana.



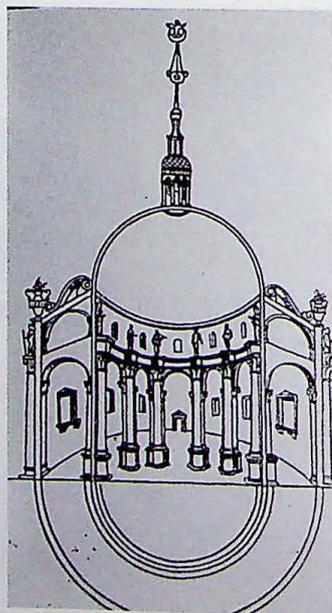
Lám. 3. Basílica de Loyola. Detalle de la nave anular.



Lám. 4. Longhena. Santa Maria de la Salute (interior).



Lám. 6. Ignacio Ibero. Basílica de Loyola. Relieve del tambor.



Lám. 5. Francesco Colonna. *Sueño de Polifilo*. Diseño del templo de Venus.



Lám. 7. Juan de Courbes. Ilustración de la portada para el libro *Scholasticae et Murdes Disputationes de Tribus Virtutibus Theologicis*. Siglo XVII.



Lám. 8. Cayetano Pace. Basilica de Loyola. La Caridad.



Lám. 10. Cayetano Pace. Basilica de Loyola. La Prudencia.



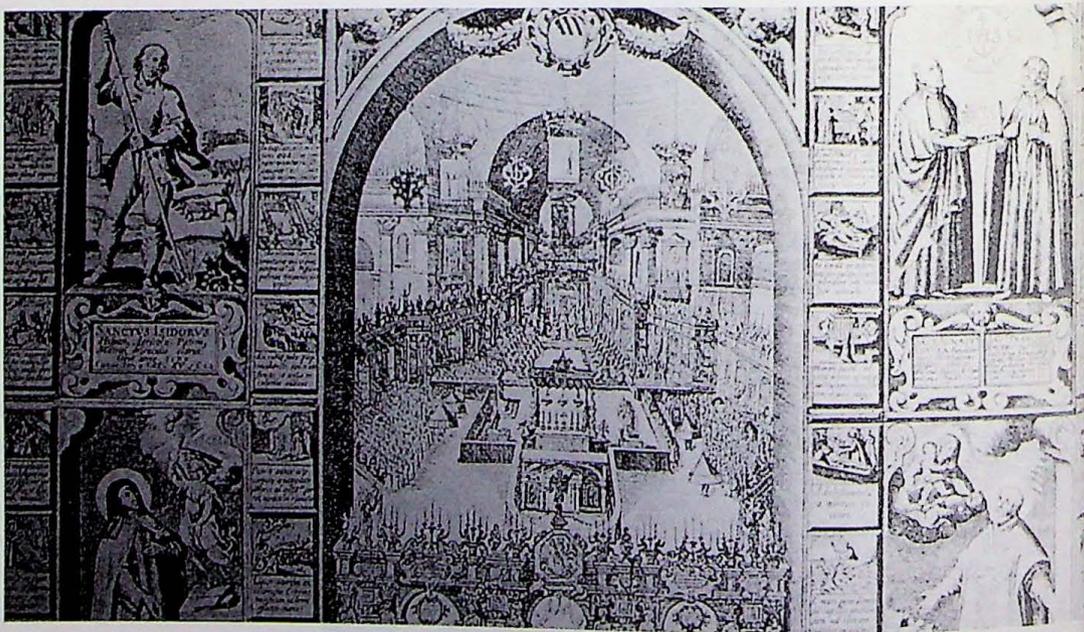
Lám. 9. Césare Ripa. *Iconología*. Carità.



Lám. 11. Césare Ripa. *Iconología*. Prudenza.



Lám. 12. Cayetano Pace. Basilica de Loyola. Grupo escultórico con San Ignacio sobre la puerta central.



Lám. 13. Estampa conmemorativa de la canonización de San Ignacio, San Francisco Javier, San Felipe de Neri, Santa Teresa de Jesús y San Isidro Labrador. 1622.



Lám. 14. Querck. *Acta San Ignatii*. 1698. Observamos el nombre de Ignacio rodeado de llamas de fuego explicándose en el texto el sentido de relación entre el nombre Ignacio y el término latino «ignis».



Lám. 15. Bolswert. San Ignacio.



Lám. 16. Miguel de Mazo. Basílica de Loyola. San Francisco Javier. Pórtico.



Lám. 18. Miguel de Mazo. Basílica de Loyola. San Estanislao de Koska. Pórtico.



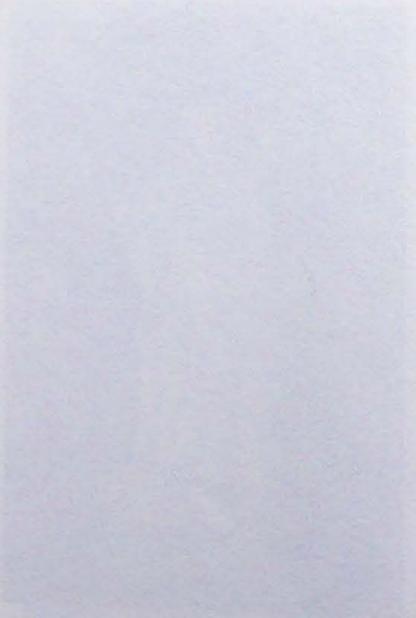
Lám. 17. Miguel de Mazo. Basílica de Loyola. San Francisco de Borja. Pórtico.



Lám. 19. Miguel de Mazo. Basílica de Loyola. San Luis Gonzaga. Pórtico.



THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS



THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

PATROCINADO
POR EL GOBIERNO VASCO

