

LA “VICTORIA DE SAN IGNACIO”, DE DIEGO DÍEZ DE FERRERAS, DENTRO DE LA SERIE EUCARÍSTICA DE LA IGLESIA JESUITA DE SAN MIGUEL DE VALLADOLID*

PATRICIA ANDRÉS GONZÁLEZ

Resumen

En la iglesia parroquial de San Miguel y San Julián de Valladolid se conservan varios lienzos de carácter apoteósico, destacando entre ellos uno sobre la “Victoria de San Ignacio”, realizado por el pintor Diego Díez de Ferreras en 1675. Su presencia en este templo vallisoletano se explica por el origen jesuitico del mismo. Tiene una composición compleja y una muy interesante iconografía que se pretende analizar en el presente artículo.

Abstract

There is one apoteosic pictorial series at St Michael’s church in Valladolid, of Jesuit origin. As a part of it, we study “The St Ignatio’s Victory”, painted by Diego Díez de Ferreras in 1675. In the article, we analyze the interesting iconography.

* Este artículo fue presentado como ponencia invitada en el IV Simposio Internacional de Emblemática “Filippo Picinelli” (México), organizado por el Colegio de Michoacán, en Mayo de 2002.

1. Una serie eucarística en la Iglesia de San Miguel de Valladolid y su relación con la “Victoria de San Ignacio” de Diego Díez de Ferreras

En 1999, con motivo de la celebración del III Simposio Internacional de la Sociedad Española de Emblemática, celebrada en Castellón¹, tuve la ocasión de analizar un interesantísimo lienzo de la *Apoteosis de la Eucaristía*, obra del pintor vallisoletano Felipe Gil de Mena. Éste forma parte probablemente de un ciclo dedicado a la *Exaltación de la Eucaristía*, que se conserva en la antesacristía y sacristía de la actual iglesia parroquial de San Miguel y San Julián de Valladolid.

Se trata de otros cuatro lienzos, de gran formato con los temas de la *Apoteosis de la Iglesia*, el *Triunfo de la Eucaristía sobre la Filosofía*, el *Triunfo de la Eucaristía sobre la Idolatría*, y el *Espíritu Santo inspirando a Evangelistas y Santos*, realizados por Bartolomé Santos². Todos ellos siguen el modelo rubeniano de los tapices sobre dicho asunto, realizado para las Descalzas Reales de Madrid, como encargo de Isabel Clara Eugenia³.

Junto a ellos, la historiografía ha incluido dentro de la serie eucarística de San Miguel, otros tres lienzos que no siguen el modelo de Rubens, como son la citada *Apoteosis de la Eucaristía* y dos carros triunfales, dedicados a la Inmaculada, obra de Cristóbal Gogenaga (“P. Christoforo Gogenaga”)⁴, y el de San Ignacio, realizado por el pintor Diego Díez Ferreras (“Didacus Diez de Ferreras faciebat 1675”)⁵. Sin duda el inmaculista debe ser considerado al margen, ya que su factura, temática y tamaño no tiene nada que ver con el resto. Sin embargo, el dedicado al fundador de la

¹ ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, “Lectura emblemática de la Apoteosis de la Eucaristía de Felipe Gil de Mena”, en *Actas del III Simposium Internacional de Emblemática Hispánica: Del Libro de Emblemas a la ciudad simbólica*, Castellón, 1999, vol. 2, pág. 925-954.

² VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Valladolid, Valladolid, 1971, pág. 175 y 295-296. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *Catálogo monumental. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*. Tomo XIV, Parte Primera (catedral, parroquias, cofradías y santuarios), Valladolid, 1985, pág. 124.

³ TORMO, Elías, “La Apoteosis Eucarística de Rubens”, *AEA*, tomo XV, 1942, pág. 1, 117 y 291. TORMO, Elías, *En las Descalzas Reales de Madrid. Los tapices: La apoteosis eucarística de Rubens*, Madrid, 1945. JUNQUERA, Paulina y Juan José, “Serie de tapices La Apoteosis de la Eucaristía”, *Reales sitios*, nº 12, 1969. POORTER, Nora de, *Corpus rubenianum. Part II. The Eucharist Series*, Bruselas, 1978. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., “Rubens y la pintura barroca española”, en *De pintura y pintores*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, pág. 81-82.

⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *Catálogo monumental...*, op. cit., pág. 124-125.

⁵ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *La pintura en Valladolid...*, op. cit., pág. 169 y 271.

Compañía de Jesús podría ser considerado dentro de dicha serie, como vamos a ver en el siguiente análisis.

El pintor Diego Díez de Ferreras

El lienzo aquí presentado está firmado en 1675 por Diego Díez de Ferreras: “Didacus Diez de Ferreras faciebat 1675”.

Se trata de la figura más representativa de la pintura vallisoletana en la segunda mitad del siglo XVII, y sin duda nos encontramos ante el lienzo de mayor calidad dentro de su producción⁶. Es un artista mediano, que generalmente peca de escasa técnica en las composiciones, normalmente verticales y con personajes rígidos.

Resulta extraño la realización de una composición tan complicada para su categoría, lo que apoyaría la hipótesis de utilización de una estampa, por otro lado algo muy habitual en los pintores del siglo XVII.

La iglesia de San Miguel, la Condesa de Fuensaldaña y los jesuitas

Su presencia en la iglesia de San Miguel de Valladolid no debe extrañar por varios motivos: la anterior función del edificio como casa profesa jesuítica, el patronato del mismo por parte de familiares de San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja -alguno de ellos íntimamente relacionado con el mundo literario-, y la utilización de estos ciclos alegóricos y en concreto los carros triunfales por parte de la Compañía de Jesús⁷.

El templo de la parroquia de San Miguel y San Julián de Valladolid, corresponde a la antigua Casa Profesa de la Compañía de Jesús, cuyos bienes fueron confiscados tras la extinción de los jesuitas en 1767, pasando a depender de dichas parroquias, unificadas en una sola, según las directrices generales de Carlos III, a partir de 1775.

Fue una fundación de los Padres Pedro Fabro y Antonio de Araoz, procedentes de Évora (Portugal), en 1545, quienes habrían venido a Valladolid para asistir al matrimonio de Felipe II (entonces príncipe) y María de Portugal. El edificio se puso bajo la advocación del santo lisboeta San Antonio de Padua, seguramente por el origen portugués de sus fundadores. La fundación quedó reforzada por la llegada en 1551 de Francisco de Borja, marqués de Lombay, que atrajo a numerosos devotos.

⁶ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *La pintura en Valladolid...*, op. cit., pág. 169.

⁷ POORTER, Nora, *Corpus Rubenianum. Part II...*, op. cit., vol. I, pág. 202-203.

A lo largo de su historia, destaca el patronazgo ejercido por la Condesa de Fuensaldaña doña Magdalena de Borja Oñez y Loyola, viuda de don Juan Urbán Pérez de Vivero, conde de Fuensaldaña y Vizconde de Altamira. Era hija del emblemista Juan de Borja, fruto de su primer matrimonio con Lorenza de Oñaz y Loyola, nieta del hermano mayor de San Ignacio, don Martín García de Oñaz y Loyola.⁸; y por tanto nieta de San Francisco de Borja y sobrina-nieta de San Ignacio de Loyola⁹. Quiso fundar una Casa de Probación para Novicios, que se dedicaría a Francisco de Borja en el caso de que éste fuese beatificado o canonizado¹⁰, pero que nunca se llegó a construir, junto a una casa profesa, ya construida que estuvo dedicada a San Ignacio¹¹ a partir de su canonización en 1622.

Los Condes de Fuensaldaña favorecieron a esta Casa jesuítica vallisoletana en muchísimas ocasiones¹². Constan varios codicilos otorgando algunas cantidades (en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid, se conservan diferentes escrituras haciendo referencia a este patronato de la condesa de Fuensaldaña) o encargando diversos elementos para ella, como ciertas colgaduras para las paredes. E instituyeron la capilla mayor como lugar para su enterramiento, con un hermoso sepulcro realizado por el arquitecto Francisco de Praves y bultos funerarios del insigne Gregorio Fernández

En 1625, a la muerte de doña Magdalena, el patronato pasa a la Compañía, sin embargo unos años después su hermano don Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache¹³, solicitará el patronazgo, que le es concedido el 2 de mayo de 1652. Es

⁸ SERRANO Y SANZ, Manuel, “Convenio celebrado entre D. Juan de Borja, D^a Lorenza de Oñaz y D^a Juana de Recalde, con motivo del proyectado matrimonio de los primeros. Año 1552”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo XXXIV, Madrid, 1899, pág. 146-152.

⁹ Ella misma en su testamento indica dicha condición: “porque yo la dha. condesa soy sobrina del santo padre Ygnacio de Loyola, fundador de dha. religion, hija de doña Lorença Oñez de Loyola, s^a. que fue de la casa de Loyola con quien se casó la primera vez don Joan de Borja, mi sr. y padre hijo de don Francisco de Borja duque de Gandía mi sr. y abuelo cuya nieta soy...” (otorgado en Valladolid, el 21 de diciembre de 1610, Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Leg. 997, fol. 980.

¹⁰ La beatificación de San Francisco de Borja fue en 1624, tan sólo cuatro años después de la canonización de San Ignacio de Loyola. Sin embargo, su canonización se retrasará hasta el año 1671. A pesar de ello, el culto a este religioso es temprano, desde principios del siglo XVII, con importantes obras artísticas en las que se le representa.

¹¹ Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Leg. 997, fol. 978: Expresan su deseo de ser “fundadores de la dha. cassa professa de la compañía de jesus desta ciudad”, esperando que se cambiase la advocación a San Ignacio, ya que era “justo que sus nietos y parientes tan cercanos dejemos memoria de quien ellos fueron y nosotros somos y reconozcamos la obligacion que a la dha. compañía tenemos...”

¹² FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, “La Compañía, Gregorio Fernández y los Condes de Fuensaldaña”, B.S.A.A., 1982, pág. 420. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *Catálogo monumental...*, op. cit., pág. 118-119.

¹³ Vid. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *Catálogo monumental...*, op. cit., pág. 110.

hijo del segundo matrimonio de Juan de Borja con doña Francisca de Aragón-Baretto. Fue segundo conde de Mayalde y príncipe consorte de Esquilache, al casarse con Ana de Borja y Pignatelli. Además fue comendador de la Orden de Montesa y llegó a virrey del Perú. Fue un reconocido escritor, cuyas obras se imprimieron en una primera edición en Madrid en 1648, con portada de tipo arquitectónico grabada por Juan de Noort¹⁴; unos años después en 1654 una segunda y en 1663 la última, ambas con portada realizada sobre dibujo de Pedro Pablo Rubens y grabada por Thedoro Gallus, en la imprenta plantiniana de Baltasar Moreto en Amberes.

Luchó enormemente por lograr el patronato de los jesuitas vallisoletanos, hasta el punto de que quiso que se convirtieran en panteón familiar, deseando crear una bóveda bajo el suelo de la iglesia donde se trasladarían los cuerpos de su esposa y otros miembros de la familia que yacían en el convento de las Carmelitas Descalzas de Zaragoza, las llamadas de las Fecetas. Sin embargo, esto no se llegó a hacer, como tampoco se construyó la Casa de Noviciado fundada por doña Magdalena. El papel de Seminario de Jesuitas siguió asumido por el Colegio de Villagarcía de Campos, y en la ciudad de Valladolid, por el Colegio de San Ambrosio.

Este ambiente podría explicar la presencia de una serie con tal riqueza iconográfica y emblemática en la iglesia vallisoletana, aunque estos lienzos fueron realizados tras la muerte de la condesa de Fuensaldaña y del mismo Príncipe de Esquilache († 1658)¹⁵. Es sabido por todos que los jesuitas utilizan la imagen con fines contemplativos y didácticos¹⁶, coincidiendo con una de las recomendaciones del III Concilio de Trento. San Ignacio propone la utilización de estampas para la meditación, a través de la llamada “composición de lugar”, lo que explica libros como las *Adnotaciones et meditationes in Evangelia* de Jerónimo Nadal¹⁷ o la *Pia Desideria* del belga Hermann Hugo¹⁸.

La composición que a continuación analizamos, al igual que la dedicada a la *Apoteosis de la Eucaristía*, debió basarse muy probablemente en grabados, hasta el momento no localizados, y que quizás pudieran corresponder al ámbito rubeniano, tan

¹⁴ *Obras en verso de Franco de Borja*, Madrid, 1648. La portada va firmada por el artista, “Juan de / Noort f.”, y recoge algunos emblemas como un libro y un laúd, con el mote “VTILE DVLCI”, o una corona de laurel con el mote en su interior, “MERVISSE SATIS”. Incluye además el escudo real y el personal del escritor.

¹⁵ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *La pintura en Valladolid...*, op. cit., pág. 261.

¹⁶ Cfr. RODRÍGUEZ C. DE CEBALLOS, A., prólogo ed. NADAL, Jerónimo, *Evangelicae Historiae Imagines*, ed. facsímil, Barcelona, 1975. SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1981, pág. 62-63.

¹⁷ NADAL, Jerónimo, *Evangelicae Historiae...*, op. cit.

¹⁸ HUGO, Hermann, *Pia desideria emblematis elegiis et affectibus SS. Patrum illustrata*, Amberes, 1624.

cercano a los jesuitas en general y a la Casa de Valladolid en concreto a través del Príncipe de Esquilache o los otros cuatro lienzos citados inspirados en los tapices de las Descalzas Reales de Madrid.

2. Descripción general del *Triunfo de San Ignacio*

De grandes dimensiones, es un lienzo con claro sentido glorificador, como corresponde a las obras realizadas en la segunda mitad del XVII en el entorno jesuítico¹⁹. Está realizado además años después de la canonización de San Ignacio, pero todavía dentro del ambiente triunfalista derivado de ella.

Aunque bien compuesto, se divide en dos zonas. La mitad derecha está ocupada por la representación de una arquitectura formada por arcos de medio punto sobre columnas salomónicas y decorada con guirnaldas de flores y frutos. Sobre cada uno de los soportes se colocan además diferentes figuras alegóricas de los vicios, pecados o tentaciones y a sus pies personificaciones de las armas para vencerlos, construyéndose con ello el edificio.

Sobre la construcción figura una inscripción que nos indica el tema principal del cuadro: “S. / IGNA/TIO VICTO/RI”, junto al texto del Magnificat: “FECIT POTEN/TIAM” “IN BRACHIO / SVO”.

El otro lado, el izquierdo, está ocupado en la parte superior, por el carro triunfal de San Ignacio portado por varios animales alegóricos, mientras que abajo un ángel nos indica con la mano la divisa de la Compañía de Jesús: “AD / MAIOREM / DEI / GLORIAM”, mientras otros pequeños angelillos están esculpiendo una imagen en el suelo.

Además como unión entre una parte y otra, un niño sentado al pie del templo mira al fundador jesuita, quien le envía una ráfaga de luz desde su corazón.

Domina el tema del carro triunfal de San Ignacio, pero lo forman otros elementos destacables por su originalidad: el templo o baldaquino con símbolos en sus columnas y personificaciones al pie de las mismas; el niño sentado al pie de dicha construcción, y sobre todo la escultura que están tallando unos angelillos.

Cada una de las cuatro **columnas** salomónicas que constituyen la arquitectura está ilustrada con diferentes motivos. De tal forma que la primera columna de la izquierda tiene una alegoría de la muerte (una calavera, junto a una hoz y pala, y un

¹⁹ GÁLLEGO, Julián, *Visiones y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, pág. 98.

poco más abajo, otra calavera, la tibia y el peroné, junto a unas serpientes), con la leyenda: “DE / TRIVMPHA/TA / MORTE / NATVRA”, mientras que la del fondo parece estar desmoronándose, con la representación de la cabeza de un moro y un libro cayéndose, y el letrero: “DE / PROSTRA/TA HAERESI /FIDES”. En la situada a la derecha, en primer término, aparece la cabeza de un elefante con una cartela que dice: “DE / SVBACTO / DOEMO/NE, GRATIA”, mientras que al fondo, también a la diestra, hay un demonio en la parte alta y la cabeza de un animal, probablemente un ave, con la inscripción: “DE / PROFLIGA/TA IDOLOLA/TRIA / RELIGIO”.

Al pie de las columnas se sitúa una **alegoría**, existiendo como veremos una correspondencia entre éstas y los símbolos antes descritos. Todas llevan distintos atributos y van acompañadas de un niño con otros objetos.

Siguiendo el mismo orden, a la izquierda, en primer plano, una figura femenina lleva una bola del mundo a su pie, mientras que el infante tiene una cajita entre las manos. Detrás se encuentra otra con un cáliz y otro pequeño con tiara y cruz papal. A la derecha aparece otra alegoría con un pájaro sobre el hombro, mientras ayuda a subir a la columna a otro; lleva además un bastón en el que se enrolla una serpiente, con cierto esplendor, y está acompañada por un niño que porta una lámina con la imagen de San Ignacio. Al fondo de este lado de la derecha, otra mujer lleva como atributo un crucifijo y está también junto a un niño, que esta vez porta un incensario.

En la parte superior de la izquierda se encuentra la figura de San Ignacio de Loyola sobre un **carro de triunfo**. Aparece ricamente revestido como sacerdote, y de su pecho sale una ráfaga de luz, mientras un ángel lo corona con laurel.

El carro está tirado por cuatro alegorías de virtudes, identificadas por una pequeña cartela: un ángel con grandes alas representa a la Piedad (“PIETATE”); al lado se ve la cabeza de un toro como la fortaleza (“FORTITVDO”), de un león como el celo (“ZELO”), y un águila como la sabiduría (“SAPIENTIA”).

Además, la carroza pasa por encima de varias figuras. Claramente se identifica al fondo un esqueleto con la guadaña, mientras que en primer término un hombre boca abajo, con el torso desnudo sobre un gran libro, sostiene en una mano un tocado rojo. Las otras dos figuras están boca arriba y no tienen ningún atributo.

De la parte baja destaca sobre todo unos angelillos que están **esculpiendo una imagen** de un hombre, que lleva en sus manos un libro, y viste como caballero. Para ello uno toma medidas de la cabeza con un compás, mientras el otro golpea la cabeza con el cincel y el mazo, donde una inscripción indica: “HOC OPUS / HIC LABOR EST”.

3. Interpretación iconográfica y emblemática

Como hemos indicado, muy probablemente sigue un modelo grabado, todavía no localizado. Para su estudio nos hemos apoyado en algunas fuentes gráficas, de significación jesuítica y en concreto ignaciana, si bien todavía creemos que podemos obtener un mayor número de fuentes que ayuden a comprender el sentido del conjunto.

Empecemos analizando el lado derecho del lienzo, el más rico por otro lado desde el punto de vista de la iconografía. Creemos que existe una correspondencia entre las imágenes representadas en las columnas y las situadas al pie, formándose una contraposición y al mismo tiempo complementación entre cada una de ellas, las cuales ya aparecen explicadas en las inscripciones. Por ello debemos analizarlas juntas, los motivos colgados de las columnas y las personificaciones inferiores.

Pero antes debemos aludir al **simbolismo de la columna** que ya era objeto de culto en la antigua Creta. Su función sustentadora implica rasgos de robustez y solidez, por ello fue utilizado como atributo de la Fortaleza, de la Constancia, de la Castidad y en general de la Virtud²⁰. Aquí como veremos viene a representar el edificio construido por San Ignacio, la Compañía de Jesús. Este simbolismo de la columna asociado a San Ignacio lo encontramos en el lienzo de la *Glorificación de San Ignacio* que pintó Cristóbal de Villalpando para los jesuitas de Tepotzotlán, donde la figura del santo fundador se encuentra sobre una peana sobre fuego, formando parte del fuste de una columna²¹.

Las alegorías o personificaciones de la parte inferior son todas ellas femeninas, como hemos visto, y van acompañadas por unos niños que portan otros objetos simbólicos. Este hecho creemos que es subrayable, ya que en algunos de los ciclos sobre la vida de San Ignacio de Loyola se incluyen parejas de niños, con la intención de llamar la atención del espectador hacia algunos detalles, como ocurre por ejemplo en la serie pintada por Cristóbal de Villalpando para la Compañía de Jesús de Tepotzotlán²². Se trata de un recurso habitual en la pintura barroca, pero que dentro del carácter simbólico del lienzo, quizás podría interpretarse como alusión a que la Compañía de Jesús tuvo y tiene entre sus prioridades la formación de los niños y los jóvenes.

²⁰ REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía*, Madrid, 1990.

²¹ *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán*, tomo I, siglos XVI, XVII y principios del XVIII, México, 1992, pág. 151. RODRÍGUEZ G DE CEBALLOS, Alfonso, "El ciclo de la vida de San Ignacio de Loyola pintado por Cristóbal de Villalpando en Tepotzotlán. Precisiones iconográficas", *Ars Longa*, 1994, n.º 5, pág. 53-60.

²² *Pintura novohispana...*, op. cit. pág. 143. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "El ciclo de la vida de San Ignacio...", op. cit., pág. 53-60.

El primer grupo de la izquierda representa la **fe contrapuesta a la herejía**. Ésta, la *herejía*, aparece como la cabeza del turco y el libro atado a la columna. Según recoge Cesare Ripa, la herejía debe llevar un libro cerrado junto a unas serpientes, significando “la falsedad de sus sentencias y doctrina, más nociva y abominable que los más venenosos áspides”²³.

Son varios los ejemplos de santos que se representan pisando la herejía o luchando contra ella, como ocurre con San Agustín –quien sobre todo después de la Reforma, aparece como defensor de la ortodoxia contra los errores de los herejes; suele llevar personajes y libros a los pies que indican los herejes y doctrinas que combatió, en particular el maniqueísmo y el pelagianismo–, o Santo Domingo –con un perro rabioso o un animal fantástico entre llamas, personificación de la herejía, “herética pravitas”.

El hecho de que aquí se complete con la cabeza de un turco o moro debe ser entendido dentro de la propia biografía de San Ignacio, haciéndose referencia al pasaje en el que el santo se encontró con un moro de camino a Montserrat, tal y como narra Ribadeneyra:

“Iba, pues, nuestro Ignacio su camino, como dijimos, hacia Monserrate, y topó acaso con un moro, de los que en aquel tiempo aun quedaban en España en los reinos de Valencia y Aragón. Comenzaron a andar juntos y a trabar plática, y de una en otra vinieron a tratar de la virginidad y pureza de la gloriosísima Virgen Nuestra Señora. Concedía el moro que esta bienaventurada Señora había sido virgen antes del parto y en el parto, porque así convenía a la grandeza y majestad de su Hijo; pero decía que no había sido así después del parto, y traía razones falsas y aparentes para probarlo; las cuales deshacía nuestro Ignacio, procurando con todas sus fuerzas desengañar al moro y traerle al conocimiento desta verdad: pero no lo pudo acabar con él, antes se fue adelante el mozo dejándole solo y muy dudoso y perplejo de lo que había de hacer; porque no sabía si la fe que profesaba y la piedad cristiana le obligaba a darse prisa tras el moro, y alcanzarle y darle puñaladas por el atrevimiento y osadía que había tenido de hablar tan desvergonzadamente en desacato de la bienaventurada siempre Virgen sin mancilla”²⁴.

Se trata éste de uno de los pasajes que más se han reiterado de la vida del santo, apareciendo en varios de los ciclos pictóricos o estampados sobre su vida, como ocurre en la conocida serie grabada por Jean Baptiste Barbé con dibujos originales de

²³ RIPA, Cesare, *Iconología*, Akal, Madrid, 1987, tomo I, pág.474-475.

²⁴ RIBADENEYRA, Pedro de, *Vida del bienaventurado Padre San Ignacio de Loyola*, en “Historia de la Contrarreforma”, B.A.C., Madrid, 1945, pág. 52.

Rubens²⁵ publicada en Roma en 1609, o en la pintada por Cristóbal de Villalpando para el Noviciado de San Francisco Javier de Tepozotlán (México)²⁶. Además en el museo donde se conserva esta serie, el Museo Nacional del Virreinato, existe otro lienzo anónimo, dedicado a la “Aparición de la Virgen a San Ignacio de Loyola” en la que figuran también cabezas de moros en la parte inferior²⁷.

Con ello se quiere indicar la herejía, en una columna que además da la impresión de desmoronarse, mientras que a su pie se ha representado una alegoría de la *Fe Católica*. Aparece la imagen más habitual: la mujer velada, con la cabeza cubierta y portando en sus manos un cáliz, pero además va acompañada de un niño con la tiara y cruz pontificia que representa la Iglesia Católica.

Se trataría de representar a la Fe Católica triunfante sobre la herejía, como vendría a indicar la inscripción: “DE / PROSTRA/TA HAERESI / FIDES”. Aunque también podría aludir al hecho de que la Compañía de Jesús tiene entre sus principales actividades la extensión del cristianismo a través de las misiones entre los infieles.

También en ese lado izquierdo, pero en primer término, encontramos el grupo que corresponde a la **contraposición de la muerte y el mundo**, aunque más bien sería una aceptación del final de la vida como algo natural, terrenal. Dice la cartela: “DE TRIVMPHA/TA / MORTE / NATVRA”.

La *muerte*, como hemos visto, sigue la representación más habitual a través de la calavera, la hoz y la pala, además de la tibia y el peroné, apareciendo también un reloj, símbolo del tiempo que pasa, de la vida que se va.

En la parte inferior aparece una alegoría de la naturaleza o quizás del *mundo* a través de una figura femenina a cuyo pie figura un globo terráqueo y un pequeño niño con una cajita. La esfera terrestre está también representada en el lienzo de la aparición de la Virgen a San Ignacio de Tepozotlán²⁸, antes citado. Además, en las fiestas de celebración de la beatificación de San Ignacio en Granada en el año 1610 se hizo

²⁵ *IHS Vita beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*, Roma, 1609, grab. N.º 8. CENDOYA ECHANIZ, Ignacio y MONTERO ESTEBAS, Pedro M.ª, “La influencia de la Vita Beati Patris Ignatii... grabada por Barbé en los ciclos iconográficos de San Ignacio”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1993, 6 (11), pág. 386-395.

²⁶ *Pintura novohispana...*, op. cit., pág. 143. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “El ciclo de la vida de San Ignacio...”, op. cit..

²⁷ *Pintura novohispana...*, op. cit., pág. 121.

²⁸ *Pintura novohispana...*, op. cit., pág. 121.

una representación en la que también figuraba la imagen del mundo, con un joven que portaba el globo²⁹. Y aún veremos algún otro ejemplo.

Las columnas del lado derecho son las que no parecen tener una correspondencia clara entre columna, alegoría e inscripción. Creemos que quizás haya podido haber una equivocación del pintor, quien como hemos indicado no suele realizar composiciones excesivamente complicadas.

La que está en primer plano pertenece a la **contraposición del pecado y la gracia**. Para ello se ha representado en la columna una cabeza de elefante, mientras que en la parte inferior figura una joven con un pájaro sobre el hombro, al tiempo que empuja a otro a subir a la columna.

Esta sería la representación de la *gracia divina*, que según Ripa debe ser una joven acompañada del Espíritu Santo, en forma de *paloma*, indicando que a la Tercera Persona de la Trinidad le corresponde la “infusión de la Divina Gracia”. Éste podría ser la figura que aparece sobre el hombro de la personificación.

Creemos que el pájaro al que ayuda a subir podría tratarse de la representación del *Ave Fénix*, ya que tiene el cuello más claro y penacho sobre la cabeza, siendo uno de los animales de más rica simbología. Aunque compleja podemos recordar la descripción simbólica escrita por Tomás de Cantimpré:

“Simboliza las almas santas que llevan una vida sencilla hacia la Santa Trinidad y firmemente apoyada sobre las cuatro virtudes cardinales: prudencia, templanza, justicia y fortaleza. En su tamaño como el águila, simboliza la elevación de la santa contemplación; con su hermosa cabeza, simboliza la pureza de pensamientos. Su pico empenachado simboliza el doble gozo de la oración: el de la seguridad propia y ajena. Su cuello áureo, la esperanza serena que procede de la caridad. El color de púrpura en la parte posterior, simboliza la aceptación de la pasión de Cristo mediante la mortificación de la carne”³⁰.

Ruscelli en la empresa que dedica al Conde de la Trinidad, Giorgio Costa, utiliza la imagen del Ave Fénix que se renueva en el fuego, como imagen el ánimo invicto reforzado por la gracia divina, que serían los rayos del sol³¹.

²⁹ ESCALERA PÉREZ, Reyes, “Granada festeja en 1610 la beatificación del P. Ignacio de Loyola”, *Boletín de Arte*, 1991, n.º 12, pág. 147-157.

³⁰ CANTIMPRÉ, Tomás de, *Codex Granatensis*, pág. 203.

³¹ RUSCELLI, Girolamo, *Le impresse illustri*, Venecia, 1588, pág. 220-225. Vid. GARCÍA ARRANZ, José Julio, *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, 1996, pág. 349-350.

Pero la simbología de estas dos aves, se completa con el hecho de que en su mano sostiene un *bastón con una serpiente enrollada en él*. En el mundo emblemático normalmente simboliza la predicación, como hace por poner un ejemplo Sebastián de Covarrubias, aunque también suele significar la paz. Bien podría tener este sentido, ya que recordemos que San Ignacio fue reconocido por la predicación, que se convertiría en una de las armas de extensión de la Compañía de Jesús por todo el mundo.

Sin embargo, aquí creemos que puede tener, además de esas connotaciones, un sentido particular en relación con la vida de San Ignacio, ya que según cuenta Ribadeneira el santo fundador sufrió frecuentemente una aparición en forma de serpiente:

“estando aún en el hospital, y otras muchas veces, se le había puesto delante una hermosa y resplandeciente figura; la cual no podía distinguir como quisiera, ni qué cosa fuese, ni de qué manera compuesta; sino que le parecía tener forma como de culebra, que con muchos a manera de ojos resplandecía. La cual cuando estaba presente le causaba mucho contento y consuelo; y por el contrario, mucho descontento y pena cuando desaparecía. Esta visión se le representó aquí estando postrado delante de la cruz. Pero como ya tenía más abundancia de la divina luz, y en virtud de la santa cruz, ante la cual estaba ahinojado, fácilmente entendió que aquella cosa no era tan linda ni tan resplandeciente como antes se le ofrecía y manifestamente conoció que era el demonio que le quería engañar. Y de ahí adelante por mucho tiempo le apareció muchas veces, no sólo en Manresa y en los caminos, sino en París también y en Roma; pero su semblante y aspecto no daba ya resplandor y claridad, mas era tan apocado y feo, que no haciendo caso dél, con el báculo que traía en la mano fácilmente le echaba de sí”³².

En la serie de la *Vita Beati Patris Ignatii...* grabada por Barbé en 1609 aparecen en varias ocasiones las referencias a las apariciones del demonio en forma de serpiente, ilustrando incluso el pasaje que acabamos de citar³³. En la serie de Cristóbal de Villalpando en Tepetzotlán está también representado³⁴.

En el lienzo vallisoletano parece clara además la intención de aludir a ese momento, ya que el niño situado al lado, como en todas las demás figuras, en esta ocasión lleva una *lámina con la representación de San Ignacio*.

Este detalle resulta igualmente de interés, ya que alude a la utilización de la estampa grabada entre los jesuitas como “composición de lugar” propugnada por el

³² RIBADENEYRA, Pedro de, *Vida*, op. cit., pág. 63-64.

³³ *IHS Vita beati P. Ignatii*, op. cit., grab. N.º 12 y 72.

³⁴ *Pintura novohispana*, op. cit., pág. 148. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “El ciclo de la vida de San Ignacio de Loyola”, op. cit.

fundador jesuita. Por poner otros ejemplos, citemos el lienzo de San Francisco de Borja glorificado que se conserva en la capilla dedicada a este santo de la Colegiata de Villagarcía de Campos de Valladolid.

La inscripción indica “DE / SVBACTO / DOEMO/NE, GRATIA”. Por lo que el complemento a la alegoría de la gracia que acabamos de ver, debería ser la representación del *demonio*. Sin embargo, nos encontramos con una *cabeza de elefante*, cuya simbología unida al pecado o al demonio no es muy clara. Su imagen suele estar vinculada a aspectos positivos, como el poder real. En ocasiones aparece junto a un pilar o columna, significando vigilia o como cosmóforo, algo que tampoco tiene sentido en el cuadro de Díez Ferreras.

Por ello creemos que en esta ocasión el pintor puede haber equivocado la situación de la representación que debería estar en la otra columna que nos falta por analizar y que se corresponde con la idolatría. En esta debería estar la imagen del *demonio*, que figura en la última, correspondiéndose por tanto con la inscripción y con las tentaciones a las que se alude en la parte inferior, por ejemplo en el detalle de la serpiente enrollada en el báculo.

La representación del demonio junto al santo de Loyola simbolizando las tentaciones no es extraña en su iconografía, así ocurre por ejemplo en la serie de Rubens-Barbé³⁵ de 1609, en el citado cuadro del Museo del Virreinato de Tepotzotlán, de la Aparición de la Virgen a San Ignacio³⁶, mientras que en la conmemoración de la beatificación del fundador de los jesuitas en 1610 en la ciudad de Granada, se colocó en uno de los lados del claustro del Colegio de la Compañía un altar donde figuraba San Ignacio luchando entre otros con el demonio³⁷.

Al fondo queda la última **contraposición entre idolatría y religión**: “DE / PROFLIGA/TA IDOLOLA/TRIA / RELIGIO”. En la columna se ha representado un demonio, pero como acabamos de indicar creemos que más bien debería figurar la cabeza del elefante; mientras que en la parte inferior la *Religión* aparece como una mujer con un Crucifijo y un niño con un incensario. Hay además la cabeza de un ave, pero es muy difícil de identificar.

Aunque la simbología del elefante suele tener connotaciones positivas, aquí se trataría simplemente de representarlo como *ídolo*, sin que implique otro tipo de simbolismo.

³⁵ *IHS Vita beati P. Ignatii*, op. cit., grab. N.º 15 y 67.

³⁶ *Pintura novohispana*, op. cit., pág. 121.

³⁷ ESCALERA PÉREZ, Reyes, “Granada festeja...”, op. cit.

Se ha representado, por tanto, la herejía, la muerte, la idolatría y el pecado, vencidas por la fe, la naturaleza, la religión y la gracia respectivamente, prácticamente las mismas figuras contra las que luchaba San Ignacio en una de las decoraciones de las fiestas de Granada³⁸ en 1610. Aparecía el fundador jesuita con el mundo a los pies y una espada desenvainada en la mano, en actitud de expulsar a la idolatría, la herejía, el pecado y el demonio.

Pero todavía existe un precedente gráfico más interesante, que es el grabado de Dirk Volkerstz Coornhert (1519-1590)³⁹ sobre el *Triunfo de Cristo*, dentro de una serie dedicada al Triunfo de la Paciencia, fechada en 1559 y cargada de símbolos que tendrán sus ecos en el mundo emblemático. En él se representa a Cristo sobre un carro en cuyas cuatro esquinas aparece el Tetramorfos, mientras le siguen atados la representación del Infierno, el Mundo, el Demonio y el Pecado. Creemos que es un antecedente de gran interés, porque podemos relacionar además ese carro triunfal con el del lienzo vallisoletano.

Efectivamente, en el lado izquierdo del lienzo, nos encontramos con una iconografía más habitual. La simbología del **carro triunfal tirado por animales** es bastante convencional. Es una composición muy utilizada por los jesuitas en las conmemoraciones de beatificación y canonización de sus principales santos y tuvo lógicamente su reflejo en la iconografía de su fundador, San Ignacio de Loyola.

El *carro de triunfo*⁴⁰ cuyo origen está en los cortejos de los antiguos emperadores romanos permanece en la Edad Media en ejemplos como el canto 29 del Purgatorio de Dante, donde Beatriz desfila en un carro, como símbolo del Triunfo. Esta alegoría alcanza un carácter canónico gracias a Petrarca y sus *Triunfos* y Boccaccio en la *Amorosa Visione*. Aunque en un principio fue utilizado con un sentido profano, enseguida fue aplicado a los temas religiosos. Según Emile Mâle fue Savoranola y su libro *Triumphus Crucis* el primero que en el siglo XV utilizó el cortejo triunfal en este sentido.

Sin embargo, un gran número de ejemplos de carros triunfales dedicados a la Iglesia y a la Eucaristía, presentes en un sinfín de templos, como los que hemos citado formando serie con éste que estudiamos en la Iglesia de San Miguel de Valladolid, deriva de la serie de tapices realizada por Rubens para el convento de las Descalzas

³⁸ ESCALERA PÉREZ, Reyes, "Granada festeja...", op cit.

³⁹ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús M^a, *La Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Vitoria, 1993, tomo III, pág. 34. *The Illustrated Bartsch, 55 (suplement)*. Dirk Volkertsz. Coornhert, 1991, pág. 180.

⁴⁰ Vid. SEBASTIÁN, Santiago, *Arte y humanismo*, Madrid, 1978, pág. 225-243.

Reales de Madrid, y del carro diseñado por este mismo autor para el ingreso del Cardenal Infante Fernando de Austria en la ciudad de Amberes en 1635.

Según Nora Poorter, la Compañía de Jesús junto a los agustinos, fueron los artífices de la extensión del uso de los carros triunfales⁴¹. Por poner algún ejemplo, recordemos las celebraciones de Pont-à-Mousson en 1623 por la canonización de San Ignacio y de San Francisco Javier, o las de Granada en 1610, que acabamos de citar, en las que se hicieron varios carros; en uno de ellos se representaba el triunfo de San Ignacio por medio de la oración y la contemplación⁴².

En el caso del lienzo vallisoletano, tenemos que destacar dos detalles en la figura de San Ignacio: el hecho de que vaya revestido *como sacerdote* y la corona de laurel.

Es muy habitual en las representaciones de San Ignacio que éste aparezca con ricas vestiduras, sobre todo entre los pintores barrocos como Rubens, pero creemos que aquí podría tener un simbolismo que nos permitiera situar este cuadro en el contexto de la serie de lienzos de San Miguel a la que hemos aludido.

Se trata de un ciclo dedicado a la eucaristía, que debemos enmarcar en la devoción que a ésta se tiene entre los jesuitas impulsado por San Ignacio de Loyola desde un pasaje sucedido en Manresa:

“Oyendo misa un día y alzandose el Corpus Domini, vio con los ojos interiores unos rayos blancos que venian de arriba; y aunque esto, después de tanto tiempo no lo puede bien explicar todavía lo que el vio con el entendimiento claramente, fue ver cómo estaba en el Santísimo Sacramento Jesucristo Nuestro Señor”⁴³.

Muchos artistas, sobre todo aquellos más cercanos en el tiempo a San Ignacio, subrayaron este aspecto⁴⁴. Así, en el ciclo dedicado a su vida con grabados de Rubens y Barbé con motivo de su beatificación en 1609, figura representado fielmente este suceso⁴⁵. El artista flamenco lo recoge en varios de sus grabados, y por poner otro ejemplo lo volvemos a encontrar en el magnífico lienzo de glorificación de santos jesuitas de la colegiata vallisoletana de Villagarcía de Campos.

⁴¹ POORTER, Nora, *Corpus Rubenianum. Part II...*, op. cit., vol. I, pág. 202-203.

⁴² ESCALERA PÉREZ, Reyes, “Granada festeja...”, op. cit.

⁴³ Cita tomada de la autobiografía ignaciana, vid. “Monum. Hist. Societ. Jesu. Monumenta Ignaciana”, *Fontes Narrativi de Santo Ignatio*, I, pág. 402.

⁴⁴ BEGUIRISTAIN, J., *San Ignacio de Loyola, apóstol de la Comunión frecuente*, Barcelona, 1909. SERP, W., “Der Hl. Ignatius von Loyola und die tägliche Comunión”, *Zeitschrift für Ascese und Mystik*, Innsbruck, 1930, n.º 3, pág. 12-16. DÜHR, J., “Art. Comunión frecuente”, *Dictionnaire de Spiritualité*, París, 1948, fasc. XI. SUQUÍA GOICOECHEA, Ángel, “San Ignacio de Loyola”, *España Eucarística*, Salamanca, 1952, pág. 152-162.

⁴⁵ *IHS Vita beati P. Ignatii...*, op. cit., grab. N.º 17.

Aunque sí que es cierto que el gran defensor de la Eucaristía entre los jesuitas será San Francisco de Borja, con el que este templo vallisoletano tendría lazos familiares. En la citada casa jesuítica de Villagarcía aparece el santo en ese momento de adoración a la Sagrada Forma.

Respecto a la coronación de *laurel*, no es tampoco extraña en un cuadro de glorificación. El laurel simboliza el triunfo y la gloria perpetua, debido al verdor de sus hojas. Como es sabido por todos, la corona realizada con esta planta fue utilizada ya desde la época de los romanos, como referencia a la virtud, a la verdad, a la perseverancia, a la gloria militar y a la fama literaria o artística⁴⁶. De motivo profano en un principio, se introdujo en el ámbito religioso y moral desde el cristianismo⁴⁷.

El carro está tirado por las alegorías de la piedad, la fortaleza, el celo y la sabiduría como las cuatro principales armas que permitieron a San Ignacio de Loyola llegar a los altares. Así figura en las inscripciones, pero no parece muy clara la correlación simbólica con las figuras que los representan.

La *piedad* es un ángel, sin ningún tipo de atributo, mientras que la *fortaleza* es un toro, animal que ha simbolizado generalmente la mayor fuerza física.

Dice Ripa que el “*celo* es cierta clase de amor por la religión, con el que se desea ardientemente que las cosas que se relacionan con el culto divino sean ejecutadas con entera sinceridad, rapidez y diligencia”⁴⁸. Sin embargo, aquí aparece presentado más bien con el sentido de vigilancia y por ello se elige la imagen del león, que no duerme, según recogen diferentes autoridades siguiendo fuentes antiguas. Así aparece, entre otros, en Horapolo⁴⁹ y Valeriano, en Alciato⁵⁰, en Ripa⁵¹ o en Horozco y Saavedra, quien dice:

“El león fue entre los egipcios símbolo de la vigilancia, como lo son los que ponen en los frontispicios y puertas de los templos... No fuera señor del mundo si se durmiera y descuidara, porque no se ha de dormir profundamente quien cuida del

⁴⁶ Al laurel se le asocia a estos significados por ser el árbol de Apolo, y por tanto el sol, al que se le dan también.

⁴⁷ Ya en la Biblia aparece referencias al mismo, como por ejemplo San Pablo quien escribió: “Nescitis quod ii qui in stadio currunt, omnes quidem currunt, sed unus accipit bravium? Sic currite ut comprehendatis. Omnis autem qui in agone contendit, ab omnibus se abstinet, et illi quidem ut corruptibilem coronam accipiant: nos autem incorruptam”. I a los Corintios 9, 24-25.

⁴⁸ RIPA, Cesare, *Iconología*, op. cit., tomo I, pág. 185-186.

⁴⁹ HORAPOLO, *Hieroglyphica*, ed. de Jesús M^a González de Zárate, Madrid, 1991, pág. 107-109.

⁵⁰ ALCIATO, *Emblemas*, ed. a cargo de Santiago Sebastián, Madrid, 1985, pág. 46, emblema XV.

⁵¹ RIPA, Cesare, *Iconología*, op. cit.

gobierno de muchos Como el león se reconoce rey de los animales, o duerme poco, o, si duerme, tiene abiertos los ojos; no se fia tanto de su imperio ni se asegura tanto de su majestad, que no le parezca necesario fingirse despierto cuando está dormido”⁵².

Además las referencias al celo de San Ignacio lo encontramos también en la portada del libro *Ignatius Insignium...* de Carolo Bovio, donde San Ignacio está representando ofreciendo su espada a una imagen de la Virgen, mientras que en ángel en la parte alta porta el versículo 17 del capítulo 15 del libro de la Sabiduría: “ACCIPIET ARMATVRAM ZELVS ILLIVS Sap. 5”.

Finalmente la **sabiduría** está representada a través del águila. Éste es uno de los animales más utilizados en la emblemática. Creemos que aquí tendría la intención de representar la sabiduría del santo jesuita para alcanzar sus objetivos a pesar de todas las dificultades, como ocurre en la empresa de Giovanni Battista Rasario, de la Academia de los Affidati, en la que aparece un águila alzando su vuelo hacia el sol oculto por oscuras nubes, ya que como dice el comentarista esta ave está dotada de un agudísimo sentido de la vida y posee la propiedad de contemplar directamente la luz del sol, e incluso los días nublados vuela por encima de las nubes en busca del sol⁵³.

Pero además por esa característica de vista aguda, por la que puede subir muy alto y seguir viendo, fue utilizado como imagen del rey que destaca sobre los demás por su autoridad, vigilancia y sabiduría, como aparece en el tratado sobre empresas del sienés Scipione Bargagli, *Dell'impresa*, reproducido por Joachim Camerarius⁵⁴. E igualmente fue aplicado a los prelados quienes no sólo deben dedicarse a la vida contemplativa, sino también a atender al cuidado de sus feligreses, como recogen Sebastián de Covarrubias⁵⁵ o el jesuita Francisco Núñez de Cepeda⁵⁶.

Como vemos, se trata de una representación algo curiosa de dichas virtudes, difíciles de explicar en algunos casos. Y es que se trata, al fin y al cabo, de una **atrevida representación del tetramorfos** tirando del carro de San Ignacio. Los cuatro símbolos de los evangelistas son transformados aquí en alegorías de virtudes. Son las mis-

⁵² GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús M^a, “Saavedra Fajardo y la literatura emblemática”, *Traza y Baza*, n.º 10, pág. 37-36.

⁵³ GARCÍA ARRANZ, José Julio, *Ornitología emblemática...*, op. cit., pág. 189-190.

⁵⁴ CAMERARIUS, Joachim, *Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumptorum centuria tertia*, 1596, centuria III, emblema 3. GARCÍA ARRANZ, José Julio, *Ornitología emblemática*, op. cit., pág. 190-192.

⁵⁵ COVARRUBIAS, Sebastián, *Emblemas morales*, centuria I, emblema 15.

⁵⁶ NÚÑEZ DE CEPEDA, Francisco, *Idea del Buen Pastor...*, León, 1682 (ed. crítica de Rafael García Mahiques, Madrid, 1988, empresa 34, pág. 134-136).

mas figuras que acompañan en tantísimas representaciones a la figura de Cristo y por poner un ejemplo más cercano, aparece en el triunfo de Cristo de Philippe Galle (1537-1612) que ilustra *Los seis triunfos de Petrarca*⁵⁷, pero sobre todo como precedente en el grabado de *El triunfo de la fe* de Tiziano (1480/85-1576), que siguiendo la obra citada de Savoranola, presenta a Cristo sedente sobre un carro de cuatro ruedas tirado por los animales místicos del tetramorfos⁵⁸, o el que hemos citado antes de Coornhert (1519-1590), probablemente maestro de Galle⁵⁹.

El carro pasa por encima de diferentes figuras, sin duda representación de los obstáculos que tuvo que vencer San Ignacio para lograr la gloria. Como hemos indicado tan sólo uno lleva atributos que nos permitan su identificación. Es el primero de ellos, que lleva un libro y un tocado rojo en la mano, por lo que podríamos identificarlo como la representación de un moro y probablemente de la herejía, que como vimos aparecía en una de las columnas del templo. Debemos recordar además el interés de San Ignacio de Loyola en las misiones entre los infieles, a la que se podría aludir igualmente aquí, a pesar de que él no pudo realizarla, pero sí la Compañía de Jesús.

También aparece clara la identificación de la muerte, sobre la cual igualmente triunfa San Ignacio; imagen bastante habitual en los carros triunfales. Por no poner más ejemplos, recordemos la serie de los tapices de Rubens para las Descalzas, que aquí nuestro a través de la copia hecha para los jesuitas vallisoletanos, hoy San Miguel.

Esta composición podríamos relacionarla con el lienzo anónimo de la “Aparición de la Virgen a San Ignacio de Loyola” del Museo de Tepotzotlán⁶⁰, que ya hemos citado. En la parte inferior figuran por debajo de la figura del fundador jesuita, dos cabezas de moros, además de una representación de la naturaleza, a través de una joven dormida y el globo terráqueo, y del demonio, que se lleva las manos a la cabeza en gesto de desesperación.

La zona del carro triunfal, en la parte superior izquierda del lienzo, está claramente conectada con el gran espacio de la derecha, a través de la **ráfaga de luz que sale del pecho de san Ignacio hasta un muchacho situado al pie del templo**. Creemos que éste puede ser interpretado como una alegoría de la Compañía de Jesús,

⁵⁷ *The illustrated Bartsch*, 56. *Netherlandish Artists. Philips Galle*, Nueva York, 1987, pág. 302. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús M^a, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Vitoria, 1994, tomo V, pág. 94.

⁵⁸ SEBASTIÁN, Santiago, *Arte y humanismo*, op. cit., pág. 240.

⁵⁹ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús M^a, *La Real Colección...*, op. cit., tomo III, pág. 34.

⁶⁰ *Pintura novohispana*, op. cit., pág. 121.

que recibe la inspiración de su fundador, teniendo como fundamentos para levantar la iglesia las virtudes señaladas al pie de las cuatro columnas para vencer los principales obstáculos que pueden atacarla.

En la ya citada celebración de la beatificación de San Ignacio en Granada⁶¹, la representación del carro triunfal de San Ignacio se completaba con un niño con un sol bordado en el pecho con el nombre de Jesús, que simbolizaba a la Compañía.

Esta lectura vendría apoyada por la presencia junto al templo de los **angelillos tallando una escultura** y la inscripción: “HOC OPVS / HIC LABOR EST”. Esta es a nuestro entender la parte más curiosa de toda la composición. Creemos que aludiría a la creación de la Compañía de Jesús, simbolizada a través del niño que acabamos de ver, con el esfuerzo personal de San Ignacio de Loyola, y a través de su triunfo.

Finalmente destacar el **fondo de la composición**, formado por un mar enfurecido, tormentoso, que no tiene relación con el contexto de la escena representada en el conjunto como hemos visto. Por ello creemos que podría tener algún tipo de simbolismo, que estaría en relación con la vida de San Ignacio. Aludiría pues a sus viajes marítimos, envueltos, como suele ser habitual en casi todas las hagiografías que cuentan con algún pasaje naval, de episodios milagrosos.

Así, recordemos el viaje de Venecia a Jerusalén en que por las numerosas reprensiones que hace a los marineros y pasajeros, estos deciden abandonarle en una isla desierta; momento en el que un fuerte viento les empuja hasta Chipre. O cuando es expulsado de una magnífica nave en la que quería regresar a España, según el patrón porque si era santo podía andar por encima de las aguas, llegando sano en una embarcación peor, mientras la otra se hundía⁶².

Conclusión

Por todo ello proponemos como lectura global del lienzo y a modo de conclusión, una representación alegórica no sólo del triunfo de San Ignacio, sino una referencia a la gloria de la misma Compañía de Jesús.

El carro triunfal alude directamente a San Ignacio, indicando su victoria sobre la muerte y su lucha contra la herejía. Pero esa visión triunfante se une a la construcción situada a la derecha del cuadro, que vendría a representar los pilares que susten-

⁶¹ REYES, “Granada festeja...”, op.cit.

⁶² *IHS Vita beati P. Ignatti...*, op. cit., grab. N° 25 y 29.

tan a la Compañía de Jesús, alegorizada en el niño sentado en su pedestal que recibe una luz directamente del santo fundador. Este instituto religioso tendría como principales actividades la lucha contra la herejía, la muerte, la idolatría y el pecado, a través de la Fe, la Naturaleza, la Religión y la Gracia, respectivamente.

Todo ello como objetivos divinos que a través del Santo jesuita y de la Compañía se podría lograr, como indica la alusión al Magnificat: “FECIT / POTEN/TIAM // IN / BRACHIO / SVO”.

Sin embargo, creemos que este es sólo un primer acercamiento a la obra de Díez de Ferreras, y que faltan todavía algunos aspectos iconográficos por aclarar, como el sentido de la escultura que tallan los ángeles y su modelo, el posible error que apuntamos en las columnas o ese carro tirado por el tetramorfos, que probablemente encuentren su explicación en un ambiente cercano a la emblemática. Así como esperamos localizar el grabado que pudo inspirar la composición.



Fig. 1. Valladolid, Iglesia de San Miguel. Victoria de San Miguel, por Díez Ferreras.



Fig. 2. Detalle del carro triunfal de San Ignacio.

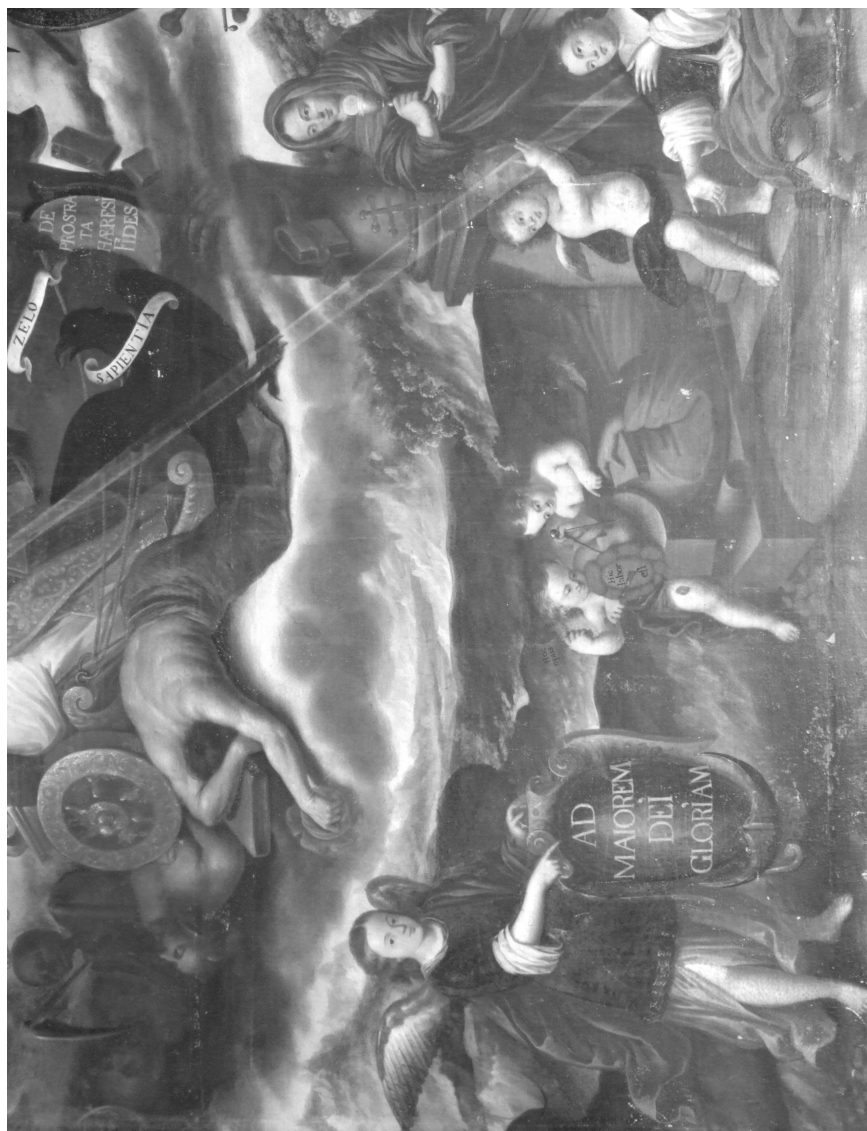


Fig. 3. Alegorías de la parte inferior izquierda.



Fig. 4. Virtudes, en el lado derecho.



Fig. 5. Columnata con los vicios.



Fig. 6. Firma: "Didacus diez de ferreras f año del 1679".