

El retrato oficial y sus vías de difusión en la orden jesuita

Por IGNACIO CENDOYA ECHÁÑIZ
PEDRO MARÍA MONTERO ESTEBAS

Fijadas las directrices ideológicas del espíritu contrarreformista a partir de Trento, la *imagen* adquiere un valor inestimable como vehículo de difusión de unos preceptos ortodoxos claramente codificados desde la adaptación de la piedad medieval a las formulaciones del mundo moderno. La orden jesuita, abanderada en la defensa y propagación de las nuevas concepciones dogmáticas, concedió una relevancia especial a la obra artística. Conforme a lo estipulado por el método ignaciano, ésta se concebía como elemento privilegiado de adoctrinamiento. La tradición figurativa mantenida por la Iglesia desde sus inicios, se vió así reforzada dentro de la teoría ideológica de la propia orden por el concepto de la «composición de lugar». Propugnada por San Ignacio en sus Ejercicios Espirituales,¹ busca un decidido estímulo a la meditación mediante el recurso o apoyatura en la imagen gráfica. La unión entre ésta y la palabra aspira a la creación de una idea mental determinada por un didáctico método óptico intuitivo. Como obras cumbre de este proceder dentro de la mística jesuita cabe mencionar los paradigmas creados por el P. Jerónimo Nadal y el P. Hugo Hermann.²

(1) San Ignacio de Loyola, «Ejercicios», en *Obras*, ed. a cargo de Ignacio IPARRAGUIRRE, S.I., Cándido de DALMASES, S.I. y Manuel RUIZ JURADO, S.I., Madrid, 1991 (5ª ed.), págs. 181-209. José de GUIBERT, *La espiritualidad de la Compañía de Jesús*, Santander, 1955; P.-A. FABRE, *Ignace de Loyola, le lieu de l' image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVI^e siècle*, 1992.

(2) Jerónimo NADAL, S.I., *Adnotationes et meditationes in evangelia* (Amberes, 1607), Barcelona, 1975, con estudio introductorio de Alfonso RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, S.I.; Hugo HERMANN, S.I., *Pia Desideria emblematis elegiis et affectibus SS. Patrum illustrata*, Amberes, 1624.



1. – Arnold van Westerhout. San Ignacio de Loyola.



2. — Arnold van Westerhout. Everardo Mercuriano.



3. – Arnold van Westerhout. Vicente Carafa.



4. - Anónimo. Vicente Carafa.

Ambas constituyen en sí mismas la culminación de un proceso iniciado por los discípulos del fundador de la Compañía, consistente en llevar hasta sus últimas consecuencias la concreción de su método, enmarcado dentro de las disposiciones emanadas del decreto de la sesión XXV del Concilio de Trento, celebrada en diciembre de 1563. Nos referimos a las obras de San Francisco de Borja³ y el P. San Pedro Canisio.⁴

Dentro de esa opción artística y espiritual, los jesuitas adoptaron el grabado como elemento privilegiado para la difusión de valores estéticos, doctrinales o propagandísticos. Su trascendencia queda patente en la creación de categorías y arquetipos que, como las denominadas «estampas de meditación», se hacen depender directamente de la espiritualidad ignaciana.⁵ Las aportaciones más recientes nos llevan a establecer distintas categorías o usos en la utilización del grabado por parte de esta orden. En un primer grupo podríamos incluir aquellas obras en las que tanto imagen como contenido responden a una función meramente devocional. Su razón de ser se fundamenta en su valor catequístico. La plasmación más difundida de este tipo la constituyen las imágenes del P. Nadal. Por el contrario, el «Pia Desideria» de Hermann se inserta dentro del concepto establecido de «estampas de meditación», en las que la imagen, emblemática en ocasiones, suele complementarse mediante un texto cuya función supera la descripción figurativa, invitando a la meditación personal. Frente a este uso tópico de la fuente grabada, podemos distinguir, dado su carácter particular, dos vertientes adicionales de especial interés y significación para la propia orden. Se advierte en ellas un afán propagandístico, canalizado mediante dos opciones establecidas en función de los objetivos perseguidos. Particular relevancia demuestran a este respecto las series de grabados conocidas como «Vidas iconográficas». Surgen en base a un deseo de difundir los valores y virtudes de los santos fundadores. Claves

(3) San Francisco de BORJA, *Meditaciones para todas las dominicas y ferias del año y para las principales festividades*, Madrid, 1912, obra que a pesar de estar terminada a comienzos de los años 60 del siglo XVI, no obtuvo reflejo impreso hasta 1675. Inicialmente concebida con un importante aparato gráfico, vio la luz con la ausencia de éste.

(4) F. STREICHER, *S. Petri Canisii... Catechismi Latini et Germanici*, T. I-1, Roma-Múnich, 1933-1936. Analiza la primera concreción efectiva entre texto-doctrina e imagen, de este jesuita, cuya primera edición de su *Catechismus minor latinus*, publicada en Amberes, 1575, se imprimió con 50 grabados.

(5) Vid. Juan CARRETE PARRONDO, «El grabado y la estampa barroca», en *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, Madrid, 1988, págs. 241 y 242, donde diferencia esta denominación como un apartado particular dentro de la estampa religiosa de devoción.

para la iconografía ignaciana resultan la serie que, inspirada en composiciones de Juan de Mesa, grabaron los hermanos Cornelio y Teodoro Galle junto a Adrián Collaert y Carlos van Mallery, publicada en Amberes en 1610; las escenas que Jerónimo Wierx realiza hacia 1590; la serie de George Mary impresa en Augusta en 1622 y la editada en 1609 en Roma, con grabados de Barbé y algunos modelos de Rubens.⁶ La última modalidad, a la cual dedicaremos nuestro trabajo, la constituyen aquellos ejemplos en los que el grabado se destina a ensalzar la figura de los personajes rectores de la orden. En realidad, podemos decir que supone un claro reflejo o transcripción del retrato oficialista, con sus necesidades y motivaciones, en el seno de la propia orden. Lo ejemplifican los retratos de generales de Filippe Galle, «Societatis Iesu Præpositorum Generalium imagines, item Francisci Xaverii, Alphonsii Salmeronis, Nicolai Bodadilla, e decem primis sociis», y las «Imagines Præpositorum Generalium Societati Iesu», que fueron grabadas en su mayor parte por Arnold van Westerhout.

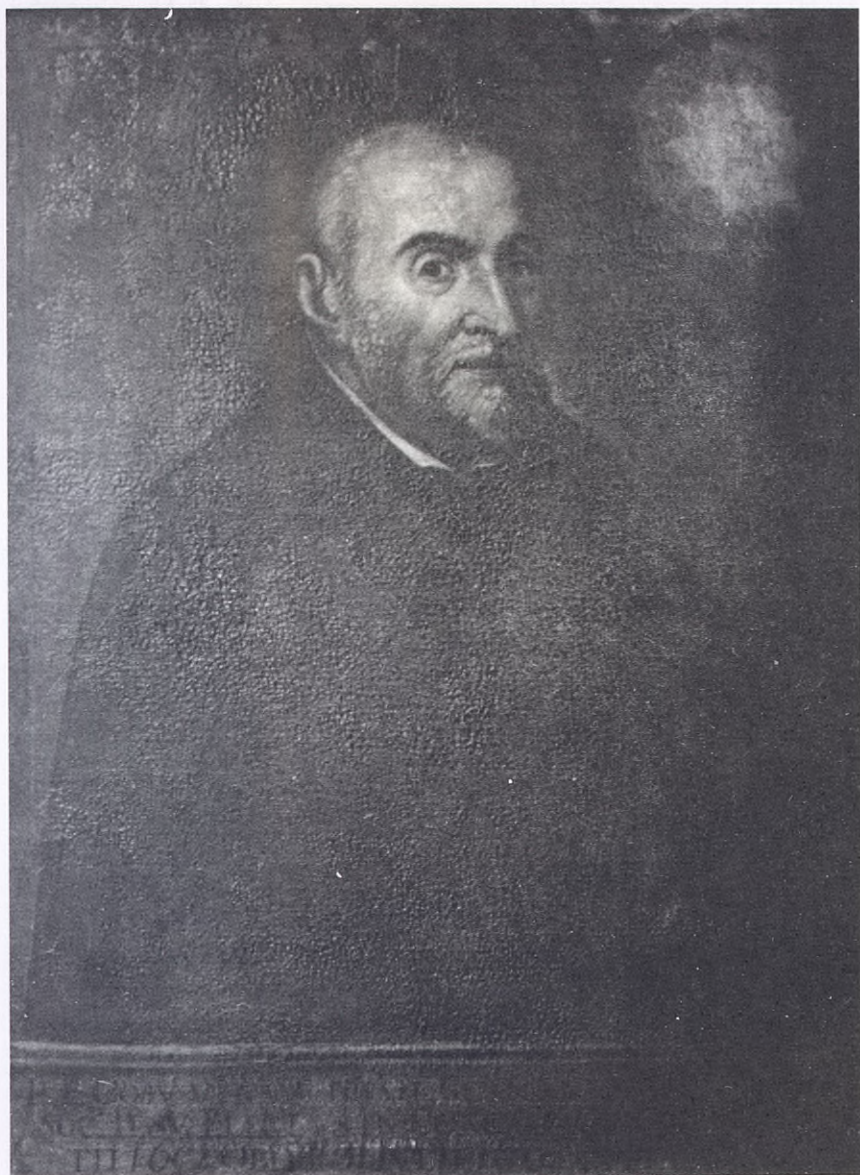
Las «Imagines Præpositorum Generalium Societati Iesu» y el retrato en Loyola

Frente a la política estética seguida por los jesuitas en las primeras décadas de su existencia, en las cuales resultaba trascendental dar a conocer la grandeza y el carácter de la orden en función del ejemplo de sus santos fundadores, una vez consolidada en el seno de la iglesia y la sociedad, se adoptarán nuevas fórmulas de expresión. Buena prueba de ello son las «Imagines Præpositorum Generalium Societati Iesu», repertorio que,

(6) Tacchi VENTURI, *San Ignacio de Loyola en el arte de los siglos XVII y XVIII*, Roma, 1929; Elizabeth de GUE TRAPIER, *Valdés Leal: Spanish Baroque Painter*, Nueva York, 1960, págs. 61-64; Alfonso RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, S.I., «El pintor Valdés Leal y la Compañía», *Archivum Historicum Societatis Iesu* (1966), págs. 242-249; Idem., «Aportación a la iconografía de San Ignacio de Loyola», *Goya* (1971), págs. 388-392; J.S. HELD, «Rubens and the Vita Beati P. Ignatii Loiolæ of 1609», *Rubens before 1620*, Princeton, 1972; Idem., «Some Rubens Drawings Unknown or Neglected», *Master Drawings*, 1974, vol. 12, nº 3, págs. 249-260; U. KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Iconographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Berlín, 1982; AAVV, *Iconografía de San Ignacio de Loyola en Andalucía*, Sevilla, 1990; Juan PLAZAOLA, S.I., *Iconografía de San Ignacio en Euskadi*, Loyola, 1991; Ignacio CENDOYA ECHANIZ y Pedro María MONTE-RO ESTEBAS, «La influencia de la “Vita Beati Patris Ignatii...” grabada por Barbé en los ciclos iconográficos de San Ignacio», III Coloquios de Iconografía, Madrid, 28, 29 y 30 de Mayo de 1992 (en prensa); Antonio M. NAVAS GUTIERREZ, S.I., *Vida de San Ignacio de Loyola en imágenes*, Granada, 1993.



5. – Arnold van Westerhout. Goswinos Nickel.



6. – Anónimo. Goswinos Nickel.

como su mismo nombre indica, constituye una galería de los personajes más destacados dentro del gobierno de la Compañía. La fecha de su primera edición, el año 1731, nos habla de este segundo momento al que hacíamos alusión. La orden, ampliamente consolidada a nivel mundial, manifiesta, quizá de forma implícita, un claro reconocimiento de su propio papel. Esta conciencia se ve perpetuada mediante diversas ediciones –1748, 1751, 1756 y 1768–. Su objetivo inicial prevalece, constituyendo cada una en sí misma una nueva aportación del último propósito que había regido el instituto. Además, debemos establecer una clara diferenciación entre la primera edición, simple compendio de imágenes gráficas, y las impresas a partir de la edición romana de 1748. En estas últimas la imagen grabada se ve complementada con un texto biográfico de los efigiados. Nos encontramos, en suma, ante una obra de especial significación que no podía faltar en ninguna de las bibliotecas de los colegios ignacianos, constituyendo en sí misma una fuente iconográfica de primer orden. No sorprende por ello la existencia de dos series pictóricas en el santuario de Loyola, que dependen directamente de los modelos fijados en ella.

Como anteriormente señalábamos, es Arnold van Westerhout el principal creador de esta serie de grabados, tanto en lo que concierne a su invención como a su ejecución al buril. Su fallecimiento en 1725 motivó que fueran otros artistas quienes efigiaran los generales que le sucedieron hasta la elección de Lorenzo Ricci, propósito en cuyo mandato sobrevino la supresión de la Compañía acaecida en 1773. Jacob Frey grabará, según el modelo de Pedro Nelli, la imagen de Frantisek Retz, mientras que Faldoni seguirá el diseño de David Lioreti para Ignazio Visconti y el de Steiner para las efigies de Luigi Centurione y Lorenzo Ricci.⁷ Por otro lado, cabe consignar que en algunos ejemplares el retrato de Michelangelo Tamburini es reemplazado por un grabado de Gaspar Massi. A pesar de esta autoría compartida, la uniformidad preside la serie. Ello se debe a la adopción de un modelo de retrato oficial perfectamente codificado.

Centrándonos en los artífices de esta serie de grabados, pasemos a analizar la figura de Arnold van Westerhout. Nacido en Amberes en febrero de 1651, inicia su formación como aprendiz en el taller del grabador Alexandre Goquier durante los años 1665-1666. A pesar de esta clara

(7) *Imagines Præpositorum Generalium Societati Iesu*, Roma, 1748, edición a la cual hemos tenido acceso para este estudio.

orientación desde sus primeros pasos profesionales, su inclusión a los 22 años en la Gilda de San Lucas la efectúa en calidad de pintor. Como era habitual en los artistas flamencos desde la centuria anterior, Arnold completó su formación en Italia, país que finalmente adoptaría como residencia definitiva. Así, en 1679 firma en Venecia dos planchas destinadas a ilustrar el «Aquila romana» de G. Palazzi. El hecho de que en ella aparezcan también ilustraciones de Pierre van Sikkeleer ha llevado a pensar que ambos colegas realizaron juntos el viaje. Dos años más tarde, Westerhout inicia su primer periodo romano. En él acusa una marcada influencia de Cornelis Bloemaert, grabador holandés con el cual se asoció. La colaboración profesional derivaría a una amistad personal, tal y como nos prueba el hecho de que el holandés le nombrase albacea en su testamento. Este periodo romano se hace terminar en 1683, suponiendo algunos biógrafos que entre 1687 y 1692 se desplazaría a Florencia, iniciando una nueva fase en su producción. No obstante, ésta ha sido puesta en duda, aduciendo la existencia de firmas y marcas de edición en sus planchas que revelan su contacto con Roma hasta 1690. Sin embargo, su presencia en Florencia se comprueba mediante diversas noticias documentales, siendo definitivamente refrendada por el título de grabador del príncipe heredero de Toscana, Ferdinand de Médicis, que preside varios de los grabados realizados entre 1693 y 1713, año de la muerte de este protector. En 1692 regresa a Roma, e inicia la última etapa de su vida, apareciendo casado con Angela de Pulco. Noack afirma que contrajo matrimonio en 1690.⁸ Tras la muerte de su primera esposa, contraerá nuevas nupcias con Maddalena Antonini el 28 de septiembre de 1716, falleciendo el artista en abril de 1725.⁹

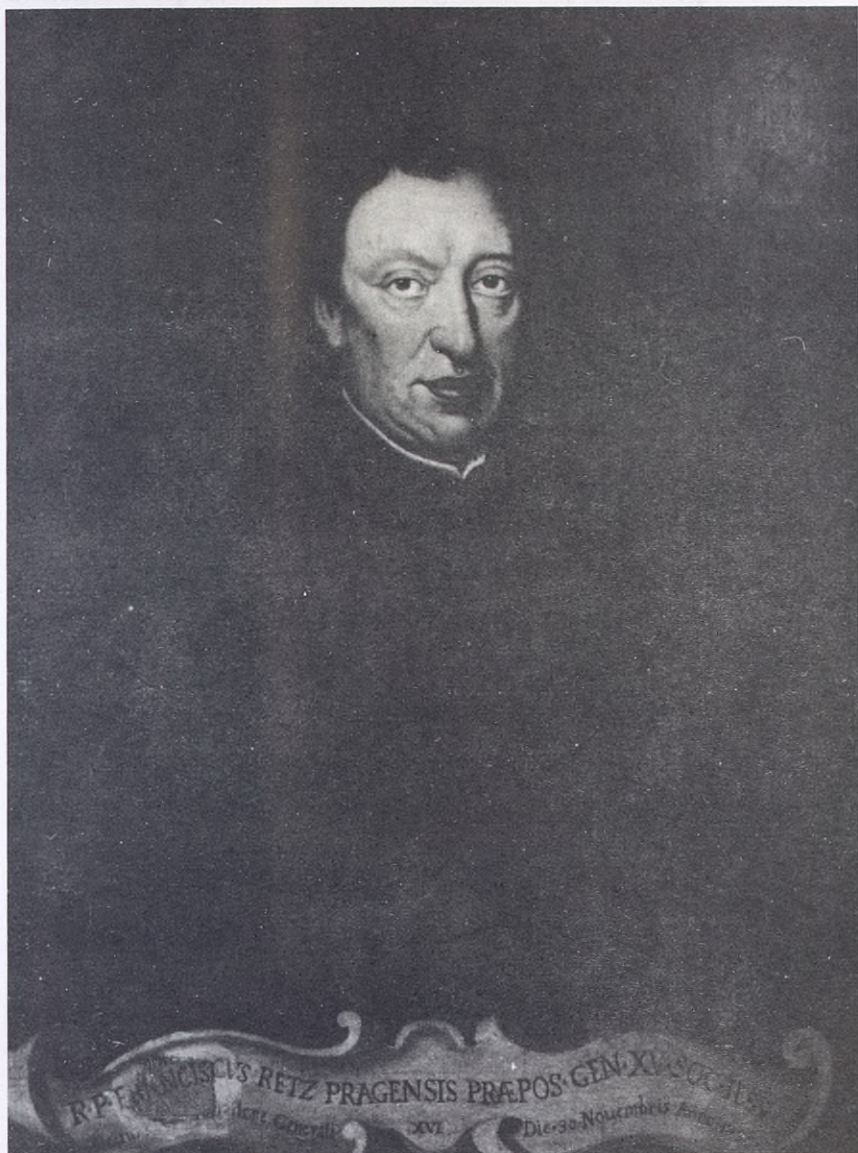
Estilísticamente, son tres los periodos que se diferencian en su obra. El primero abarcaría toda la etapa de formación hasta su viaje a Roma. La manera de Arnold van Westerhout se enraiza en la mejor tradición de los grabadores flamencos. En sus comienzos refleja una dureza y brusquedad generalmente aceptadas y que se manifiestan en las obras mediante la sequedad de sus contornos. Se inclina principalmente por la pintura, con-

(8) F. NOACK, *Das Deutschtum im Rom*, II, Berlín-Leipzig, 1927, pág. 630.

(9) Didier BODART, *L'oeuvre du graveur Arnold van Westerhout (1651-1725). Essai de catalogue raisonné*, «Académie Royale de Belgique. Mémoires de la classe des Beaux-Arts, Collection in-4° 2. série, T. XIV, fascicule 2», 1976, págs. 9-11; E. BENEZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, T. 8, 1955, pág. 721; Ulrich THIEME und Felix BECKER, *Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler Bis Zur Gegenwart*, vol. XXXV, Leipzig, 1981, págs. 446-447.



7. – Jacob Frey. Francisco Retz.



8. – Anónimo. Francisco Retz.

cibiendo composiciones para otros grabadores, actividad que abandonará rápidamente. A este momento corresponde la única pintura que se le atribuye con plena seguridad, «San Ambrosio negando la entrada a la iglesia al emperador Teodosio», ubicada en Notre- Dame de Termonde. La influencia de Cornelis Bloemaert marcaría un segundo momento que coincide, como hemos mencionado, con el inicio de su estancia en Roma. Los contornos de sus dibujos comienzan a suavizarse paulatinamente, si bien mantendrá siempre una cierta sequedad. En la corrección de la torpeza de sus primeras formas se ha querido ver el influjo de las lecciones tomadas en la Academia romana. Como instrumento de trabajo preferido podemos señalar el buril. En su manejo se advierte una preferencia por las tallas paralelas frente a las cruzadas, técnica impuesta por artistas tan prestigiosos como Jacques Callot y Stefano Della Bella. De la amplitud temática de su obra dan fe las planchas de escenas contemporáneas realizadas de manera anecdótica, que reflejan cierto paralelismo por su concepción y transcripción a las «Bamboccianti». A partir de 1692 se inicia su última etapa artística. Viene marcada por la diversidad técnica. Al buril se añade el aguafuerte y otras técnicas menos usuales, que facilitan la reproducción. Ello no sólo es motivado por un perfeccionamiento fruto de su madurez profesional, sino que viene influido por la actividad comercial desarrollada por Arnold. Esta se extendía hasta la edición de planchas de otros artistas.¹⁰

De lo señalado podemos deducir que la elección realizada por los jesuitas para ilustrar las «*Imagines Præpositorum...*» no fue en absoluto casual, sino que nacía de una meditada decisión. No en vano, Arnold van Westerhout estaba considerado en los últimos años de su vida como uno de los mejores grabadores existentes en Roma. Recordemos que el protagonismo concedido al artista en la primera edición era prácticamente absoluto, ya que constituía simplemente un repertorio de imágenes gráficas, en las cuales al reducirse el texto a su mínima expresión, se daba absoluta prioridad al grabado. Era, por lo tanto, fundamental en su ejecución un prestigio y pericia sobradamente demostrados, cualidades que reunía el grabador flamenco, al aunar el dominio del dibujo con un minucioso y realista empleo del buril. Muestra de la consideración profesional del artista en los últimos años de su vida es la respuesta del Marqués Capponi al Marqués Argelati con motivo de un encargo para la Sociedad palatina

(10) Didier BODART, op. cit., págs. 12 y 13.

de Milán, calificándolo como el mejor y más celebre grabador de Roma, con quien sólo parece ser comparable Jacob Frey.¹¹ Consecuentemente, resulta lógico que una vez desaparecido Westerhout fuese este último quien realizara el grabado de Frantisek Retz. Inicia éste una segunda fase, en la cual los grabados corresponden a traslaciones directas de obras pictóricas, ejemplo que se ve continuado por la actividad de Giovanni Antonio Faldoni, cuya labor profesional como pintor se ve claramente supeditada a la de grabador, por la que es más conocido.¹²

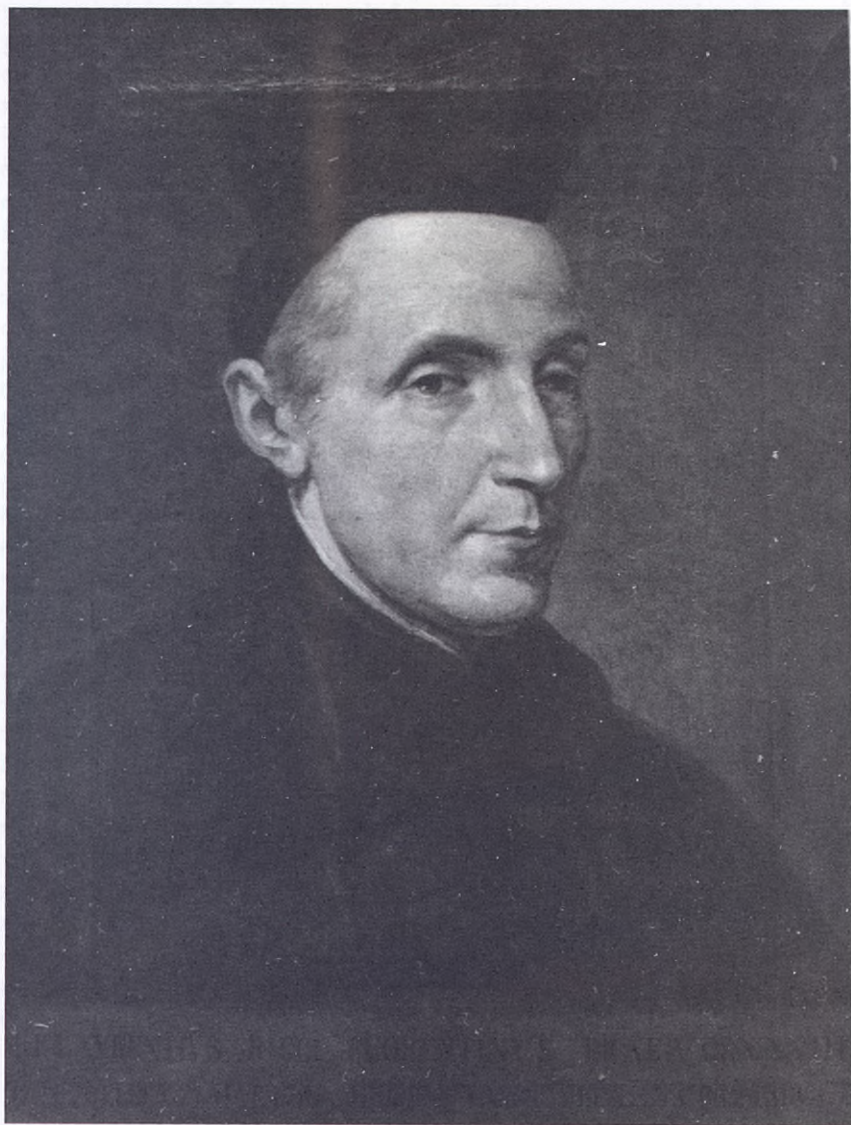
Los grabados realizados por Arnold van Westerhout abarcan las efigies de los primeros catorce prepósitos. Un análisis general de los mismos revela un dominio absoluto del arte del retrato en cuanto a su acepción más amplia, conjugándose una correcta representación del individuo con la captación de su carácter. Es él quien crea las líneas directrices que definen toda la serie, ya que las adiciones posteriores a su muerte se ciñen a lo anteriormente estipulado. Responden al prototipo de retrato documental, de afán propagandístico y decidido carácter oficialista, cualidades lógicas si tenemos en cuenta que surgen del impulso de la propia jerarquía de la orden. El proceso individualizador que conlleva todo retrato viene codificado por la firmeza del conjunto. Esta se consigue mediante la adopción de un sobrio esquema. Sólo se da lugar al estereotipado atuendo jesuita, personalizado mediante las fisonomías particulares de los efigiados. La cabeza, su estructura y rasgos, se contemplan con especial curiosidad y estudio, concibiéndose como una superficie unitaria, en la que cada característica surge de la estructura interior de una forma. Como método de consecución del carácter se apuesta por un virtuoso interés por la luz y el volumen, demostrando un dominio absoluto de la talla dulce. El manejo de las buriladas en la consecución de efectos lumínicos demuestra su maestría, presentando una concepción pictórica realzada por el dibujo. Resulta muy ilustrativo el cotejo entre lo realizado por van Westerhout y los componentes introducidos por Frey y Faldoni. En lo ejecutado por estos últimos se observa una merma de la intensidad y concentración de los grabados. A pesar de que constituyen caracterizaciones muy propicias, no consiguen igualar la destreza del maestro de Amberes. Entre los motivos

(11) Idem., pág. 13.

(12) E. BENEZIT, op. cit., T. III, 1955, pág. 67; D. SUCCI, *De Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, Venecia, 1983, da cuenta de la actividad de Faldoni como grabador, mostrando ejemplos de su labor retratística.



9. – Giovanni Antonio Faldoni. Lorenzo Ricci.



10. – Anónimo (segunda serie). Lorenzo Ricci.

que llevan a concluir esta afirmación, podemos señalar la destreza mostrada por el primero en la combinación geométrica de infinitas combinaciones de tallas paralelas para lograr las distintas calidades y texturas a base de contratallas en ángulos cerrados y atinadamente dispuestos.

Mencionado con anterioridad el valor iconográfico de las «Imagine Præpositorum...», vamos a señalar su concreción en dos series pictóricas existentes en el santuario de Loyola. De distinta adscripción cronológica, resulta mucho más interesante la que por sus características estilísticas enmarcamos hacia mediados del siglo XVIII. La segunda acusa una factura que podríamos denominar contemporánea, con un valor artístico más reducido, a pesar de mostrar una naturaleza más completa en lo numérico. La primera se encuentra desperdigada por las distintas dependencias del santuario. Se compone de doce lienzos que rompen la secuencia cronológica de generales por estar ausentes Claudio Acquaviva, Mutio Vitellesco y Michelangelo Tamburini. Siguiendo lo establecido por la fuente grabada, se adopta el esquema de tres cuartos sobre un fondo neutro, tipo de retrato de tendencia internacional, fijado en la dicción pictórica europea desde la segunda mitad del siglo XV. Los únicos elementos que rompen la monotonía del esquema son el emblema del nombre de Jesús y la leyenda que se dispone a modo de pie. Ambos son ecos de las inscripciones que presentan los grabados, habiéndose suprimido con respecto a éstos el medallón oval donde se inserta a los efigiados. Estos constituyen fieles trasuntos realistas de los prototipos proporcionados por el repertorio romano. Todos ellos muestran una paleta reducida, desenvuelta en una decidida opción por una gama de colores fría. Su estilo y técnica hacen pensar en una autoría local, relacionada con algunos de los exponentes de la escuela regional del momento. Por lo que a la otra serie se refiere, únicamente señalar su valor como complemento iconográfico, ya que por su carácter abarca las efigies de los prepositos desde San Ignacio hasta Peter-Hans Kolvenbach. Ubicada en el llamado «tránsito de los Generales», vuelve a utilizar como fuente los grabados señalados, siguiendo los modelos recogidos por Faldoni para los R.P. Visconti, Centurione y Ricci. De factura reciente, ofrece un escaso valor artístico, no traspasando el límite de lo puramente testimonial.

* * *

A modo de conclusión, merece la pena destacar el papel que la orden otorga en un segundo momento de su existencia al retrato oficial. Como uno de los máximos exponentes de éste, hemos analizado el repertorio de

grabados realizado por Arnold van Westerhout y su influencia en dos series pictóricas del santuario de Loyola. Creíamos necesario subrayar el valor de estas «Imagines Præpositorum Generalium Societati Iesu», por constituir un paso más en la mentalidad jerárquica de la orden con respecto a la serie grabada en el siglo XVII por Philippe Galle. En ésta los retratos de los primeros generales se acompañan de algunos de los personajes más destacados en los comienzos de la orden, dejando patente un deseo de arropar la aún corta galería de rectores con figuras tan señaladas como San Francisco Javier, Alfonso Salmerón y Nicolás Bobadilla. Se sitúa a medio camino entre la opción propagandística que representan las vidas gráficas de San Ignacio y la concepción jerárquica del repertorio que nos ha ocupado. Además de ser un ejemplo más del destacado papel jugado por el grabado en la política doctrinal y propagandística de la Compañía, su valor traspasa, como hemos visto, el nivel meramente documental. Del cuidado puesto en todas las fases del proceso creativo —elección del artista, calidad de la obra y claridad de su objetivo— deducimos una superación del simple plano de representación social, alcanzándose la categoría de obra de arte. Ello se explica por el interés prioritario que se demuestra, la perpetuación o memoria de los representantes del gobierno de la orden. Desde este punto de vista, hemos de asumir generalmente en un segundo plano la concreción pictórica de la misma en los distintos colegios y casas de jesuitas. Como lo visto en Loyola, suele tratarse de plasmaciones de segunda línea.