

# La función didáctica del arte barroco en Andalucía

---

**Juan Luis Ravé Prieto**

*Gabinete Pedagógico de Bellas Artes de Sevilla*

**Resumen:** *Una de las características más importantes del Barroco andaluz es su evidente función didáctica. A la vocación retórica y expresiva de su versión europea se une una especial atención a los valores propios de la cultura andaluza, gusto por los contrastes entre lo popular y lo culto, naturalismo, interés por la efusión de la emotividad y de los sentimientos, siempre dentro de una cierta contención y decoro. La imagen devocional debe atraer al espectador, conmoviéndolo y suscitando en él sentimientos de reflexión, arrepentimiento, para conducirlo hacia la conversión en consonancia con los textos de la nueva espiritualidad promovida por los escritores modernos como Ignacio de Loyola y muy pronto recogida por los tratadistas de arte del momento.*

*El carácter globalizador del Barroco produjo conjuntos monumentales donde las Bellas Artes están al servicio de un mensaje unitario que se dota de un alto contenido teológico como es el caso del templo de San Luis de los franceses de Sevilla, imagen del templo de Salomón y de la Jerusalén celestial, sostenido por los pilares virtudes cristianas y ejemplo máximo de la continuidad entre el Antiguo y Nuevo Testamento, fruto de la coherencia espiritual y cultural que se produce en el Barroco.*

**Abstract:** *One of the most important characteristics of the Andalusian Baroque is its evident didactic function. Together with the rhetoric and expressive vocation of its European version, the Andalusian Baroque brings in a special attention to the values of its own culture, taste for the contrasts between folklore and cultivation, naturalism, interest in the the effusion of emotion and feelings, always within a certain restraint and decorum. Devotional images must appeal the spectator, touching and inspiring in him feelings of reflection, repentance, to lead to conversion in accordance with the texts of the new spirituality promoted by modern writers such as Ignatius of Loyola and soon picked up by the art essayists of the moment.*

*The globalizing nature of the Baroque produced monumental ensembles where the fine arts are at the service of an unitarist message provided of a high theological content, as it is the case of the church of San Luis de Los Franceses in Sevilla, representation of the Temple of Solomon and the heavenly Jerusalem, supported by the pillars of the Christian virtues and greatest example of the continuity between the Old and the New Testaments, the result of spiritual and cultural coherence that occurs in the Baroque*

**Palabras Clave:** *Barroco, iconografía, sermón, templo, salomónico, sabiduría, virtudes, imagen, tratadista, jesuitas.*

**Keywords:** *Baroque, iconography, sermon, temple, Salomonic, wisdom, virtues, image, essayist, Jesuit.*

## 1. Un estilo para un tiempo de crisis

Probablemente fue durante el Barroco cuando se hizo más estrecha la relación entre el arte europeo y su función didáctica. Fue entonces cuando se pusieron todos los recursos plásticos que se habían creado durante el Renacimiento al servicio de la Iglesia Católica, consiguiendo aunar la tradición clásica y la cristiana. La asunción de los principios emanados por el concilio de Trento y la tendencia militante de la contrarreforma, patente en buena parte de la producción artística europea, hizo que el estilo del momento se convirtiera en uno de los mejores instrumentos de difusión de la apuesta de la Iglesia por reconquistar su papel primordial en Europa y por difundir con nuevos métodos su mensaje.

En el caso concreto de Andalucía<sup>1</sup>, el ámbito cronológico del Barroco incluye casi todo el siglo XVII, al menos para la pintura o la escultura, y gran parte del XVIII, con las matizaciones, discusiones, excepciones y casos particulares que deseamos introducir. Hay un temprano desarrollo de la escultura, luego de la pintura y finalmente de la arquitectura, que lógicamente siempre fue a la zaga, salvo en lo que se refiere a la arquitectura de retablos, verdadero laboratorio de formas, de invención y de artificio. Se inició, por tanto, en el siglo de las crisis demográficas, económicas, políticas y sociales, conviviendo con la guerra, la peste, los motines populares, incluso con las revueltas antiabsolutistas. Continuó con fuerza durante el siglo de las Luces hasta que las elites se empeñaron en enterrarlo bajo la pesada losa del academicismo, aunque soterradamente sobrevivió en los ámbitos rurales y populares.

La delimitación geográfica del Barroco andaluz tampoco es rígida y se expande por algunas comarcas de Extremadura, o, por el contrario, algunas de las mejores obras barrocas de Almería, pertenecen claramente al ámbito murciano. En ese sentido hay que mirar al Barroco como un fenómeno muy vasto, global, casi universal, que se extendía con energía variable, y en paralelo con la cultura europea, desde Goa hasta Lima o desde San Petersburgo hasta Tarifa. Igualmente es necesario matizar las ideas más extendidas sobre el Barroco como sinónimo exclusivo de lo expresivo y recargado. En Andalucía podemos también identificar una corriente coetánea de contención, de rigorismo formal y espiritual muy importante. Cuando esto ocurre es porque se confunde lo sustantivo, la mentalidad, las ideas, el fondo, con el aspecto, con las formas.

Realmente, el Barroco, partiendo del clasicismo humanista, lo superó y transgredió, otorgando a los artistas mayor libertad. Lo cual no significa que fuera anticlásico, anárquico y sin normas. Tiene una mayor intensidad expresiva, que se muestra a través de la tensión de los elementos compositivos, resuelta con flexiones, rupturas, vibraciones y reduplicaciones de las formas. Contraponiendo una serie de dualidades características de las formas barrocas: entre la estructura y la decoración; con fachadas pantallas que no siguen la articulación interior; a veces la oposición surge entre el espacio

---

<sup>1</sup> Para esta introducción hemos utilizado parte de dos trabajos ya publicados: RAVÉ PRIETO, Juan Luis y RESPALDIZA LAMA, Pedro. J., "El Barroco en Andalucía" y "Vida y Mentalidad en el Barroco" en el catálogo de la exposición *Andalucía Barroca Itinerante*. Consejería de Cultura Sevilla 2007, pp. 82 /119.

ritual y urbanístico de tipo escenográfico y el espacio interior que invita a la experiencia religiosa, a la relación con Dios o con el milagro, la imagen o la reliquia. Dicho de otra forma, se plasma la oposición entre dos formas de entender el hecho religioso, la religiosidad colectiva y la religiosidad individual, intimista. Estos contrastes vienen a formalizar los mismos que tensionan a la propia sociedad: el dualismo entre riqueza y miseria, entre la expansión colonial y la metrópolis, entre los deseos de unidad y de disgregación, entre lo universal y lo particular, entre razón y sentimiento, entre el ascetismo y la sensualidad o, en general, entre lo real y lo ideal. Contrastes que generan dinamismo, exuberancia decorativa, fastuosidad, realismo, ilusionismo, teatralidad, juegos de luces y color, siluetas recortadas,... Produciéndose una auténtica integración de las artes: arquitectura, escultura, pintura, artes industriales, música,... para que unidos interaccionen y subyuguen al espectador.

Contemplado con la perspectiva geográfica amplia de la región, el fenómeno barroco se complejiza además por los imponderables factores espaciales y materiales. Distinguiéndose igualmente diferentes focos y centros de producción que vienen a coincidir con las antiguas capitales de los viejos reinos, las sedes episcopales, los centros administrativos y los centros comerciales, además de las numerosas agro-ciudades que funcionaban como focos comarcales. La variedad y exuberancia del medio geográfico condiciona singularmente la diversidad y riqueza de sus materiales y de las tipologías arquitectónicas y decorativas. Igualmente la larga y vital historia andaluza genera el fenómeno de la superposición cultural en nuestras ciudades donde el patrimonio histórico preexistente marcó siempre una determinada forma de concebir el diseño y los usos antropológicos de la arquitectura y las artes plásticas. Así la sencillez y claridad estructural de origen clásico-mediterráneo, afectan casi siempre a cualquier edificio sea una casa popular, como un palacio o un convento. Lo mismo se puede decir de la tradición oriental, que se identifica con la sencillez exterior en contraste con el color, el uso expresivo de la luz y de las texturas o la riqueza de materiales del interior. No es de extrañar que el barroco entendido como suma y síntesis se haya convertido en una invariante castiza de lo andaluz, en una seña de identidad.

Por otra parte, desde el punto de vista de las ideas y de las mentalidades, es muy importante tener en cuenta los textos religiosos de la época que están plagados de alusiones al simbolismo de las construcciones religiosas, metáforas y comparaciones que asocian a Cristo con la luz, el templo con la Jerusalén Celeste o con el templo de Salomón, los apóstoles, evangelistas y padres de la Iglesia con las columnas y pilares. Por todo ello las plantas reflejan connotaciones rituales, las centradas se vinculan con lo funerario y conmemorativo, las basilicales con lo celebrativo, y la de cruz latina con la muerte de Cristo y la Redención. Los templos se consideran *fortalezas contra las huestes infernales*, el exterior representa la Iglesia militante y el interior la Iglesia triunfante.<sup>2</sup>

Las torres y cúpulas poseen también un importante papel de representación, ya que pueden ser contempladas en la distancia, convirtiéndose en referencias verticales de los

---

<sup>2</sup> DÁVILA FERNÁNDEZ, M. P., *Los sermones y el arte*, Valladolid, 1980, p. 208.

templos, en ocasiones están dedicadas a Cristo, María o los santos, por lo que su altura y belleza se convierte en motivo de competencia entre las distintas parroquias y órdenes religiosas. En las torres se colocan las campanas que difunden a los cuatro vientos su propio mensaje, también soportan luminarias en las festividades, relojes y las veletas que se rematan con cruces y otros símbolos, proclamando el triunfo de la Iglesia y la santidad del edificio al que protegían. Visual y auditivamente la Iglesia penetraba y dominaba toda la trama urbana y la vida cotidiana de los ciudadanos, marcando las horas del día, los hitos de la vida y de la muerte, liturgias, fiestas y celebraciones. Incluso las linternas, que iluminan las zonas más importantes de los templos pueden ser representaciones del Sancta Sanctorum bíblico.

Si la luz, como hemos indicado, posee en el cristianismo un claro valor simbólico, tanto en la liturgia como en las escrituras, en el Barroco se convirtió, además, en un valioso recurso estético. La luz, que simboliza la gracia divina, se concentra en determinados elementos, mientras que las luminarias, lámparas y velas son señales de la adoración a Dios. La magnificencia de los ajuares litúrgicos, los retablos, la orfebrería, los ricos tejidos, las flores, el incienso y la música realizaban la liturgia y atraían sensorialmente a los fieles y los hacían receptivos al mensaje doctrinal. El Barroco, como arte de la persuasión, pretende conmover a los fieles no sólo a través de la palabra, de los sermones, sino también y especialmente mediante recursos estéticos como la fastuosidad, el dinamismo, las tensiones, los contrastes y los efectos escenográficos. El presbiterio es el lugar más sagrado del templo, su importancia se enfatizaba con el retablo mayor, que adquiere el carácter de escenografía, en la que enmarcadas por la suntuosidad del oro y los brillos de lámparas, velas y espejos, se nos presentan reliquias, imágenes sagradas y la Eucaristía, colocadas en tabernáculos y manifestadores. El culto a la Eucaristía se desarrolla especialmente después de Trento, por oposición a la Reforma, que negaba la transubstanciación, siendo visible en la proliferación de las hermandades sacramentales, que levantaron por toda Andalucía impresionantes capillas en las que el barroco llega a sus últimas consecuencias, además de las ricas custodias procesionales y los ostensorios para el culto.

Las capillas se jerarquizaban partiendo del presbiterio o capilla mayor. Las parroquias poseían la capilla sacramental y la del bautismo. Las rejas marcaban el carácter privado del resto de las capillas, ámbitos cuyos patronos poseían el derecho de enterrarse en ellas, colocar sus blasones y a veces tribunas. Las sacristías en el Barroco tuvieron un gran desarrollo, con las disposiciones de Trento y los escritos de Carlos Borromeo, quien propugnaba amplias sacristías con altares. Con ello, la Contrarreforma pretendía dignificar el culto divino. Igualmente, el estamento eclesiástico promovía el amplio y complejo mobiliario litúrgico de los templos: altares, silleras de coro, canceles, cajonerías, confesionarios, monumentos para el Jueves Santo, y otras arquitecturas efímeras como catafalcos y túmulos para las exequias más importantes.

Los retablos siempre tuvieron una función didáctica y representativa, ahora, en el Barroco adquieren también rasgos escenográficos con doseles, cortinajes, falsas perspectivas y tramoyas, por ejemplo, el tabernáculo del retablo mayor de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Granada se podía hacer girar, al igual que en otros casos ocurría con la figura de la Inmaculada y el manifestador eucarístico que tantas veces se situaban en el ático y se intercambiaban según la liturgia. En última instancia podemos

afirmar que se concibieron como instrumentos didácticos que servían a la difusión de la ortodoxia católica.

Los retablos en los templos de las iglesias de las órdenes religiosas estaban normalmente presididos por imágenes de fundadores y santos de la orden y su aparato retórico de carácter panegírico podía superar a los de otros templos como los parroquiales. En torno a una imagen milagrosa y su santuario, habitualmente de la Virgen, se generaba un fenómeno complejo, con el fin de generar, asegurar y potenciar la devoción de los fieles. Estos fenómenos desbordaban a veces el ámbito comarcal y, entre otras actuaciones, se hacía propaganda de los milagros acontecidos y se sacaba en rogativa a la imagen, creándose a veces en torno a ella un complejo protocolo con otras autoridades e instituciones. Todavía en muchos santuarios andaluces persisten las romerías y salidas procesionales, y se conservan interesantes colecciones de exvotos (recordemos casos tan espectaculares como el de Consolación en Utrera).

Las órdenes religiosas contaron con hermanos arquitectos, y demás oficiales y aprendices para realizar las más variadas labores, lo que suponía un importante ahorro, como es el caso del agustino fray Lorenzo de San Nicolás, que estuvo ligado a Andalucía en su periodo de formación, los hermanos jesuitas Alonso Matías, Francisco Díaz de Rivero, Pedro Pérez, Pedro Sánchez, o Francisco Gómez, el franciscano fray Manuel Ramos, el mercedario descalzo fray Antonio de la Concepción, o el cisterciense Juan Caramuel tratadista y matemático que vivió fuera de España aunque sus tratados tuvieron amplia repercusión en nuestra tierra. Esta relación pone de manifiesto la formación intelectual de alguno de sus miembros, que no sólo se dedicaron a la teología, sino que también hubo matemáticos y otros doctos profesores que impartían clases en sus colegios. Singular interés pusieron en la educación los jesuitas, quienes crearon numerosas instituciones docentes para formar a lo más escogido de la sociedad además de a sus novicios.

Entre las aportaciones de especial significación en la arquitectura barroca de Andalucía destacan los camarines. Se trata de reducidos ámbitos situados detrás de los retablos, que de esta manera funcionan como autentica portada, como *porta coeli*, de estos espacios sacralizados que se reservaban para la divinidad. Las estrechas embocaduras, su iluminación independiente con las linternas de sus bóvedas y la fastuosidad de la decoración, recreaban unos ámbitos con valores sensitivos muy diferentes al del espacio que ocupaban los fieles, generando por tanto un auténtico *espacio para el milagro*. Igualmente se desarrollan en nuestras ciudades y pueblos unos edificios especialmente dedicados al culto eucarístico, las capillas sacramentales, que adquieren un desarrollo monumental auspiciadas por las hermandades sacramentales en auge desde el siglo XVI. Dejando a un lado los sagrarios catedralicios, son de resaltar los de Écija, Priego, Carmona y otras ciudades medias. También adquieren especial y original desarrollo los triunfos, calvarios, retablo callejeros, torres campanarios etc. que en conjunto acentuaron el carácter religioso de nuestro urbanismo barroco que ha dado en llamarse la ciudad conventual.

A veces el mensaje que se desea transmitir aparece explícito en las obras o junto a ellas, a través de escenas, símbolos, atributos e inscripciones que ayudaban a identificar las imágenes. Pueden aparecer también otros textos que no se incluyen en el programa iconográfico y que informan sobre la realización de las obras o proclaman el deseo

de trascender de los comitentes. Con ocasión de la inauguración de algunas obras, se publicaron sermones donde se exponían programas iconográficos, simbología, o sus promotores; e igualmente se editaban libros, grabados y estampas de devoción que complementaban el evento.

## 2. La imagen sagrada

Frente a los postulados iconoclastas de la Reforma, la imagen en el Barroco se pone al servicio del dogma, que fomentó el culto a las reliquias, a la Virgen y a los santos, y potenció algunas devociones como la Inmaculada Concepción. A través de las imágenes se pretende aleccionar a los fieles, creándose, como hemos indicado, programas iconográficos que actuaban a modo de sermones permanentes fijados gracias a las artes plásticas.

En el Barroco la imagen sagrada esculpida o pintada debía, básicamente, estimular la adoración y la contemplación, siempre buscando el contacto incluso sensorial con lo sagrado. La finalidad última de la imagen era estimular la devoción, procurando despertar la atención o enternecer nuestra sensibilidad ante la representación física de los santos o de las figuras bíblicas. Frente al humanismo erasmista que consideraba perjudicial para la devoción, la concreción visual, los *Ejercicios* de San Ignacio de Loyola son un manifiesto en pro de los sentidos y de la percepción sensual, como ya puso de manifiesto Julián Gállego <sup>3</sup> ...

*su rasgo más genial es no desdeñar ni glorificar los sentidos, sino tenerlos en cuenta, empleándolos a la mayor gloria de Dios.* La nueva religiosidad más accesible y próxima de Ignacio de Loyola y de Felipe Neri, supone una nueva manera de contemplar el hecho religioso, Ignacio de Loyola daba la clave con su *composición del lugar*: “*Ver con la imaginación el lugar corpóreo (...) imaginando a Cristo nuestro Señor delante y puesto en la Cruz (...) el coloquio se hace propiamente hablando, así como un amigo habla a otro*” (...). Este texto ignaciano podría servir para comprender la intensidad religiosa de un crucificado de



La imagen sagrada. San Estanislao de Kostla. Duque Cornejo.

<sup>3</sup> GÁLLEGO, Julián., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, p. 212.

Zurbarán, Juan de Mesa o Cano, y es la clave para entender el especial realismo del arte de este período donde se consigue aproximar lo sobrenatural al mundo de lo real y lo cotidiano. Francisco Pacheco pintor, tratadista y fervoroso seguidor de los principios jesuíticos arguye de forma semejante:

*“Y si el sentimiento, cuando se refiere al martirio de un santo, el celo y constancia de una Virgen y la pasión del mismo Cristo, de veras toca en el interior del alma, ver ante los ojos con l’ arte y vivos colores, el santo martirizado, a la Virgen combatida, a Cristo clavado en la Cruz, bañado en su sangre preciosa, es cierto que acrecienta tanto la devoción y compunge las entrañas que quien con semejantes objetos no se mueve, o es de piedra o bronce”<sup>4</sup>.*

Hasta en algunos documentos contractuales se muestra esta preocupación como vemos en el encargo que el colegio jesuita de Marchena hizo a Alonso Vázquez para las pinturas de su retablo mayor en 1599:

*Otrosi con condición que todas estas figuras que an de yr en estos quadros fuera de representar la verdad de la ystoria la representen de manera que provoque a deboción representando a cada una de las personas con el aspecto y postura que pide la santidad dellas y el estado y dispussición en que los representa la dicha pintura con las condiciones y particularidades dichas.<sup>5</sup>*

El objetivo final de la reconstrucción realista y detallada de la escena es conmover y motivar la efusión de sentimientos religiosos, como la conversión, el arrepentimiento, la misericordia, o la contemplación. Así pues, las artes plásticas se convierten, al igual que los *Ejercicios* de Ignacio de Loyola, en un instrumento de meditación y de conversión que permiten el milagroso artificio de hacer presente y actual lo sobrenatural. Eso si, el exceso de crudeza realista estará siempre limitado por el decoro, y el carácter ejemplarizante y retórico será siempre frenado por la verosimilitud de lo representado. En este contexto se entiende que Pacheco defina a la pintura siguiendo al cardenal Paleotti como: *Un acto de virtud para elevarnos hacia nuestro fin superior, pensando en la gloria eterna, para apartar las sombras del vicio, inducir al verdadero culto de Dios nuestro Señor y ayudar a nuestra santificación y a la edificación de nuestro prójimo*<sup>6</sup>.

En las artes plásticas barrocas hay una tensión entre lo que se ve y la intención didáctica, lo que se quiere enseñar o mostrar. La imagen religiosa barroca pretende reconstruir con absoluta objetividad la realidad del martirio, del dolor o de la belleza, al mismo tiempo que trasciende y se convierte en instrumento de conversión y de diálogo con lo sobrenatural.

Ya en las primeras obras de Martínez Montañés está implícita la intención de conmover al espectador y de mover a su conversión, incluso lo hace constar en el contrato de una de sus obras cumbres, el Cristo de la Clemencia, escultura realizada para

<sup>4</sup> PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*. Sevilla 1649, edición crítica de BASSEGODA y HUGAS, Bonaventura. Madrid, 1990, p. 255.

<sup>5</sup> HERNANDEZ DIAZ, José: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. II, pp. 155-156.

<sup>6</sup> PACHECO, Francisco, op. p. 249. PALEOTTI, Gabriele, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, ed. De P. Barocchi, *Trattati d’Arte del Cinquecento*, vol. II, pp. 119-509.

el oratorio privado de Vázquez de Leca y que fue modelo para tantos otros imagineros posteriores y desde luego para la propia pintura pasional:

*“ha de estar vivo, antes de haber expirado con la cabeza inclinada sobre el pecho, mirando a cualquier persona que estuviere orando al pie del, como que está el mismo Cristo hablándole y como quejándose que aquello que padece es por el que está orando y así ha de tener los ojos y el rostro con alguna severidad y los ojos del todo abiertos...”*<sup>7</sup>

Por tanto, era muy escaso el margen de libertad creativa; en este sentido es significativo el contrato entre el Convento de la Merced Calzada de Sevilla y Zurbarán, en el que se le imponen temas, número de figuras, etc.

*...me obligo de hacer veinte y dos cuadros de pintura de la Historia de San Pedro Nolasco para vestir el segundo claustro donde está el refectorio de dicho convento (Patio de los Bojes) que tengan dos varas de alto y dos media de ancho, poniendo en cada uno las figuras y demás cosas que el padre comendador me ordenase, sean pocas o muchas*<sup>8</sup>.

Si la Iglesia demanda o promueve la producción de pintura es lógico que también controle los modelos, los temas, las fórmulas e incluso los colores o vestidos de las imágenes. El control religioso es tan fuerte que cuando se produce alguna novedad no se acepta fácilmente, ni siquiera por los propios compañeros pintores, exigiéndose para los personajes sagrados el “decoro” y la compostura que impone la tradición. Pacheco, un seglar, se atreve a criticar al clérigo y pintor Juan de Roelas, pues pintó a Santa Ana dado lecciones a la Virgen, aunque tampoco le gusta el exceso de naturalismo en el tratamiento del tema.

*... porque llegar exteriormente a tomar lecciones de su madre, arguye imperfección y denota ignorancia de aquello que se le da*<sup>9</sup>.

Piénsese que el papel de España en Europa durante el siglo XVI había sido, en muchos aspectos, de vanguardia. Así, en el terreno de la navegación, la botánica y la mineralogía los científicos españoles se hallaban adelantados respecto a los extranjeros; incluso la teoría copernicana se enseñaba en Salamanca a mediados del siglo XVI. Sin embargo, en el siglo siguiente se cimentaron una serie de obstáculos a la apertura mental, llegándose a prohibir los estudios en el extranjero. Empieza así, un proceso de aislamiento con diferentes fases, que van desde una aún débil represión cultural en el reinado de Felipe III, a una fase de cierta apertura en el periodo de Carlos II, enmarcándose el momento más álgido de cerrazón en el reinado de Felipe IV; no siendo ajenas a esta realidad razones de índole social y de política exterior.

Estamos ante una cultura compleja y contradictoria, que a veces se explica a través de conceptos contrapuestos: popular y culta, realista y simbólica, artificiosa y sencilla,

---

<sup>7</sup> Escritura otorgada por Martínez Montañés y D. Mateo Vázquez de Leca ante Juan de Tordesillas, 5 de de Abril de 1603 AHS. Oficio 15-2º 1603-fol 593-94. publicado por HAZAÑAS Y LARRUA, Joaquín, *El arcediano Vázquez de Leca. Sevilla, 1573-1649*. Sevilla 1918.

<sup>8</sup> LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Notas para la Historia del Arte: Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*. pp. 221-222.

<sup>9</sup> PACHECO, Francisco, *Arte...*, p. 583.

etc. Realmente, es largo el recorrido entre los postulados tridentinos que conformaron la Contrarreforma y las nuevas ideas que en el siglo XVIII gestaron la Ilustración. Se puede concluir que con el Barroco la cultura occidental llega a su pleno desarrollo, produciendo obras dirigidas por las élites pero destinadas a influir en el conjunto de la sociedad, recurriendo a la suma y colaboración de todas las formas artísticas, no en vano es el momento del desarrollo de la ópera y otras formas de arte total.

La imagen sagrada no estaba aislada en una arquitectura más o menos neutral, todo lo contrario era una pieza más en un templo concebido como lugar de oración o reflexión, marco ceremonial para la liturgia y sobre todo ahora en el barroco, como escenario para la representación del mensaje y del milagro, un espacio intermedio entre el cielo y la tierra. Así pues, en los grandes edificios barrocos no solo se cuida la calidad de la arquitectura o de la imagen sino que se busca la coherencia con el mensaje global que se quiere transmitir a través de los ricos programas iconográficos incluyendo en ellos complejos aspectos teológicos o verdaderos sermones doctrinales. Por eso la alteración de la disposición original de las imágenes en templos y retablos lleva consigo la pérdida de la coherencia del mensaje y es obligación de los actuales responsables de los templos conservar la integridad de la lectura iconográfica. Entre los programas iconográficos de más calidad cultural y doctrinal de este periodo se pueden señalar los de la Cartuja de Granada, el del templo del hospital de la Caridad de Sevilla o el del salón principal del Palacio Arzobispal de Sevilla<sup>10</sup>.

Un ejemplo excelso de lo que comentamos es el templo del noviciado de los jesuitas en Sevilla, donde la colaboración de todas las artes y la coherencia del mensaje religioso la convierten en un paradigma del barroco y de su función didáctica. En efecto, la iglesia de *San Luis de los franceses* está considerada como una de las obras maestras del arte barroco hispánico, sin embargo, no es un templo suficientemente conocido ni valorado por la sociedad sevillana. Era la capilla pública del noviciado de la provincia bética de la Compañía de Jesús y fue especialmente cuidada en su diseño y decoración porque la orden entendía que el noviciado era “la pupila de los ojos de la provincia”.

En su diseño fue crucial la labor de Leonardo de Figueroa con la supervisión de un escogido grupo de intelectuales jesuitas por lo que sintetiza las formas más avanzadas del barroco europeo con las características propias del arte andaluz, aunando movimiento y complejidad estructural con el color y la frescura de las técnicas decorativas locales.

Además desde el punto de vista cultural y simbólico es uno de los espacios más ambiciosos en cuanto que pretende recrear un templo destinado al culto divino recuperando

---

<sup>10</sup> Las lecturas iconográficas han sido estudiadas entre otros por: RODRIGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, Alfonso. “Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja”, *Estudios sobre la literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz* / coord. por Nicolás Marín, Antonio Gallego Morell, Andrés Soria Olmedo, Vol. 3, Granada 1979, pp. 95-112.  
Sobre el hospital de la Caridad de Sevilla existen muchos trabajos que fueron recogidos por VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. y SERRERA CONTRERAS Juan Miguel; *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Sevilla 1980.  
ESCALERA PEREZ, Dolores Reyes y FERNANDEZ LOPEZ, José:  
“Pintura y Emblemática al Servicio de los Ideales de la Contrarreforma. El Techo del Salón Principal del Palacio Arzobispal de Sevilla”. *Florilegio de Estudios de Emblemática/ a Florilegium of Studies on Emblematics. Congreso Internacional de Emblemática de the Society for Emblem Studies*. Num. 6. A Coruña. Sociedad de Cultura Valle-Inclán. 2004, pp. 209-312.

la morfología y la simbología del templo de Jerusalén. Como excelente edificio barroco procura persuadir al espectador y transmitirle un complicado programa iconográfico basado en las virtudes y en los principios de la sabiduría divina. Programa y mensajes que se transmiten a través la arquitectura dotada de un complejo sistema de iluminación, y por medio del concurso acompañado de todas las bellas artes reunidas en su interior. Todo se ha construido siguiendo el principio ignaciano: “Ad majorem Dei gloriam” a mayor gloria de Dios.

### **3. Arquitectura e iconografía en San Luis de los Franceses**

*Este edificio hermoso, que contemplo  
Jerusalén terrestre, y militante.*<sup>11</sup>

Breve Noticia...1731

Un edificio de la entidad de San Luis se ha estudiado siempre desde la perspectiva de las obras y los artistas que confluyeron en su erección hoy es necesario analizarlo también a la luz del conocimiento de su promotores que precisamente fueron los responsables de hacer coincidir a tan excelentes artistas, bienes culturales y a tantas novedades estilísticas y doctrinales en un mismo espacio. El conjunto de los rectores que se suceden desde el último tercio del siglo XVII hasta la inauguración en 1731 - Francisco Tamariz, Francisco de Acevedo, Juan de Arana y Jerónimo de Ariza- tienen en común, además de una cultura y una espiritualidad fuera de lo común, un deseo de construir para el noviciado una iglesia que incorpore todas las novedades estilísticas del Barroco romano, no en vano todos estuvieron en Roma siendo rectores y las conocieron de primera mano, sino también el claro objetivo de otorgarle un contenido teológico y simbólico extraordinario.

De entre aquellos rectores destacaremos a Jerónimo de Ariza (Osuna, 1677-Sevilla, 1750), no solo por ser el rector del que tenemos más datos, gracias a las inscripciones que se hallan en el propio edificio que lo recuerdan como responsable de su programa iconográfico, sino que también el panegirista<sup>12</sup> que nos describe su vida nos llama la atención de su espectacular carrera eclesiástica y de la red de relaciones que mantenía con los centros de poder de la ciudad. Después pasó a ser prepósito en la casa profesa y allí hizo también muchas obras, retablos y objetos de culto, entre ellos el famoso altar de plata y reliquias que se conserva hoy en la capilla sacramental de la colegiata del Salvador de Sevilla. Murió el 15 de febrero de 1750 a los 73 años de vida y 40 de jesuita, había entrado en el noviciado de San Luis como novicio, estudió artes en Granada, pasó a ser presidente en el estudio de Granada y lector de Teología en Córdoba, pasando también por el hispalense colegio de San Hermenegildo. En sus dos rectorados, en San Luis, consiguió dar coherencia a la decoración interior y dotar al edificio de la carga simbólica

---

<sup>11</sup> ANÓNIMO. *Breve noticia de las sumptuosas fiestas i dedicación del Templo de San Luis, casa de probación de la Compañía de Jesús en el Hispalense emporio* En Sevilla: en la Imprenta de las Siete revueltas, 1731.

<sup>12</sup> GARCÍA, Domingo. *Breve noticia de la vida muerte y virtudes del Padre Geronymo de Hariza, Prepósito que fue de esta Casa Professa: escrita à los padres superiores de la provincia en Andalucía / por el Padre Domingo García, Prepósito actual de la misma Casa* (Sevilla, por Joseph Padrino. S.a. pero c. 1750).



San Luis. Frontispicio.

tan atractiva que todavía conserva. En su primer rectorado (1727-1732) se debieron concluir los detalles arquitectónicos finales, parte de la decoración mural, yeserías, columnas salomónicas y esculturas de las ocho virtudes-Bienaventuranzas y los Evangelistas. Seguramente también se hizo el encargo de los retablos, al menos del mayor y de los laterales, aunque hay menos evidencias, todos los panegiristas le atribuyen los siete. En esta fase se debió emprender igualmente la terminación preciosista que permite encajar cada detalle en la complejidad de esta gran máquina.

Acabado el primer rectorado será nombrado provincial y desde ese importante cargo seguirá vigilando la terminación del edificio y su decoración en colaboración con su sustituto, el rector Juan de Arana. El segundo rectorado (1736-1742) le permitió rematar su

obra, encargando además las pinturas murales de la iglesia a Domingo Martínez desde las cornisas hasta el zócalo, de la exedra y acceso del templo, y acabando la obra de los retablos, su dorado y embellecimiento, los frontales y marcos relicarios. Hay datos de que éstos se colocaron en 1739, también bajo su atenta mirada.

Los textos de la época e incluso las inscripciones del templo describen a Jerónimo de Ariza como “*agente, como director, como a artífice, como destinado por Dios*” a la conclusión y perfeccionamiento de la obra. Como rector que finalmente pudo concluir el templo debió ser bastante más que el simple creador del programa iconográfico, al menos se presenta como responsable de la vigilancia de los últimos detalles y de la recepción de la obra. Quizás buscando la protección de los grandes mecenas como el arzobispo, alguno de los miembros del Cabildo Catedralicio, e incluso con sus propias aportaciones, consiguió rematar la mayor parte de los frentes abiertos y pudo planificar su conclusión, coincidiendo con la presencia de los reyes en Sevilla, lo que dio paso a su fastuosa inauguración en 1731 e igualmente a su consagración en 1733, coincidiendo entonces con el último rectorado de su sustituto Juan de Arana.

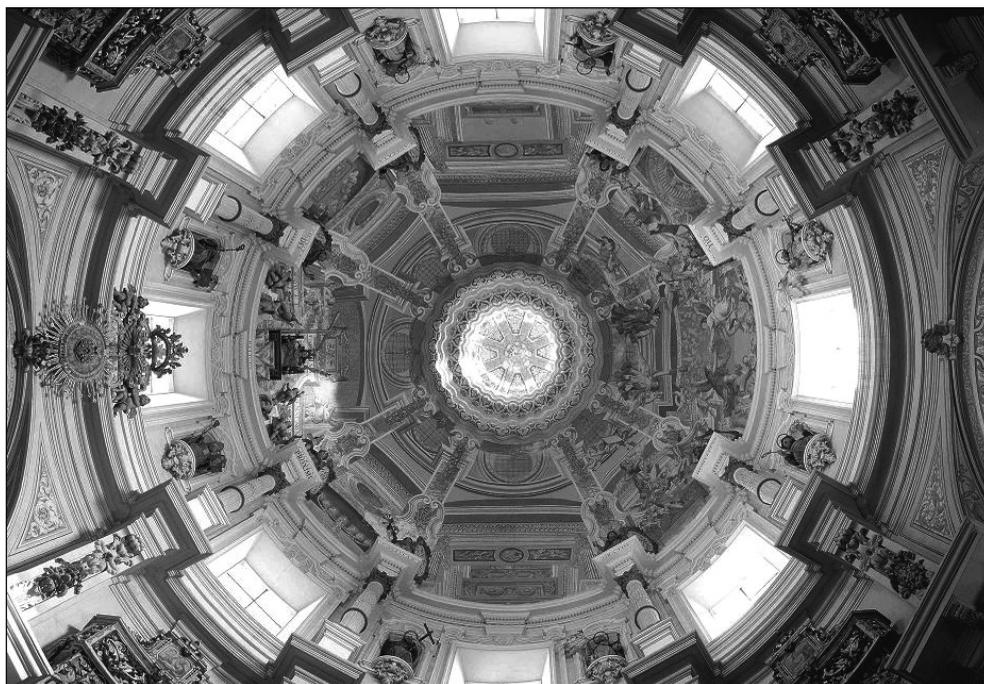
### *Templum Domini: Orden, espacio y símbolo*<sup>13</sup>

Tanto el carácter educativo de la institución, un noviciado, como el de la propia Compañía de Jesús, obligaron a los comitentes a cuidar especialmente los

<sup>13</sup> Extraído del capítulo correspondiente al programa iconográfico de RAVE PRIETO J.L. San Luis de los Franceses. Sevilla 2010.

contenidos simbólicos y figurativos, haciendo que el programa iconográfico estuviera indisolublemente unido a la estructura de la iglesia y que sus ideas básicas se hicieran patentes desde la planta del edificio hasta el último elemento decorativo. Los trabajos de Antonio de la Banda, Santiago Sebastián, Juan Antonio Ramírez y Rosario Camacho<sup>14</sup> han ido desvelando la riqueza, calidad, complejidad y coherencia de estos contenidos ideológicos, que dan sentido al esfuerzo constructivo y decorativo de todo su conjunto.

Así, hay dos temas arquitectónicos previos que están en la génesis del proyecto constructivo, al igual que en la base de la lectura simbólica: el orden salomónico y la rotonda, que condicionan cualquier interpretación global. La referencia al Templo de Jerusalén está justificada en cualquier templo católico que pretenda asemejarse al único edificio diseñado directamente por Dios, el *Templum Domini*. Igualmente, se trataba de construir un monumento a la antigua, que sobresaliera en medio de la ciudad, un reclamo para el espectador. Estos eran los objetivos del edificio según el autor de las octavas reales que describen la inauguración del templo en la *Breve noticia...*<sup>15</sup>, y por tanto claves en su interpretación.



San Luis. Boveda. Imagen de la Jerusalem celestial.

- <sup>14</sup> BANDA Y VARGAS, Antonio. *La iglesia sevillana de San Luis de los Franceses*. Sevilla: Diputación, 1977.  
CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. "La iglesia de San Luis de los Franceses en Sevilla, imagen polivalente", *Cuadernos de Arte e Iconografía* T. II 3. Madrid, 1989.  
RAMÍREZ, Juan Antonio. *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, 1983.  
SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: *Contrarreforma y barroco*. Madrid 1981.
- <sup>15</sup> ANÓNIMO. *Breve noticia de las sumptuosas fiestas i dedicación del Templo de San Luis, casa de probación de la Compañía de Jesús en el Hispalense emporio*. En Sevilla: en la Imprenta de las Siete Revueltas, 1731.

**“Ya de Zorobabel célebre el templo  
no ufano ostente su esplendor radiante  
no su hermosura sirva ya de exemplo  
que émulo es de su luz rasgo gigante  
este edificio hermoso, que contemplo  
Jerusalem terrestre y militante  
acreditando ser en quanto brilla  
del Orbe todo, Octava maravilla”.**

El Templo de Jerusalén, en su doble acepción, de espacio sagrado primigenio y meta final de la Iglesia militante, constituye el fundamento de todo el proyecto constructivo y de su contenido simbólico, aunque también alude a su carácter de monumento singular, susceptible de ser incluido entre las maravillas arquitectónicas de la tradición clásica. Sin embargo, cuando se inició la construcción de San Luis, la imagen del templo había sido ya sistematizada, como se ha encargado de estudiar J. Antonio Ramírez, por los tratadistas renacentistas y barrocos, como un edificio de planta rectangular que distaba de ser el templo de traza centrada que el imaginario medieval había elaborado a partir de la identificación de la Mezquita de la Roca y del Santo Sepulcro con el Templo del Antiguo Testamento<sup>16</sup>. Por ello, en la génesis de la imagen del templo salomónico de San Luis, pesan tanto la idea de reconstruir aquel edificio legendario, que ya habían sistematizado los jesuitas andaluces Prado y Villalpando y divulgado también el Padre Nadal; como la de recuperar la fuerza conmemorativa de los “Martiria” paleocristianos que están en la base de la concepción medieval de aquel Templo. No en vano el primer noviciado romano de los jesuitas fue San Stefano il Rotondo, forma martirial que estuvo en la mente de los que construyeron muchos de los nuevos noviciados jesuitas a partir de su generalización a finales del siglo XVI. Planta centrada que puede observarse en toda una serie de proyectos jesuíticos franceses e italianos que hemos comentado y en los planos conservados en la Biblioteca Nacional de París procedentes del archivo romano de la orden, además de en el esplendido San Andrés del Quirinal de Bernini, quizás la obra más lograda, y en los ejemplos manieristas andaluces de Málaga y Sevilla.

*a) El orden salomónico*

Desde el exterior las alusiones al Templo hebreo son evidentes y han sido señaladas en muchas ocasiones, destacando singularmente las semicolumnas salomónicas que enmarcan el vano central del segundo piso, como alusión directa a las columnas bíblicas Jaquin y Boaz. Aunque no es la única referencia salomonista, y tanto el pórtico principal de acceso como los frisos con decoración vegetal de los dos órdenes superpuestos tienen también una extracción salomónica. Sin embargo, no se agota ahí, ya que sobre el vano principal del segundo cuerpo enmarcado por salomónicas se halla el emblema principal de todo el edificio, una flor de lis rodeada de la corona de espinas. Blasón claramente alusivo al santo patrón del templo, la flor es el símbolo ancestral de la monarquía francesa y desde 1700 también de la española, y la corona de espinas la reliquia aportada por San

---

<sup>16</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio. Op. cit. p.p 118/125.

Luis al patrimonio religioso de Francia y de Europa. Además, el lis, como veremos, es un atributo del templo salomónico, del templo de Dios y unido a la corona de espinas tiene estrechas relaciones con la idea de sacrificio y de Eucaristía. Mucho más si lo ponemos en relación formal (círculo) con el escudo original del templo, sobrepuesto y conectado visualmente al anterior y situado bajo el frontón mixtilíneo, el emblema de la Compañía, el anagrama JHS rodeado de un círculo de rayos, relacionables ambos, además, con la forma de la planta del edificio y sustituido hoy por el escudo real de Carlos III. Estos emblemas condensan toda la carga simbólica de la construcción, un templo destinado al culto divino cuyos fundamentos se basan en la idea martirial del sacrificio eucarístico y que tiene como meta final la consecución de la Jerusalén celestial. Recuperación o conquista en la que la Compañía debía tener un papel fundamental a través de la formación y preparación de los jóvenes misioneros dispuestos a todo por conseguir estos objetivos. Además, desde una perspectiva histórica coyuntural consolida la sacrosanta alianza entre el trono y el altar, y muestra un decidido apoyo de la orden a la nueva casa reinante.

Las torres<sup>17</sup> se enriquecen también buscando un orden arquitectónico especial, como se puede comprobar en los capiteles figurados con mascarones, probablemente inspirados en las láminas de Caramuel<sup>18</sup>. Los campanarios, elemento de comunicación con los cuatro puntos cardinales del templo se completan con las figuras de los cuatro evangelistas (San Mateo y San Marcos a la derecha y San Lucas y San Juan a la izquierda) los principales difusores del Nuevo Testamento. Una de las torres figura rematada por el anagrama de María y otra por el de Jesús, ambos inscritos en la flor de lis. La del lado izquierdo (evangelio) dedicada a Jesús y la derecha (epístola) a María. Dualidad que se mantendrá en la dedicación de las capillas del noviciado, la principal consagrada desde el acceso a Jesús y la doméstica a María, e incluso en los retablos, Ignacio a Jesús y Javier a María. Sobre el frontón trilobulado de la fachada se remata con las figuras de tres arcángeles, Miguel, Rafael y Gabriel, príncipes del empíreo, que defienden y dan carta de naturaleza celestial al templo, a la institución y a los novicios, a los que protegen con su presencia, desde el momento que crucen el umbral de la institución. La linterna tiene un valor simbólico especial, y se articula al exterior mediante unos soportes de carácter exclusivo; columnas de fustes torneados con capiteles que tienen cabezas angélicas, una especie de orden seráfico propio del Sancta Sanctorum del templo de Salomón. Estas columnas torneadas ya habían sido empleadas por Figueroa en la espadaña de San Pablo. Sobre la linterna de la cúpula campea la enseña de la cruz rodeada de nuevo por una serie de flores de lis, inspiradas en los remates borrominescos, del colegio de los Filipenses de Roma. Las flores de lis, bajo el signo de la cruz, vuelven a insistir en la dualidad del templo de Salomón y de San Luis.

En el permeable espacio del atrio dominan las sencillas líneas de la arquitectura abstracta sin órdenes, como una cesura de reposo para prepararse antes de entrar al gran espectáculo visual del interior. Solo el vano central, apenas ornamentado con una

---

<sup>17</sup> Están claramente inspiradas en el tratado del hermano jesuita POZZO, Andrea S.I. *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma 1693. Ed. Fac. Trieste: Italo Svevo, 2003. (libro 1. lam 60 y 62).

<sup>18</sup> CARAMUEL Lobkowitz, Juan. *Architectura civil, recta y oblicua*. Vigevano 1678. Ed. fac. Madrid, 1984, Lam. LVIII.



Ramírez piensa que se trata de una materialización de la concepción del templo de Salomón como ideal del templo cristiano, mientras que Santiago Sebastián lo entiende como la imagen de la Jerusalén celestial, el paraíso como meta del sacerdote<sup>20</sup>. Creemos que son compatibles ambas interpretaciones ya que precisamente el Arca de la Alianza y la Eucaristía se sitúan frente a frente para significar la continuidad, complementariedad y superación del culto a Dios antiguo por el nuevo.

Las columnas salomónicas sirven de pedestal a cada una de las ocho figuras alegóricas de las virtudes propias del orden sacerdotal (Mortificación, Obediencia, Pobreza, Amor a Dios, Religión, Amor al prójimo, Castidad Oración y Humildad), y funcionan visualmente como los pilares en los que se asienta la Jerusalén celestial, el propio culto a Dios y la institución del sacerdocio, los servidores del templo del Señor. Y en la zona baja del tambor se encuentran situados estratégicamente los santos fundadores, históricos y legendarios de las más importantes órdenes religiosas, como modelos cercanos cuyo ejemplo deben seguir los novicios. De todas formas, el texto que rodea a la figura de la Religión nos da la clave *SI QUIS EST PARVULUS VENIAT AD ME* (Prov. 9,4). (Si alguno es niño que venga a mi) que alude a la necesidad perpetua de acercarse a Dios con la inocencia del neófito para poder alcanzar la verdadera sabiduría.

Una vez que se accede al interior, la rotonda central exhibe su importancia simbólica y su rotundidad espacial, articulándose mediante ocho columnas salomónicas, superpuestas a la estructura de los cuatro machones en ángulo que sostienen la imponente cúpula, creando la ilusión de que son soportes estructurales cuando en realidad son atectónicos. Su carácter simbólico se acentúa al sostener ilusoriamente la cúpula donde se halla representado el ajuar litúrgico del templo de Salomón. Pero hay que tener en cuenta el valor doblemente simbólico al elegir como modelo el templo de Salomón para dedicarle un templo a San Luis Rey de Francia el rey que pretendió conquistar Jerusalén. El sermón inaugural nos da la clave para la interpretación:

*Más era aquel reino (a que el evangelio alude) la ciudad santa de Jerusalén; y la misma hemos delineado en ese templo. (...) si San Luis hubiera ganado aquella Jerusalén terrena, sería y se llamaría rey de ella y ella sería y se llamaría reino suyo. Se adquiere en este templo otra Jerusalén: no desmerezca esta iglesia ser morada de un rey.*<sup>21</sup>

Estas dos ideas están implícitas en el desarrollo del sermón y claramente expuestas en la aprobación eclesiástica. El templo como morada del rey santo e imagen de su reino ideal no alcanzado en la Tierra y por otra parte, como la Jerusalén celestial apocalíptica, ambas acepciones unidas por el concepto de morada del Rey de Reyes y palacio del Santo rey. Este doble sentido se impone cuando vemos que a los símbolos

---

<sup>20</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio. *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, 1983.  
SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: *Contrarreforma y barroco*. Madrid, 1981.

<sup>21</sup> BUSTO, Pedro del, S.I. *Los tres templos del Señor: oración panegyrica que en el día del gloriosísimo San Estanislao Kostka, uno de los tres, con que la Casa de Probación de San Luis Noviciado de la Compañía de Jesús celebró la solemne dedicación de su nuevo templo dixo el M.R.P. Pedro del Busto maestro de Sagrada Escritura en su colegio de ... Córdoba ; sácala a luz Don Nicolás Fernando de la Vega y Valdez... En Sevilla: en la Imprenta Castellana y Latina de Diego López de Haro, 1731.*

propios del templo de Salomón y característicos del culto divino, o de la gloria se añaden los símbolos de la monarquía y especialmente los de la casa real francesa y española (flor de lis) que decoran todo el friso interior del arquitrabe principal del edificio en el interior, o coronan el dintel de la puerta de acceso al templo a través del atrio, apareciendo multiplicados en la pintura mural de los ábsides como motivo decorativo entre los roleos y querubines que los conforman o incluso sobre las celosías de las tribunas y en tantos remates de elementos decorativos pintados o esculpidos. Téngase en cuenta que siempre se juega con esta ambigüedad, pues la flor de lis es también un atributo del Templo y su presencia en el friso, sobre los capiteles, está justificada por la sagrada escritura “*los capiteles que estaban en lo alto de las columnas tenían forma de lirio*” (Reyes I, 7, 22). Tanto en la bóveda como en el retablo mayor se insiste en los símbolos eucarísticos como culminación y síntesis del culto bíblico. Los redactores del sermón vinculan de esta forma la figura de Cristo, San Luis y la forma del templo con el culto eucarístico.

*“San Luis, tomando posesión de esta iglesia se adquiere un reino, a la manera que Christo Sacramentado lo adquirió. Este es, Señor el norte, que ha de seguir, parangonar a Christo en el Sacramento, que es pan de Angeles, y a San Luis en este templo, que lo es de ángeles también: a Christo en la forma espherica de la Hostia y San Luis en la fábrica circular de esta iglesia: a christo en lo remoto de los sentidos, que esso es el Sacramento, con un Reyno espiritual, y San Luis en lo retirado del siglo (que esto es un Noviciado) con otro Reyno; al sacramento del cuerpo de Christo y templo del santo: quien ya el mismo Christo hermanó Cuerpo y Templo”<sup>22</sup>.*

Igualmente, en la cúpula sobre la figura de la Religión se ha representado el Arca de la Alianza decorada con un ramillete de espigas en clara alusión eucarística, haciendo una versión de la estampa del sancta sanctorum de Prado y Villalapando, con el fondo dorado, decorado con rosetas y guardado por los querubines que se sitúa en el mismo eje visual y simbólico que el manifestador eucarístico del retablo mayor y la linterna.

Dado el protagonismo que alcanza la luz en este templo, la decoración de la linterna se ha cuidado especialmente convirtiéndose también en una imagen tridimensional del Sancta Sanctorum. En su interior se han dispuesto ocho cabezas de querubines en relieve pintados de amarillo- el color del oro- que se corresponden con los soportes exteriores. Estas cabezas se rematan con una especie de florón de yesería que puede ser una imagen sintética y simbólica de la palmera siguiendo las escrituras: “*Esculpió todos los muros del templo, del santuario y de la nave, con bajorrelieves de querubines, palmeras y capullos abiertos*” (Reyes I, 6, 29). Al interior, lógicamente la linterna se conecta con el templo mediante una cornisa ondulante propia de la arquitectura salomónica según Figueroa.

---

<sup>22</sup> CHACÓN, Francisco, S.I. *Sermón de el Señor San Luis, Rey de Francia en uno de los tres días y tres festividades con que se dedicó su nuevo templo del noviciado de la Compañía de Jesús de Sevilla / dixolo el M.R.P.M. Francisco Chacón, de la misma Compañía..., día 14 de noviembre del año 1731 ; dalo a luz D. Fernando Chacón Infante En Sevilla: en la imprenta de la viuda de Francisco Leefdael ...*, p. 4. Op. cit. p. 12.



San Ignacio y los ejércitos espirituales en el templo de la Sabiduría divina.

#### 4. El templo de San Luis como templo de la Sabiduría divina

Para el Padre Chacón, autor del segundo sermón del triduo de la inauguración y para los responsables de su divulgación impresa estaba claro el doble simbolismo del templo de Salomón, imagen de la Jerusalén Celestial y de templo de la Sabiduría, como sede del noviciado de la Compañía de Jesús.

*“y cierto que muy luego que vi el primoroso edificio de este sermón, se me ofreció al punto ser sin duda esta nueva casa, aquel templo, en que echó para su fundación todos sus esmeros la Sabiduría (...) que la casa y mesa de que aquí habla el texto es el templo que en Sión fundó Salomón”<sup>23</sup>.*

Si profundizamos en la lectura del edificio y de sus imágenes, el teatro sacro escolar y la retórica son la base del programa iconográfico, los jesuitas con su mentalidad audiovisual y su capacidad de persuadir utilizaron desde sus orígenes el teatro y el sermón como instrumentos fundamentales en el aleccionamiento de los fieles y especialmente de los novicios. Evidentemente no se trataba simplemente de un templo conmemorativo, sino que antes era un noviciado y en la línea de riqueza simbólica y eficacia didáctica jesuítica no se olvida la función final, pedagógica, del noviciado. Es un espacio sagrado que convida a los chicos a que marchen por el camino de la sabiduría divina, que se basa,

<sup>23</sup> CHACÓN, Francisco, S.I. *Sermón de el Señor San Luis, Rey de Francia en uno de los tres días y tres festividades con que se dedicó su nuevo templo del noviciado de la Compañía de Jesús de Sevilla / dixolo el M.R.P.M. Francisco Chacón, de la misma Compañía...*, día 14 de noviembre del año 1731 ; dalo a luz D. Fernando Chacón Infante En Sevilla: en la imprenta de la viuda de Francisco Leefdael ... , p. 4.

como acabamos de ver, en el conjunto de las virtudes cristianas, las que definió Cristo en el sermón de la montaña, las bienaventuranzas, tal como nos indica el censor del citado sermón, al referirse a la actitud del novicio, definiendo la tradicional formación virtuosa jesuítica:

*“Para que dexando las diversiones de sus tiernos años caminasen por las sendas de la virtud siendo instruidos por los sacerdotes y doctores de aquella casa en el conocimiento, culto y amor de Dios: Si quit est parvulus veniat ad me, (El que es como un niño venga aquí”<sup>24</sup>.*

Ya hemos comentado que esta frase, tomada de los Proverbios, es clave tanto para el sermón como para el edificio, al que corona al situarse sobre la cornisa que culmina el retablo en un lugar preeminente en torno a la figura de la Religión, a modo de divisa o lema de todo el templo. Semejante divisa está unida a la lectura de las figuras alegóricas (virtudes) que se apoyan sobre las columnas bordeando la cornisa y que se completan con el texto correspondiente de una bienaventuranza de la siguiente manera:

1. RELIGIO (Religión) | cruz, corona y palma |.  
SI QUIS EST PARVULUS VENIAT AD ME (Prov. 9.4).  
(Si alguno es niño que venga a mi)
2. CHARITAS PROXIMI (Amor al prójimo) |corazón y niños |  
BEATI MISERICORDES. (Dichosos los misericordiosos)
3. CHARITAS DEI (Amor a Dios) |corazón inflamado |  
BEATI PACIFICI. (Dichosos los pacíficos).
4. CASTITAS (Castidad) |azucena |  
BEATI MUNDO CORDE. (Dichosos los limpios de corazón)
5. ORATIO (Oración) |incensario |.  
B.Q. ESURIUNT ET SITIUNT IUSTITIAM. (Dichosos los que tienen hambre y sed de Justicia)
6. HUMILITAS (Humildad) |cordero |.  
BEATI QUI PERSEC. /UTIONEM/ PATIUNT. /UR/ &. (Dichosos los que sufren persecución).
8. MORTIFICATIO (Mortificación) |disciplinas |.  
BEATI QUI LUGENT. (Dichosos los que lloran)
9. OBEDIENTIA (Obediencia) |yugo |.  
BEATI MITES. (Dichosos los mansos).
10. PAUPERTAS (Pobreza) |copa vacía |.  
BEATI PAUPERES SPIRITU. (Dichosos los pobres de espíritu).

Es decir, se ligan las figuras de las virtudes sacerdotales con el texto correspondiente

<sup>24</sup> Ibidem, p.p 4-5

al sermón de las bienaventuranzas, y se resume todo el conjunto en la frase citada de los Proverbios, planteando así un plan de vida o ideario a todos los novicios. Según éste, solo hay un modo de acercarse a Jesús para alcanzar la sabiduría divina. En primer lugar, hay que partir de la ingenuidad, solo podemos acercarnos a Dios como niños, como inexpertos y, en segundo lugar, si basamos nuestra vida en las virtudes, cristianas y sacerdotales, como cimiento de vida y punto de partida del conocimiento. Es decir, las que Jesús había destacado en el sermón de las bienaventuranzas, y con las que alcanzaremos a ver la Jerusalén celestial. Al censor del sermón inaugural no le cabía ninguna duda de cual era la función simbólica del templo *“templo de virtudes, en donde como turquesa se forman hombres en la perfección”*<sup>25</sup>. Es el ideal de la *“formación virtuosa”* que propugnó siempre la Compañía

a) Para facilitar ese camino podemos seguir el ejemplo de santidad de los principales fundadores de las diferentes órdenes, también ellos, de alguna manera pilares, o verdaderos atlantes de la iglesia militante y soportes de la Jerusalén celestial. En el tambor alternando con los vanos y situados en hornacinas se hallan las esculturas de los diferentes fundadores Tanto estas esculturas como las alegóricas antes citadas están realizadas en cerámica y pertenecen al círculo de Duque Cornejo atribuidas tradicionalmente a Hinestrosa. Cada uno de ellos viene a ser un soporte de la fe católica, un pilar de la iglesia militante o de la Jerusalén celestial.

1. San Pedro Nolasco, 2. San Elías, 3. Santo Domingo, 4. San Agustín, 5. San Benito, 6 San Francisco de Asís, 7 San Félix de Valois, 8. San Francisco de Paula.

b) El escudo de la Compañía con el anagrama JHS está colocado en lugar preferente en la base de la cúpula y sobre el arco toral que da paso al presbiterio y al retablo mayor, rodeado de cabezas angélicas y bajo la protección del Espíritu Santo en conexión visual con la efigie de San Ignacio que corona el retablo central y lógicamente bajo la figura de la Religión.

c) Si bajamos al nivel terreno nos encontramos con una serie de ejemplos de la Iglesia militante y selectos representantes de la Compañía colocados a la altura de nuestros ojos. Estanislao y Francisco de Borja presiden los dos grandiosos retablos de las exedras laterales; Borja se justifica como impulsor de los noviciados y ejemplo máximo de la renuncia y de la conversión y Estanislao de Kostka como síntesis del modelo ideal de novicio, capaz de renunciar a su patria y a su familia principesca y ponerse en marcha para consagrarse a la Compañía. Embutidos en los machones se encuentran los otros santos de la orden, verdaderos pilares del edificio de la Compañía: Ignacio y Francisco Javier que flanquean el retablo mayor y que encarnan los dos carismas fundacionales de la compañía, la reflexión y la acción misionera. Frente a ellos, Juan Francisco Regis y Luis Gonzaga, en la zona del hastial, vienen a encarnar la entrega y caridad de Regis y un resumen de las virtudes del estudiante cristiano Gonzaga (caridad, castidad, nobleza, estudio).

En todos se aprecia un hilo conductor, la renuncia y la entrega a la Compañía. Recordemos que Borja, Gonzaga y Kostka pertenecieron a la alta nobleza europea, y que el resto igualmente renunciaron a ocupar un lugar privilegiado y estuvieron dispuestos

---

<sup>25</sup> CHACÓN, Op. cit. p. 5.

a la obediencia. Como ejemplos máximos del doble carisma misional y educativo de la orden están Ignacio y Francisco Javier y en todos, especialmente en Regis se resalta la virtud de la caridad. Además en cada retablo se reseñan las escenas fundamentales de la vida del santo correspondiente y se completan con una rica variedad de emblemas que permiten hacer una lectura mucho más compleja y especializada de cada uno de los ejemplos propuestos en cada retablo.

d) El retablo mayor, a pesar de su apariencia confusa, tiene un valor sintético en el que confluyen el culto eucarístico, la devoción a la Virgen María y al titular de la iglesia San Luis Rey de Francia, rodeados de toda una serie de alusiones a los santos, al valor de la experiencia apostólica, siempre cimentada por el sacrificio y el martirio.

## 5. San Ignacio y la sabiduría divina

La decoración ejecutada por Domingo Martínez en la exedra de acceso sobre la tribuna está fechada en 1743, una década después de la consagración del templo, respondiendo a planteamientos ideológicos diferentes. Completa el significado del conjunto, aunque se puede leer también como un alegato sobre la validez del sistema educativo y doctrinal jesuítico basado en los ejercicios espirituales, no olvidemos que ya en los años 40 del siglo XVIII comenzaron a arrear las críticas contra los jesuitas, tanto en Francia como en Portugal, el tono en solo 10 o 12 años ha cambiado, es más militante y defensivo. Este mural es, desde el punto de vista plástico, uno de los ejemplos más claros de la influencia de A. Pozzo en el muralismo sevillano, representa la Apoteosis de San Ignacio y de su obra, los Ejercicios Espirituales, el método que había revolucionado la espiritualidad moderna, autor y obra encumbrados y enmarcados respectivamente por un arco de triunfo. El templete con exedra del libro II (lam. XCI y XCVIII) de Pozzo se ha convertido aquí en un arco de triunfo y casa de la Sabiduría, mezclando su traza general con el templete de la lámina nº 64 del primer libro, de la que ha copiado el remate de la clave, donde se apoya San Ignacio y lo ha coronado con el mismo frontón curvo. Así, una vez más, ha hecho un “buen uso de las estampas”, como decía Ceán, sin copiar directamente, reinterpretando claramente dos diseños de Pozzo y lo que es más importante, asumiendo su espíritu, creando uno de los mejores ejemplos de la “cuadratura” andaluza.

En esta *Apoteosis de San Ignacio y del Libro de Ejercicios*, coronando la imagen del fundador, aparece la figura de la Sabiduría divina con el cetro de la providencia y el cuerno de la abundancia derramando dones, bajo la cual un grupo de ángeles portan la inscripción: DOMUS SAPIENTIAE SAPIDAE SCIENTIAE San Ben. (Casa de la Sabiduría, de la Ciencia sabrosa). Además, otros ángeles portan una imagen del crucificado, una de las devociones más difundidas en las misiones de la Compañía, junto con el rosario que portan otros ángeles. Flanqueando al fundador dos ángeles sostienen filacterias con inscripciones: ESTOTE SAPIENTES. Prov. 8.33. (Sed Sabios): Bajo el arco, unos ángeles sostienen el libro de los Ejercicios sobre el fondo de un árbol. Los ángeles muestran las inscripciones: HABENS FRUCTVS DUODECIM. Apoc. 22.2. FOLIA EIVS AD SANITATEM GENTIVM (un árbol de vida que daba doce frutos/ y sus hojas eran saludables para las naciones), GUSTATE ET VIDETE. Ps. 34.9. (Gustad y ved)/ y LIBER EXERCITIORUM SPIRITUAL./LIUM/. S. IGNAT./

II/. D. LOYOLA. (Libro de los ejercicios espirituales. San Ignacio de Loyola). También sobre la tarja central se puede leer el texto: LIGNUM VITAE IN MEDIO PARADISI ECCLESIAE. Gén. 2.9. (En medio del paraíso, el árbol de la vida para la iglesia).

Se identifican, por tanto, los efectos del método ignaciano con los frutos del árbol de la vida del Génesis y con la imagen apocalíptica del árbol de los doce frutos que alcanza a beneficiar a la Iglesia y a todas las naciones. Insistiendo en la misma idea, a la izquierda, revestido de cardenal, San Carlos Borromeo y a la derecha, con sobrepelliz y la mitra en el suelo, San Francisco de Sales a los que respectivamente se les asignan las siguientes inscripciones:

MEDITABOR IN OMNIBUS OPERIBVS TUIS. Psalm. 76

IN ADINVENTIONIBUS TUIS EXERCEBOR Ps. 76.13.

(meditaré en todas tus obras y reflexionaré sobre tus hazañas)

La presencia de estos dos santos, que por sí solos protagonizaron la Contrarreforma en Italia y en Francia, constituye un homenaje extra a San Ignacio y a los “Ejercicios”, porque su influencia en ambos personajes fue determinante para su conversión y vocación sagrada y vienen a ser un ejemplo magnífico de sus frutos por toda Europa<sup>26</sup>. Recordemos que en este momento se estaba ya criticando duramente a la Compañía, especialmente en Francia y estas imágenes vienen a ser una respuesta iconográfica a estas críticas.

Por debajo de la tribuna del coro y de la reja, en la filacteria central que corona actualmente al escudo real (originariamente el de la Compañía) aparece la leyenda: EGO SUM OSTIUM que alude a Cristo en la parábola del Buen Pastor (Yo soy la puerta el que por mí entrare se salvará... Juan 10.9) Flanqueando el escudo dos ángeles portan las inscripciones HAEC PORTA DOMINI. JUSTI INTRABUNT IN EAM .Ps. 117. (Esta es la puerta del Señor/ entran por ella los justos) Creemos que se refiere a la Compañía como vía de acceso al mismo tiempo que hace alusión a la puerta del templo. No olvidemos que se encuentra enfrentada y completada por la frase lema del todo el templo. SI QUIS E/S/T PARVULUS VENIAT AD ME . Prov. 9.4.

A los lados del hastial de la entrada se han representado dos murales alegóricos a modo de frontispicios librescos o de reposteros que mantienen el tono triunfal de la exedra de los pies. La gran cartela de la izquierda exalta la aprobación de la Compañía que rodea la bula de Paulo III de 1548 y el Libro de los Ejercicios se sitúa sobre una base de trofeos militares, aludiendo al carácter militar y triunfante de la propia compañía, imágenes que se completan con las siguientes inscripciones:

---

<sup>26</sup> San Francisco de Sales consideraba los Ejercicios como un “método muy familiar a los antiguos cristianos, luego caído casi en desuso, hasta que aquel gran siervo de Dios, Ignacio de Loyola lo restableció como en tiempo de nuestros Padres”. Hizo 20 días de ejercicios, bajo la dirección del P. Ferrier, S.I., antes de ser consagrado Obispo; durante este proceso sintió intensos deseos de perfección, haciendo el propósito de repetirlos cada año durante 8 ó 10 días.

San Carlos Borromeo, Cardenal Secretario de Estado de Pío IV, realizó los Ejercicios bajo la dirección del P. Ribera, S.I., y salió extraordinariamente cambiado. En adelante los practicó cada año, divulgó su uso entre el clero y pueblo, y fundó un Asceterium o Casa de ejercicios, para realizarlos según el método ignaciano.

PAULUS III P. M. APROBANS ET PROTEGENS LIBELLUM EXERC. SPIRIT. S. IGNAT D LOYOLA., (Paulo III Pontífice Máximo, aprobando y protegiendo el libro de los Ejercicios espirituales de S. Ignacio de Loyola)/ QUIA PLACIUM OCULIS MEIS (juds 14.3) (Porque ha gustado a mis ojos) / HOC MUNIOR ET PROTEGOR ( lo defiando y lo protejo) y en la cartela central, / VERUM NON POTVERVNT, INFERRE MALVM MIHI. Psalm. 48 (pero no podrán hacerme mal).

Quizás esta última frase recoge claramente el sentido triunfalista y a la vez defensivo que tiene toda la pintura mural del ámbito contiguo a la entrada “no podrán hacerme mal”, en un momento que las críticas comienzan a arreciar. Sobre el libro de los ejercicios espirituales se indica con el título en latín: EXERC. SPIRIT. S. IGNATI. Y sobre el pergamino de la bula un texto figurado que incluye la firma del pintor y la información sobre el autor del programa iconográfico:

*“Paulus III. Pastoralis officii. Romae 31 Jul. 1548 (dos líneas escritas y tachadas de origen) yo amo, tu amas, elle amat, quando esto se escribió se estaban cantando letanias, siendo portero (Ilegible) y sacristán. Suenen esos pinceles y aiuda por vida del Postomo la lozana pirola y el criado de Don Juan era aprendiz de servita. Mas con toda seriedad y claridad se empezó esta obra a cinco de abril, siendo discurrida la idea y pensamiento de todo de ella por el sutil y nunca bien alabado ingenio del M. R. P. Jerónimo de Hariza, exprovincial de esta provincia de Andalucía y rector dos veces de esta casa siendo dirigida su execución por el insigne artífice D. Domingo Martínez... En Sevilla a 6 de Agosto de 1743. Paulus servus servorum”.*

La alegoría de la derecha viene a proclamar la confirmación del apoyo del papado a la Compañía plasmada en la bula de Alejandro VII, y alude a su eficacia, no solo en el ámbito religioso, sino también en el civil, gracias a la esmerada educación que proponen. Por ello puede tener una interpretación más compleja. En el remate del marco que encuadra toda la cartela: ALEXANDER VII P. M., DE PLENITUDINE POTESTATIS, / ¿DI ITA PLEN? PECATORIS INDIGNI FACIENTES EXERC SPIRIT S. IGNAT. DE LOYOLA. (Alejandro VII Pontífice máximo, de la plenitud de su potestad, a los indignos pecadores que hacen los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola). A la altura de los ojos aparece, de nuevo, el libro de los ejercicios sobre un pedestal que lleva la inscripción DIVITIAE SALUTIS SAPIENTIA ET SCIENTIA. Isaías 33.6. (Las riquezas de la salvación son la sabiduría y la ciencia) y sobre la bula papal se muestra rodeado por las tres gracias que lo señalan, un cofre lleno de riquezas con la inscripción THESAURUS SINE DEFECTIONE. Eccli. 30.23. (tesoro sin defecto). DE PLENITUDINE EIUS OMNES ACCEPIMUS (Joan 1.16) (de cuya plenitud todos hemos recibido). Las figuras de las tres gracias se hallan vestidas, portan cuernos de la abundancia y están identificadas con sus nombres AGLAIA (la alegría), THALIA, (la obediencia y la comedia) y EUFROSINE (el deleite). En un contexto cristiano las Gracias conservan la interpretación que les otorgaba Séneca, como triple imagen de la liberalidad: dar, aceptar y devolver beneficios o dones. Son también muy adecuadas a este espacio que sirve de entrada y salida del templo y de alguna manera un emblema de toda la institución. Así, pueden ser interpretadas tanto como cualidades de la educación, porque favorecen las buenas acciones, aportan amabilidad y otras cualidades (elocuencia y sabiduría) y como capaces de conceder los dones divinos al que entre en el noviciado o en el templo.

En el centro se reproduce una bula de Alejandro VII 12-October-1657, uno de los papas que más apoyó a la Compañía en la disputa contra el jansenismo y las inscripciones enlazan también con el Libro de los Ejercicios y la idea de sabiduría.

Sobre el pergamino de la bula: ALEXANDER VII. P. M. *Cum sicut Nobis Romae 12 Oc. 1657.*

*“Todo lo ejecutado de las últimas cornizas abaxo de este templo se hizo con la solitud del M.R.P. Jerónimo de Hariza en lo q. va ya gastado mas de 70.000 ps. De...”*

En todo el espacio de la exedra de la entrada la palabra clave es “sapientia”. Se nos muestra a San Ignacio que sobre la casa de la Sabiduría nos indica el camino a través de la meditación y del sacrificio sobre la pasión de Cristo. Pero es también una casa donde tienen su asiento las musas y las gracias, con cuyo ejercicio completarán su formación. Así esta iglesia se presenta como un templo de Sabiduría y un nuevo templo de Salomón, no en vano Salomón fue autor del Libro de la Sabiduría. El programa iconográfico identifica, por tanto, el viejo templo bíblico con la Jerusalén celestial, edificada sobre las estables columnas de las virtudes sacerdotales, por lo que es también templo de la sabiduría cristiana. Tiene otra lectura complementaria, como templo dedicado a Dios y al culto cristiano, viene a resaltar el papel del orden sacerdotal y supone una exaltación de la liturgia cristiana como superación y culminación del viejo culto hebraico. Aunque cabe una lectura más restrictiva al ser dedicado a San Luis, rey de Francia, es su reino, y su morada, el reino que no consiguió conquistar en su siglo pero que logró por el camino de la santidad. Hay también una asimilación interesada entre Cristo y San Luis como monarcas y como tal el templo es también morada de rey, palacio en la tierra. En el colofón del sermón de Chacón, queda claramente expuesto y su complicado razonamiento nos permite interpretar la función del ornamento y de la riqueza decorativa del templo.

*Es este Vergel de Santidad el Versalles español de nuestro Santo Rey Francés. Planteles nuevos son los novicios, que al cultivo del Santo se crían para ser buen olor de Christo en todas partes. Que ese es el Instituto de la Compañía<sup>27</sup>.*

Ello vendría a justificar la cuidada decoración, la riqueza del artificio y la combinación de elementos para hacer brillar este ámbito a medio camino entre el cielo y la tierra y entre el templo y el palacio.

---

<sup>27</sup> CHACÓN, Francisco, S. I. Op. cit. p. 23.