

Una hagiografia pintada d'Ignasi de Loiola i d'altres imatges del fundador a Catalunya. Exemples de casos pendents d'estudi

SÍLVIA CANALDA LLOBET*

Universitat de Barcelona

Resum

Per mitjà de l'anàlisi de pintures, escultures i estampes amb el relat hagiogràfic i l'èxtasi d'Ignasi de Loiola conservades en centres religiosos i acadèmics de Catalunya, l'autora constata les dificultats que comporta l'estudi d'aquestes obres deslocalitzades a conseqüència de les múltiples convulsions polítiques i socials esdevingudes al territori (específiques o no de la Companyia de Jesús); alhora, proposa, per a la seva valoració patrimonial, un estudi contextual internacional mitjançant la consulta de fonts documentals, literàries i visuals que evidencien l'existència d'unes estratègies comunes en l'ús del llenguatge visual per aquesta congregació clerical amb independència de la qualitat artística dels artefactes. Així, paral·lelament a les imatges narratives, amb una finalitat instructiva i memorística, en aquest article es reconstrueixen per primer cop cadenes d'imatges amb iconografies locals relatives a les estades d'Ignasi a Montserrat, Manresa o Barcelona, que responien a la voluntat tant de fomentar la devoció entre els naturals com a la d'inscriure un sant fundador i contrareformista en les històries particulars.

* © Sílvia Canalda Llobet | CC BY-SA 4.0 | Article publicat el desembre de 2024. | scanalda@ub.edu | <https://orcid.org/0000-0002-4728-3867>. Aquesta investigació ha estat duta a terme en el marc del projecte finançat pel Ministeri de Ciència i Innovació PGC2018-093424-B-I00, «Arte y cultura en la Barcelona moderna (ss. XVII-XVIII). Relaciones e influencias en el ámbito del Mediterráneo occidental», del qual l'autora és investigadora principal (ORCID 0000-0002-4728-3867).

Paraules clau: art modern català, pintura barroca, iconografia jesuítica, estampes devotes.

Una hagiografia pintada de Ignacio de Loyola y otras imágenes del fundador en Cataluña. Ejemplos de casos pendientes de estudio

Resumen

Mediante el análisis de pinturas, esculturas y estampas con el relato hagiográfico y el éxtasis de Ignacio de Loyola conservadas en centros religiosos y académicos de Cataluña, la autora demuestra las dificultades que conlleva el estudio de estas obras deslocalizadas a consecuencia de las múltiples convulsiones políticas y sociales acontecidas en el territorio (específicas o no de la Compañía de Jesús); y a la vez propone, para su valoración patrimonial, un estudio contextual internacional, por medio de la consulta de fuentes documentales, literarias y visuales, que pone de manifiesto la existencia de unas estrategias comunes en el uso del lenguaje visual por parte de dicha congregación clerical con independencia de la calidad artística de los artefactos. Así, junto con imágenes narrativas, con una finalidad instructiva y memorística, en este artículo se reconstruyen, por primera vez, cadenas de imágenes con iconografías locales, relativas a las estancias en Montserrat, Manresa o Barcelona, que responden a la voluntad tanto de fomentar la devoción entre los *naturales* como de inscribir un santo fundador y contrarreformista en las historias particulares.

Palabras clave: arte moderno catalán, pintura barroca, iconografía jesuítica, estampas devocionales.

A painted hagiography of Ignatius of Loyola and other images of the founder in Catalonia. Examples of pending study cases

Abstract

This article analyses paintings, sculptures and prints depicting the hagiographic story and the ecstasies of Ignatius of Loyola and certifies the difficulties involved in their examination in Catalonia. Some of these works have been relocated as a consequence of social and political turmoil, whether related or not to the Society of Jesus. However, by referring and inspecting documentary, literary, and visual sources, this paper posits an international contextual study that evinces the existence of common strategies in the visual language

of the Society of Jesus, regardless of the artwork's artistic quality. Likewise, in parallel with narrative images with an instructive and memory purpose, this article reconstructs – for the first time – sequences of images including local iconographies: Saint Ignatius' stays in Catalonia (Montserrat, Manresa, and Barcelona), which address the aim to both incite devotion within the “natural” and to inscribe a founding and counter-reformist saint in the particular stories.

Keywords: Catalan modern art, Baroque picture, Jesuit iconography, devotional prints

El títol de l'article, pretesament llarg i descriptiu, arrenca de la constatació d'una doble dificultat. D'una banda, la poca tradició existent en la historiografia de l'art català pel que fa a abordar l'estudi de l'arquitectura i de les arts visuals de la Companyia de Jesús; en són un bon exemple el nombre i el contingut de les intervencions d'aquesta secció específica del IX Congrés d'Història Moderna, dedicat a «El món d'Ignasi de Loiola. Religió, cultura i societat als segles XVI i XVII». Com a especialista en l'estudi de la imatge religiosa en temps de la Reforma catòlica a la Monarquia Hispànica ens resulta senzill evocar, per exemple, recerques centrades en la iconografia del fundador de la Companyia a Andalusia¹ i sobre els retaules jesuïtes a Saragossa i Tarazona,² o,

1. L. GIL VARÓN *et al.*, *Iconografía de San Ignacio de Loyola en Andalucía*, Guadalquivir, Sevilla, 1990.

2. Jesús F. CRIADO MAINAR, «El antiguo retablo mayor del Colegio de la Compañía de Jesús en Zaragoza: una obra identificada», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 22 (2007), pp. 543-566; José I. CALVO RUATA i Jesús F. CRIADO MAINAR, «Dos cuadros de San Pedro procedentes del antiguo Colegio de la Compañía de Jesús en Tarazona», *Turiaso*, 17 (2003-2004), pp. 315-330; o, en relació amb l'arquitectura: Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ i Jesús F. CRIADO MAINAR, «La arquitectura jesuítica en Aragón. Estado de la cuestión», a M. I. Alvaro Zamora, J. Ibáñez Fernández i J. F. Criado Mainar, eds., *La arquitectura jesuítica: Actas del Simposio Internacional (Zaragoza, 9-II de diciembre de 2010)*, Instituto Fernando el Católico, Saragossa, pp. 393-472.

citar, com a mostra, una tesi recent, del 2017, específica de l'antiga província religiosa de Loidola (País Basc i Navarra) i el títol de la qual va encapçalat del lema *Ad Maiorem Dei Gloriam*.³ Amb això no volem pas dir que en estudis de caràcter estilístic o en monografies d'artistes catalans no es faci referència a pintures i escultures jesuítiques d'iconografia o de comissió individual i col·lectiva; o que les façanes, per exemple, de les esglésies de Betlem de Barcelona o de Sant Martí de Girona no hagin estat analitzades, com també ho ha estat l'ús per part de la Companyia del llenguatge arquitectònic classicista,⁴ sinó que considerem que manca un estudi conjunt de la praxi constructiva i de les arts visuals dels jesuïtes a Catalunya (territori integrat aleshores a la circumscripció d'Aragó); malgrat l'existència, això sí, de notables estudis històrics sobre alguns dels seus establiments al Principat.⁵ El segon escull, d'atra banda, és la important pèrdua patrimonial soferta a Catalunya en relació amb l'art religiós d'època moderna a causa de múltiples factors: rebel·lions i guerres, actuacions anticlericals enmig de revoltes politicosocials, intervencions urbanístiques als centres històrics de les ciutats amb l'obertura *higiènica* de carrers i places de bell nou... Les fotografies de l'interior de l'església de Betlem després del 1936 són prou eloqüents.⁶ Una

3. Eneko ORTEGA MENTXAKA, «Ad maiorem Dei Gloriam. La iconografía jesuítica en las Iglesias de la Compañía de la antigua provincia de Loyola (1551-1767)», tesi doctoral llegida a la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibersitatea el 28 de novembre de 2017 (<https://addi.ehu.es/handle/10810/25166>). Una part de la recerca ha estat publicada a «S. *Ignatius vulneratus et conversus est*. Los tipos iconográficos ignacianos de la herida y la conversión en sus fuentes literarias y gráficas», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 12 (2020), pp. 30-50.

4. Marià CARBONELL I BUADES, «L'arquitectura classicista a Catalunya (1545-1659)», tesi doctoral inèdita, presentada a la Universitat de Barcelona i dirigida per Ignasi de Solà Morales, 1989, vol. I, pp. 379-397.

5. En aquest sentit, cal mencionar la contínua tasca d'anàlisi documental feta per Antoni Borràs i Feliu (1924-2006), centrada en els domicilis de Barcelona, Manresa, la Seu d'Urgell o Girona, duta a terme principalment entre les dècades dels anys seixanta i vuitanta del segle passat.

6. Poden consultar-se a Josep M. MARTÍ I BONET, *El martiri dels temples a la diòcesi de Barcelona (1936-1939)*, Arxiu Diocesà de Barcelona, Barcelona, 2008, pp. 107-

contrarietat, advertida i reiterada pels especialistes en l'estudi de l'art modern a Catalunya, que en el cas de la Companyia de Jesús s'agreuja encara més a causa de les vicissituds particulars de la congregació: l'expulsió (1767), la supressió pontifícia (1773), el restabliment de Pius IV (1814), la restitució per Ferran VII (1815)..., i podríem continuar així fins a la dissolució republicana del 1932. Uns fets que comportaren l'abandó temporal, però successiu, dels domicilis religiosos i el trasllat, l'agrupament o la pèrdua dels béns mobles i de l'equipament litúrgic del seu interior. Han desaparegut bona part dels retaules, les escultures, les pintures i l'argenteria de les esglésies històriques de la Companyia a Catalunya i, com si d'una ècfrasi clàssica es tractés, els historiadors de l'art ens veiem obligats sovint a reconstruir i estudiar aquestes dotacions per mitjà de les descripcions o enumeracions textuais que trobem en cròniques, annals, inventaris, relacions, contractes..., que a vegades incorporen retalls de vida urbana o dels usos litúrgics i devots d'aquests artefactes perduts, mutilats o deslocalitzats.

1. *Una sèrie pictòrica a Manresa*

També massa sovint encara és difícil reconstruir la història d'un conjunt de pintura religiosa a Catalunya. Quan concebérem i escriguérem aquest estudi, amb motiu de la commemoració científica a Catalunya dels cinc-cents anys de la canonització del fundador de la Companyia de Jesús (1622), a les tribunes laterals de l'església de Sant Ignasi a la Santa Cova de Manresa hi havia setze llenços amb la narració visual de la vida del de Loiola que, abans de la intervenció musivària de l'eslovè i jesuïta Marko Rupnik, havien estat instal·lats a les capelles laterals amb altres pintures i escultures de datació més tardana de màrtirs jesuïtes i membres de la congregació, que avui estan instal·lats també al pis alt de l'església (fig. 1). Amb l'excepció d'una de les obres, un retall

109, o en diverses webs, com ara <https://ddd.uab.cat/pub/pagweb/2016/artenperill/item-art/poblacio-comarca%3Fpage=8.html>.



FIGURA 1. Vista interior d'una de les tribunes laterals de l'església de Sant Ignasi a la Santa Cova, Manresa. Fotografia de l'autora.

vertical d'una tela més gran perduda,⁷ totes les pintures són apaïssades i narren en imatges la vida de sant Ignasi des de la conversió espiritual a Montserrat fins a les exèquies romanes.

Aquestes sèries de caràcter hagiogràfic van ser objecte d'una atenció específica en la crítica hispànica, de manera individual i conjunta, d'ençà de la dècada dels setanta del segle xx i per part sobretot d'Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (membre de la congregació i professor d'Història de l'Art de la Universitat Autònoma de Madrid).⁸ Entre les conser-

7. La dedicada als preparatius i les dificultats del viatge a Terra Santa.

8. Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Aportación a la iconografía de San Ignacio de Loyola», *Goya*, 102 (1971), pp. 388-392; ÍDEM, «La iconografía de san Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica», a J. Plazaola, ed., *Ignacio de Loyola y su tiempo. Congreso Internacional de Historia (9-13 sep-*

vades, es poden esmentar les de València (del pintor Vicente Salvador Gómez, 1659-1660),⁹ Sevilla (de Juan de Valdés Leal, 1660-1664),¹⁰ Madrid (del flamenc Ignacio Raeth, 1662),¹¹ Salamanca (de l'italià Sebastiano Conca, 1740)¹² o Múrcia (de Juan Espinal, c. 1760-1765),¹³ a banda de

tiembre 1991), Universidad de Deusto, Bilbao, 1992, pp. 107-128; IDEM, «Ciclos pintados de la vida de los Santos fundadores. Origen, localización y uso en los conventos de España e Hispanoamérica», a *La imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios*, Casa de Velázquez, Madrid, 2008, pp. 3-21.

9. Provenients de la casa professa de la ciutat, avui, de les catorze que decoraven la porteria se'n conserven set, a les reserves del Museu de Belles Arts (abans de Sant Pius V); vegeu Rafael GARCÍA MAHÍQUES, «Vicente Salvador Gómez y la iconografía de san Ignacio de Loyola en la Casa Profesa de Valencia», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 63 (1996), pp. 57-78; IDEM, «Iconografía de San Ignacio de Loyola», *Archivo Español de Arte*, 68, 271 (1995), pp. 271-284.

10. De la casa professa de l'Anunciació, avui es conserven al Museu de Belles Arts de Sevilla i han estat en part exhibides i estudiades en les dues exposicions monogràfiques separades vint anys sobre el pintor sevillà, com a representatives del seu art i la seva reputació; vegeu Enrique VALDIVIESO, *Valdés Leal*, catàleg d'exposició, Sevilla, Junta de Andalucía i Museo del Prado, 1991, núms. 46, 47, 48 i 49, pp. 168-175; i Ignacio CANO RIVERO, Ignacio HERMOSO ROMERO i María del Valme MUÑOZ RUBIO, *Valdés Leal: 1622-1690*, catàleg d'exposició, Museo de Bellas Artes, Sevilla, 2021, núms. 83-86, pp. 280-289.

11. Encarregades per Everardo Nithard, constituïen un cicle de trenta-sis quadres. Anaven destinats a les tribunes laterals del Noviciat i alguns han estat identificats recentment, a banda dels traslladats a l'església de Santa Cruz de Retamar (Toledo), a la Facultat de Ciències Econòmiques i Empresarials de la Universitat Complutense de Madrid (vegeu Aurora MIGUEL ALONSO, «Los bienes de la Compañía de Jesús incautados en Madrid en 1767 y 1835, y conservados en la Universidad Complutense», a F. J. Campos y Fernández de Sevilla, ed., *La desamortización: El expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*, Servicio de Publicaciones, San Lorenzo del Escorial, Madrid, 2007, pp. 413-432).

12. Avui a la Universitat Pontifícia de Comillas, una de les més extenses conservades (vegeu José RAMOS DOMINGO, *El programa iconográfico de San Ignacio de Loyola. Universidad Pontificia de Salamanca: Ribadeneira-Rubens-Barbé-Conca*, Servicio de Publicaciones de Universidad Pontificia, Salamanca, 2003).

13. De format circular, avui al santuari de Loiola (vegeu Enrique VALDIVIESO, «Una serie pictórica de la vida de San Ignacio de Loyola por Juan de Espinal», *Laboratorio de Arte*, 13 (2000), pp. 391-402).

les dels virregnants americans a Lima (de Juan de Valdés Leal, 1673-1675),¹⁴ Tepoztlán (Cristóbal de Villalpando, 1710),¹⁵ Querétaro (Miguel Cabrera, 1755)¹⁶ o Ciutat de Mèxic (del mateix pintor, 1757).¹⁷ L'enumeració, lluny de ser exhaustiva, il·lustra la freqüència amb què aquest cicle narratiu va ser demanat als territoris de la Monarquia Hispànica en temps del Barroc. Des de Catalunya podríem afegir a la seqüència el conjunt de relleus ovalats atribuïts a Josep Sunyer i Raurell de la Santa Cova de Manresa, de cap al 1728-1730.¹⁸ Com es dedueix també dels exemples esmentats, podien ser executats tant per artífexs coadjutors de la Companyia —és el cas d'Ignacio Raeth—, com per artistes laics de qualitat mitjana o de reputació notable en el seu moment. El nombre de peces variava en funció de la disponibilitat de l'espai i solien ser emplaçades en porteries, corredors o patis, uns espais polivalents quant al públic i on acomplien tant la funció d'instruir com la de rememorar la vida del fundador. L'estat de conservació actual, parcial i precari, respon als múltiples trasllats soferts i avui moltes obres romanen mudes en museus, centres patrimonials (acadèmies de belles arts o universitats) o establiments actuals de la Companyia. El cicle pictòric instal·lat a les tribunes de l'església manresana ha estat obviat en estudis significatius per la seva especificitat temàtica, com els del pare Ceballos o els de Jesús Criado

14. Del Colegio de San Pablo i enviades des del port de Sevilla.

15. Del noviciat de sant Francesc Xavier, avui al Museo Nacional del Virreinato, a Tepoztlán; vegeu Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «El ciclo de la vida de San Ignacio de Loyola pintada por Cristóbal de Villalpando en Tepozotlan. Precisiones iconográficas», *Ars Longa*, 5 (1994), pp. 53-60; i Nuria BARAHONA QUINTANA, «Funciones de la iconografía ignaciana en el colegio-noviciado de San Francisco Xavier de Tepozotlán. La casa profesa de la ciudad de México», a *III Congreso Internacional del Barroco americano: Territorio, arte, espacio y sociedad*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2001, pp. 231-240.

16. Al Museo Regional de Querétaro.

17. De la casa professa, avui formen part del Museo Nacional del Virreinato.

18. Joan BOSCH I BALLBONA, *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*, Caixa d'Estalvis, Manresa, 1990, p. 83; Teresa AVELLÍ CASADEMONT, «Els retaules del taller dels Sunyer a l'església de Sant Martí de Joc», *Locus Amoenus*, 2 (2002-2003), pp. 271-292: 279.

Mainar,¹⁹ exclusions que poden respondre a motius ben variats, com la visibilitat restringida o els canvis de localització.

Coneixent la manera de procedir dels tallers pictòrics en el Barroc i el control exercit sobre la imatge en el cas dels nous sants tridentins, és relativament senzill relacionar aquest conjunt de Manresa amb una sèrie calcogràfica impresa a Anvers el 1610 i que a Catalunya el pare Joan Creixell va recuperar, a mitjan anys cinquanta, amb una edició numerada de gran format, de la qual extraïem els títols per designar les escenes representades.²⁰ Es tracta de la *Vita beati patris ignatii Loyola ad vivum expressa*, encarregada per Pedro de Ribadeneyra i publicada pels Galle amb motiu de la commemoració de la beatificació del fundador un any abans (el 1609). Cadascuna de les estampes inclou la signatura del seu autor, incisa a la planxa de coure, i en la sèrie intervingueren alguns dels gravadors flamencs més rellevants del moment, com ara Cornelis Galle, Karen van Mallery, Adriaen Collaert, Theodoor Galle i Jan Collaert II.²¹ La unitat temàtica d'aquest número de la revista es talvia haver d'aprofundir en la personalitat del comitent, Pedro de Ribadeneyra, jesuïta espanyol que conegué Ignasi de Loiola i que en fou el primer biògraf amb una tasca constant de reelaboració de la vida del fundador.²² Una estampa de Theodoor Galle recorda el toledà, un any

19. Jesús CRIADO MAINAR, «Contribución de la Compañía de Jesús al campo de la arquitectura y de las artes plásticas en el ámbito español e iberoamericano», a J. L. Betrán, ed., *La Compañía de Jesús y proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*, Silex, Madrid, 2010, pp. 251-296.

20. Joan CREIXELL, S. J., *Álbum histórico ignaciano. Reproducción fotozincográfica a transcopía del original «Vita Sancti Patris Ignatii Loyolae ad vivum expressa»*, Tipografía Delta, Barcelona, 1950.

21. Ursula KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola: Studien zur Entwicklung einer neun Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Gebr. Mann, Berlín, 1982, pp. 261-262 i 265-270.

22. L'edició prínceps en llatí data de 1572, però existeixen edicions diferents en castellà, a banda de la «Vida» en el *Flos Sanctorum* de 1601. Vegeu alguns títols de referència sobre aquesta qüestió: Rady ROLDÁN-FIGUEROA, «Pedro de Ribadeneyra's *Vida del P. Ignacio de Loyola* (1593) and Literary Culture in Early Modern Spain», a R. Aleksander Maryks, ed., *Exploring Jesuit Distinctiveness: Interdisciplinary Perspecti-*

després del seu traspàs (1611), específicament com a biògraf per mitjà de l'acte de sostenir un retrat d'Ignasi de Loiola que, alhora, assenyala amb l'índex de la mà contrària, gest que il·lustra que aquesta fou la fita que donà sentit a la seva vida (fig. 2). Una imatge de retrat doble, d'altra banda, que la Companyia va usar en més d'una ocasió en la construcció de la memòria visual d'altres membres de la congregació, com Francesc de Borja o Giovan Battista Zappa, els dos defensors de l'ús de santes imatges marianes a les missions, raó que explica que se'ls volgués recordar sostenint les *icones*, respectivament, de la *Salus populi romani* i de la Mare de Déu de Loreto.²³ Per tal de subratllar la veracitat dels fets relatats, els díptics llatins que contenen cadascuna de les estampes hagiogràfiques finalitzen amb la referència a les fonts textuais, de Ribadeneyra.

No fou aquella la primera ocasió en què la Companyia de Jesús confiava un projecte editorial ambiciós a Flandes. L'obra de Jerònim Nadal *Evangelicae Historiae Imagines*, els gravats de la qual s'estaven preparant des d'abans de la dècada dels seixanta, fou finalment editada també a Anvers l'any 1593,²⁴ quan feia bastants anys que havia traspassat el seu autor mallorquí (1580). Una de les novetats del llarg procés d'edició que acompanyà aquestes meditacions il·lustrades del pare Nadal fou

ves on ways of Proceeding within the Society of Jesus, Brill, Boston, 2016, pp. 156-174; Claire BOUVIER, «Hacer del Padre un santo: Pedro de Ribadeneyra (1526-1611), autor de la primera hagiografía ignasiana, des de la *Vita Ignatii Loiolae* (1572) hasta la segunda parte del *Flos sanctorum* (1601)», a C. Vincent-Cassy i P. Civil, eds., *Hacedores de Santos: La fábrica de santidad en la Europa católica (siglos XV-XVIII)*, Doce Calles, Madrid, 2019, pp. 263-279.

23. Santuari italià que la Companyia de Jesús custodiava des de 1555. Per conèixer la difusió d'aquesta advocació mariana al virregnat de Nova Espanya, vegeu Luisa Elena ALCALÁ DONEGANI, *Arte y localización de un culto global: La Virgen de Loreto en México*, Abada, Madrid, 2022.

24. *Evangelicae historia imagines*, Martinus Nutius [?], Anvers, 1593 (153 burins, de 302 × 215 mm. aprox). Se'n conserva un exemplar a la Biblioteca Nacional de Espanya (ref. ER/1373 [1]). Un any més tard es publicaria l'obra completa: *Annotationes et meditationes in Evangelie*, Martinus Nutius, Anvers, 1594.



FIGURA 2. Tipologia de doble retrat dins la Companyia de Jesús. D'esquerra a dreta: Pedro de Ribadeneyra (Amsterdam, Rijksmuseum), Francesc de Borja (Roma, ARSI) i Giovan Battista Zappa (de Miguel Venegas, *Vida y virtudes del V. P. Juan Bautista Zapata*, Barcelona, 1754).

la introducció, des dels primers treballs preparatoris,²⁵ d'unes lletres capitals a l'interior de les imatges que eren repetides a mode de clau de lectura en les llegendes inferiors; un sistema d'intermedialitat, o de combinació de llenguatges visual i escrit, que la Companyia de Jesús també experimentava simultàniament en format mural als frescos, per exemple, de l'església romana de San Stefano Rotondo, obrats per Niccolò Circignani, *Il Pomarancio*, i Matteo de Siena, i que foren enllestits el 1582. Aquest particular dispositiu de lectura responia a l'equiparació plena d'imatge i text que postulava l'Església contrareformista en nom de la claredat doctrinal i de la vocació didàctica, i que Ralph Dekoninck ha interpretat també com una estratègia més per transmetre la noció de veracitat en assenyalar la provenença d'aquesta descomposició alfabètica de la imatge dels llibres científics de mitjan cinc-cents.²⁶ Les teles

25. Un estudi crític de l'obra, on s'aborda la seva gènesi, execució i repercussió, ha estat editat aquest mateix any 2023 per Ralph DEKONINCK, Pierre-Antoine FABRE i Walter S. MELION (*Je révisé les images...*, Roma, École Française de Rome, 2023).

26. Ralph DEKONINCK, «Alphabétisation et dissection de l'image. Retour sur le cycle martyrologique de Santo Stefano Rotondo», a G. Le Cuff i A. Lepoittevin, dirs.,

que hi ha avui a Manresa incorporen aquesta ordenació alfabètica de les escenes representades en cadascun dels quadres però no conserven les inscripcions explicatives, que és molt probable que existissin en origen, o bé a la part baixa de les pintures (com en els casos de València o Salamanca)²⁷ o bé en un suport autònom (full volant o disposició mural paral·lela en algun altre suport: tèxtil, ceràmic...).

La inclusió de lletres capitals a l'interior de les pintures analitzades respon a l'agrupació temàtica de diversos fets de la vida del fundador en un mateix quadre. Així, per exemple, l'obra relativa a l'estada d'Ignasi de Loiola a Barcelona (fig. 3), punt neuràlgic en la seva transmutació,²⁸ conté quatre episodis que corresponen a sojorns diferents del sant a la Ciutat Comtal: (A) quan ressuscità un ofegat al barri de la Ribera, (B) quan fou colpejat per uns joves al portal de Sant Daniel per predicar la castedat, (C) quan fou sorprès per Joan Pasqual en oració contemplativa a l'interior de la cambra del carrer dels Cotoners i (D) quan Isabel Roser el veié amb el rostre il·luminat envoltat de nens assegut al davant de l'altar de l'església dels Sants Just i Pastor. Els mateixos actes, i amb una composició idèntica, es representen a l'estampa número 7 de la col·lecció editada a Anvers l'any 1610 (fig. 4). La diferència més significativa és la inclusió, al gravat, d'un cinquè episodi: (E) quan Ignasi s'aparegué a Joan Pasqual un cop traspassat. Compendiar el màxim nombre d'escenes en el menor nombre d'estampes respon a la voluntat d'abaratir el cost de producció i el preu de venda, a més de requerir una concepció diferent de la vida del protagonista, més sintètica i alhora exemplar, pensant-ne tal vegada un ús didàctic dins i fora de la Companyia. De totes maneres, aquesta sèrie ignasiana del 1610 seguia la proposta de l'editada una quinzena d'anys

Aiutando l'arte: Les inscriptions dans les décors post-tridentines d'Italie, Peter Lang, Brussel·les, 2022, pp. 133-160.

27. L'emmarcament actual de les pintures no permet apreciar si estan retallades al marge inferior.

28. Antoni BORRÀS I FELIU, *Ignasi de Loiola i la ciutat de Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1991.



FIGURA 3. *San Ignasi de Loiola a Barcelona*. Manresa, església de Sant Ignasi a la Santa Cova. Fotografia de l'autora.



FIGURA 4. Adrianus Collaert (fecit), *Sant Ignasi de Loiola a Barcelona*.
Procedent de: *Vita Beati Patris Ignatii Loyolae, religionis societatis...*
Anvers, 1609, núm. 7.

abans per Philip Galle (el segon tiratge i definitiu és del 1587),²⁹ intitulada *D. Seraphici Francisci totius evangelicae perfectionis exemplaris admiranda historia*,³⁰ un producte editorial de gran repercussió mediàtica i iconogràfica.³¹ Així, a banda del frontispici i l'autoritzaació, les divuit estampes narratives que la conformen contenen cadascuna entre tres i cinc episodis de la vida del *poverello*, agrupats sota criteris temàtics: humilitat, castedat, miracles a imitació de Crist... També, unes lletres majúscules a l'interior de les imatges es repeteixen a les llegendes inferiors emmarcades. Cornellis Galle, l'editor de la sèrie ignasiana inspirada en Ribadeneyra, era el primogènit de Philip Galle (1557-1612).³²

Amb els antecedents explicitats, es constata que una desena de les setze obres que componen el cicle pictòric presenta una relació de dependència estreta, en la manera d'agrupar i de resoldre la composició dels episodis representats, amb la sèrie calcogràfica editada a Anvers l'any 1610 i encarregada per Pedro de Ribadeneyra³³ (fig. 5); les coincidències s'emplacen sobretot a l'inici i al final del camí vital del sant de Loiola. El pintor anònim, de qualitat més aviat modesta i aclaparat pel clarobscurisme que aplica de manera seca, s'aferra així a la riquesa de detalls i a la contextua-

29. Existeix un primer tiratge, format únicament per setze gravats; vegeu Servus GIEBEN, «Philip Galle's original engravings of the life of St. Francis and the corrected Edition of 1587», *Collectanea Franciscana*, 46 (1976), pp. 241-307.

30. Es conserven exemplars de les dues sèries al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Museo Francese, ubicat al Collegio Internazionale San Lorenzo da Brindisi, a Roma (vegeu *Il Museo francescano: catalogo*, Istituto Storico dei Cappuccini, Roma, 1973).

31. Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ, «La diffusione dell'iconografia franciscana attraverso l'incisione», a *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, catàleg d'exposició, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, 1982, pp. 159-169.

32. Karen L. BOWEN, «Workshop Practices in Antwerp: The Galles», *Print Quarterly*, 26, 2 (2009), pp. 123-142.

33. Es tracta de: *L'estada d'Ignasi de Loiola a Montserrat* (1); *La conversió espiritual a Manresa* (2); *Les revelacions celestials a Manresa* (3); *A Venècia, de camí cap a Terra Santa* (fragment, 4); *La visita a Terra Santa i el retorn a Europa* (5); *Ignasi de Loiola a Barcelona* (6); *De camí a Roma, la visió de La Storta* (7); *Pau III aprova i confirma l'institut religiós de la Companyia* (8); *Mort d'Ignasi de Loiola* (9) i, per acabar, *Les exèquies a Roma amb miracles* (10). Són assenyalades a la figura 5 amb un cercle.

lització conjunta de les múltiples escenes que ofereixen cadascuna de les estampes flamenques de manera gairebé literal, de la qual cosa resulta un conjunt pictòric més adreçat a la funció didàctica que al gaudi estètic.

Les teles autònomes del treball dels Galle deriven majoritàriament d'una altra col·lecció gràfica, en aquesta ocasió editada a Roma el mateix any de la beatificació i afaïçonada per setanta-nou unitats: *Vita beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris...*³⁴ Els dibuixos preparatoris (i també alguns dels gravats) s'atribueixen al jove Rubens i n'existeix un tiratge inacabat *avant la lettre* datat entre els anys 1605 i 1606.³⁵ Es tracta, doncs, d'una sèrie hagiogràfica de concepció llarga, paral·lela a la causa de canonització i que precedia l'editada a Anvers l'any 1610, impresa finalment per Jean-Baptiste Barbé i autoritzada pel general Claudio Aquaviva. Els dos projectes editorials demostren l'atenció dels òrgans directrius de la Companyia a fixar un relat en imatges de la vida del fundador, raó que explica també que tinguessin una àmplia repercussió per mitjà de la còpia i de l'adaptació que en feren altres impressors europeus, com, per exemple, Jean Le Clerc.³⁶ Aquestes biografies il·lustrades eren proporcionades als pintors com a models iconogràfics pels procuradors o les comunitats que encarregaven els programes i la seva presència era habitual a les llibreries dels establiments religiosos.³⁷ Així doncs, i retornant a Manresa, són en concret cinc les obres concebudes a partir de la sèrie calcogràfica romana.³⁸ No es tracta tam-

34. Edició facsímil a: Antonio Miguel NAVAS GUTIÉRREZ, *Vida de San Francisco en imágenes*, Facultat de Teologia de Granada, Granada, 1982.

35. Julius S. HELD, «Rubens and the Vita Beati P. Ignatii Loyolae of 1609», a J. Rupert Martin, ed., *Rubens before 1620*, Princeton University Press, Princeton, 1972, pp. 93-122; KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola: Studien*, p. 278; PFEIFFER, «La iconografia», pp. 182-184.

36. KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola: Studien*, pp. 271-273.

37. Al CRAI Biblioteca de Fons Antic de la UB es conserva un exemplar d'una de les còpies del treball dels Galle, la feta per Jean Le Clerc (1612), relligat amb altres sèries hagiogràfiques (santa Teresa de Jesús i Francesc d'Assís), que apunta un ús com el descrit (07 CM-4174-9 / XVII-Anònim).

38. Identificades ara per l'escena principal que representen: la donació econòmica d'uns patricis a Ignasi de Loiola després del seu empresonament (1); l'estada a París



poc de l'únic programa narratiu ignasià on es combinen diverses fonts visuals, ja que una manera de procedir similar es detecta en les pintures més tardanes de Salamanca, atribuïdes a Sebastiano Conca i el seu taller.³⁹

i els vots a Montmartre (2); la curació de Simó Roderic (3), Ignasi de Loiola s'apareix als seus companys d'institut religiós (4) i Ignasi de Loyola escrivint les Constitucions de la Congregació abans d'anar Roma (5). Són assenyalades a la fig. 5 amb un quadrat.

39. RAMOS DOMINGO, *El programa iconográfico de San Ignacio*. Vegeu també Ignacio CENDOYA ECHÁNIZ i Pedro María MONTERO ESTEBAS, «La influencia de la Vita Beati Patris Ignatii... gravada por Barbé en los ciclos iconográficos de San Ignacio», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II (1993), pp. 386-395.



FIGURA 5 (pp. 252-253). Hagiografia pintada d'Ignasi de Loiola. Manresa, església de Sant Ignasi a la Santa Cova. Fotografies i muntatge de l'autora. Codificació de les fonts visuals emprades per l'autor: 1. Taller dels Galle, Anvers, 1609 (rodones); 2. Jean-Baptiste Barbé, Roma, 1610 (quadrats); 3. Francisco Heyland, Sevilla, c. 1609 (triangle).

A diferència de la sèrie flamenca, cadascun dels gravats editats per Barbé (de format vertical) conté només un episodi de la vida del fundador, raó que probablement va fer innecessari el dispositiu de lletres capitals que es repetien a la llegenda. Aquesta unitat de temps i acció explica que el pintor de les obres avui custodiades a Manresa hagués de combinar el contingut de dues o tres estampes en un mateix quadre per tal d'adaptar-se al format rectangular i a la multiplicitat narrativa de la

resta del conjunt pictòric (fig. 6), inspirat en els gravats horitzontals del taller dels Galle.⁴⁰ Aquesta manera de procedir, on el pintor no disposa d'un context paisatgístic o arquitectònic per copiar, pot explicar que les cinc obres configurades a partir de la sèrie d'estampes editada a Roma siguin les de qualitat artística inferior, amb aplicació de recursos compositius com ara envans vistos de perfil, molt senzills i bàsics (fig. 5).

El cicle pictòric deuria acabar, i emprem el condicional perquè es desconeix l'ordenació original de les obres, amb una representació simbòlica, allunyada de la narració biogràfica vista fins ara (fig. 7). A Tezoztlán la sèrie conclou amb una *Apoteosi de sant Ignasi de Loiola*,⁴¹ la qual cosa fa pensar, també si es compara amb programes franciscans de l'Amèrica virregnal, que era una pràctica habitual en aquesta mena de decoracions de caràcter hagiogràfic, amb la voluntat manifesta d'exaltar els herois celestials, antics i moderns. A Manresa no és una imatge triomfal del fundador de la congregació, sinó una síntesi de la seva deriva espiritual i la seva identitat corporativa.

Ignasi de Loiola es representa al centre de la pintura dempeus, vestit de negre com a clergue, sostenint amb la mà dreta l'anagrama dels jesuïtes (IHS) i amb l'esquerra el llibre de les Constitucions. A banda i banda de la figura, uns objectes, recolzats o penjats en sengles arbres, simbolitzen les glòries militars i les victòries espirituals, ja que les segones es poden identificar amb la pràctica del pelegrinatge, l'oració, la penitència o l'estudi. De nou, la composició no és original i prové d'una estampa (fig. 8). En aquest cas, el model és obra del gravador també flamenc traslladat a Andalusia Francisco Heyland (c. 1584-1635), qui treballà durant la seva estada a Sevilla (1606-1611), abans del trasllat a Gra-

40. Així, per exemple, la pintura que s'inicia amb Ignasi engarjolat al seu retorn a Espanya agrupa la informació visual de tres estampes no consecutives: les n.ºs. 36, 37 i 40. El mateix passa amb la tela on el de Loiola guareix Simó Roderic, on es juxtaposen dos temes provinents dels gravats 50 i 51. De nou, la protagonitzada per l'escriptura de les constitucions es conforma a través del préstec de tres estampes de Barbé, les n.ºs. 59, 62 i 67.

41. L'escena és estudiada de manera detallada per RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS («El ciclo de la vida de San Ignacio de Loyola pintado», pp. 59-60).



FIGURA 6. Comparació entre la sèrie pictòrica de l'església de Sant Ignasi a la Santa Cova de Manresa (a dalt) i les estampes romanes nùms. 67, 59 i 62 (a sota, d'esquerra a dreta) de Jean-Baptiste Barbé (Roma, 1610).



FIGURA 7. *Ignasi de Loiola entre la vida militar i l'espiritual*. Manresa, església de Sant Ignasi a la Santa Cova. Fotografia de l'autora.

nada, amb pintors de la importància de Pacheco o Herrera el Viejo.⁴² L'obertura del burí, en funció del títol que l'acompanya,⁴³ commemora la beatificació d'Ignasi de Loiola a la ciutat de Sevilla, ja que entre els

42. Antonio MORENO GARRIDO, «La etapa sevillana de Francisco Heylan», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 16 (1984), pp. 349-358; Carlos SÁNCHEZ MARTÍN i Cándido de la CRUZ ALCAÑÍZ, «Un nuevo grabado de F. Heylan», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 37 (2006), pp. 385-389; Anna M. PÉREZ GALDEANO, «Francisco Heylan. Revisión biográfica del calcógrafo e impresor flamenco asentado en Andalucía», *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), pp. 107-133. El darrer article deriva de la tesi doctoral de l'autora, «Los descubrimientos del Sacro Monte y los inicios del grabado calcográfico en Andalucía: nuevas aportaciones a los grabadores peninsulares y flamencos que lo hicieron posible», defensada el 2014, a la qual no he pogut tenir accés.

43. A la cartella central llegim: «B. IGNATIVS DE LOYOLA/ FVNDATOR SOCIETATIS/ IESV».



FIGURA 8. Francisco Heyland, *Ignasi de Loiola entre la vida militar i l'espiritual*. Sevilla, c. 1609. Roma, ARSI, sèrie H, núm. 27.

elements del paisatge urbà es pot identificar la particular silueta de la torre de la Giralda.⁴⁴ El pintor ignora aquest element urbà i també el versicle bíblic, escrit als laterals de l'estampa, extret de la segona carta als Corintis,⁴⁵ que esclareix el significat de l'obra i presenta la Companyia

44. Un exemplar del burí es conserva a l'Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), Fonte Iconographiche Lamelle, i mesura 321 × 218 mm. És també la imatge de portada d'un estudi sobre l'expulsió de 1767 a la ciutat del Guadalquivir (vegeu Francisco de Borja MEDINA ROJAS, S. J., i Wenceslao SOTO ARTUÑEDO, S. J., *Sevilla y la expulsión de los jesuitas de 1767*, Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, 2014).

45. «ARMA MILITAE NOSTRAE NON CARNALIA SED POTENTIA DEO/ AD DESTRUCTIONEM MUNITIONUM, CONSILIA DESTRUENTES» ('Les armes dels nostre combat no són d'origen humà, i reben de Déu la força per a destruir fortaleses; amb elles destruïm raonaments fal·laços' [2Co 10,4. *Biblia Catalana Interconfessional*]).

de Jesús fundada per Ignasi de Loiola com una esquadra ardent contra la doctrina falsària. L'estampa de Heyland, en funció de la lectura feta de la relació de festes escrita per Francisco de Luque Fajardo, comprovem que coincideix amb la composició que guanyà el primer premi en la justa poètica celebrada a la catedral de Sevilla amb motiu de la beatificació d'Ignasi de Loiola, on figura d'autoria anònima:

El primero, y cabeza ocupava una curiosa estampa de singular invencion, no solo propia del Santo, mas tambien la Iusta. Porque en medio de una gallarda tarja, sobre unos lexos y campo de la Ciudad de Sevilla, y de su arenal y rio, puestos en muy artificiosa perspectiva, se via en pie el glorioso y resplandeciente Ignacio, que dexa al lado yzquierdo las antiguas y doradas armas de la milicia temporal, y las de su antigua nobleza y casa de Loyola gravadas en la rodela; y en cambio destas, tiene al derecho las de su mudança de vida, penitencia, peregrinación, estudios; saco, y bordon, disciplinas, cadenas, libros. En la mano derecha un resplandeciente Iesus, sobre un vaso; significando, que aunque es olio que con abundacia se derrama y comunica, es en la mano del encendido Ignacio, arma de fuego abrasador, con que a fuerça de fuego y fervor haze la guerra, y triumpha de los enemigos del Evangelio y de la Cruz. Empresa assi mismo tan propia del Santo, como bien apropiada a la Iusta y Certamen.⁴⁶

De la darrera tela analitzada pot sorprendre també la fisonomia del sant, ja que s'allunya dels tipus més coneguts, derivats dels retrats de Jacopino dal Conte, de 1556, i d'Alonso Sánchez Coello, de 1585. Aquesta imatge correspon al tercer tipus, proposat des de Bèlgica per la figura del provincial Olivier Mannaerts (es coneix a partir d'una pintura anònima ovalada sobre coure)⁴⁷ i que el general Aquaviva discutí. La convivència de diferents effigies del sant en un mateix dispositiu visual es constata també a les sèries gràfiques editades a Roma (1609) i Anvers (1610) i respon, en funció dels estudis consultats, tant a l'edat en què el

46. Francisco de LUQUE FAJARDO, *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la beatificación del glorioso S. Ignacio fundador de la Compañia de Jesus*, Sevilla, Luis Estupiñán, [«Cartel de la iusta literaria [...]»], 1610, p. 16v .

47. Anònim, *Retrat de sant Ignasi de Loiola*. Brussel·les, Casa Provincial de la Companyia de Jesús, c. 1600.

sant era representat com al lloc i al ritme d'execució dels dibuixos preparatoris.⁴⁸ En contextos creatius més perifèrics com el nostre també té a veure amb els models usats; el rostre rodó i de front ample que llueix Ignasi de Loiola a la pintura de Manresa prové de l'estampa del calcògraf flamenc Heyland i obeeix a la preocupació expressada pel provincial de Bèlgica, a l'hora de fixar el prototip visual del futur sant, d'apai-vagar l'excessiva llargària del rostre de les imatges preexistents.

Per concloure l'anàlisi feta sobre les fonts visuals, són cinc els gravats de la sèrie flamenca encarregada per Pedro de Ribadeneyra que no tenen paral·lel en les pintures avui dipositades a Manresa (fig. 9). Les absències poden tenir una lògica clara en tres dels casos: el frontispici, la cartografia de Roma amb els llocs ignasians i els primers miracles obrats pel sant de Loiola.⁴⁹ Les altres dues tenen en comú que representen fets esdevinguts a Castella: la seva curació miraculosa per sant Pere a Pamplona i el sermó multitudinari a Azpeitia.⁵⁰ L'exclusió pot respondre tant a la pèrdua de les pintures com a una selecció intencionada dels episodis per tal de començar la narració hagiogràfica d'Ignasi de Loiola amb l'arribada a Montserrat, com així succeeix ara. De fet, la sèrie pictòrica, tal com avui la veiem, està conformada per setze unitats, igual que la col·lecció gràfica ideada per Ribadeneyra. Això ens fa pensar en la possible voluntat de mantenir aquesta tradició numèrica, substituint emperò el frontispici editorial pel retrat simbòlic de la tasca ignasiana (fig. 7).⁵¹

48. PFEIFFER, S. J., «La iconografía», pp. 177-182; Carlos A. PAGE, «Los primeros retratos de Ignacio y los inicios de la iconografía ignaciana», *IHS: Antiguos jesuitas en Iberoamérica*, 7, 2 (2019), pp. 63-75 (<https://doi.org/10.31057/2314.3908.v7.n2.27671>).

49. En funció de la numeració feta a les planxes, les dues darreres corresponen als nùms. 12 i 15.

50. Núms. 1 i 9, respectivament.

51. Em sembla significatiu que l'única variació d'escenes respecte a la sèrie impresa pels Galle es trobi en les dues primeres pintures. Així, i només exposo un exemple, una de les escenes secundàries del guariment miraculós a Pamplona (tema que obre la col·lecció gràfica i que és absent a les pintures) s'inclou, amb una configuració visual semblant, a la segona tela de Manresa, la dedicada al rapte de sant Ignasi, de manera secundària al fons. Em refereixo a l'aparició mariana que el convida a la cas-



tedat. Hi ha, per tant, una tímida manipulació dels models dels Galle, que confirmaria la voluntat d'excloure de la sèrie pictòrica l'escena del cavaller de Loiola convallescent a Pamplona després de la guerra amb França.

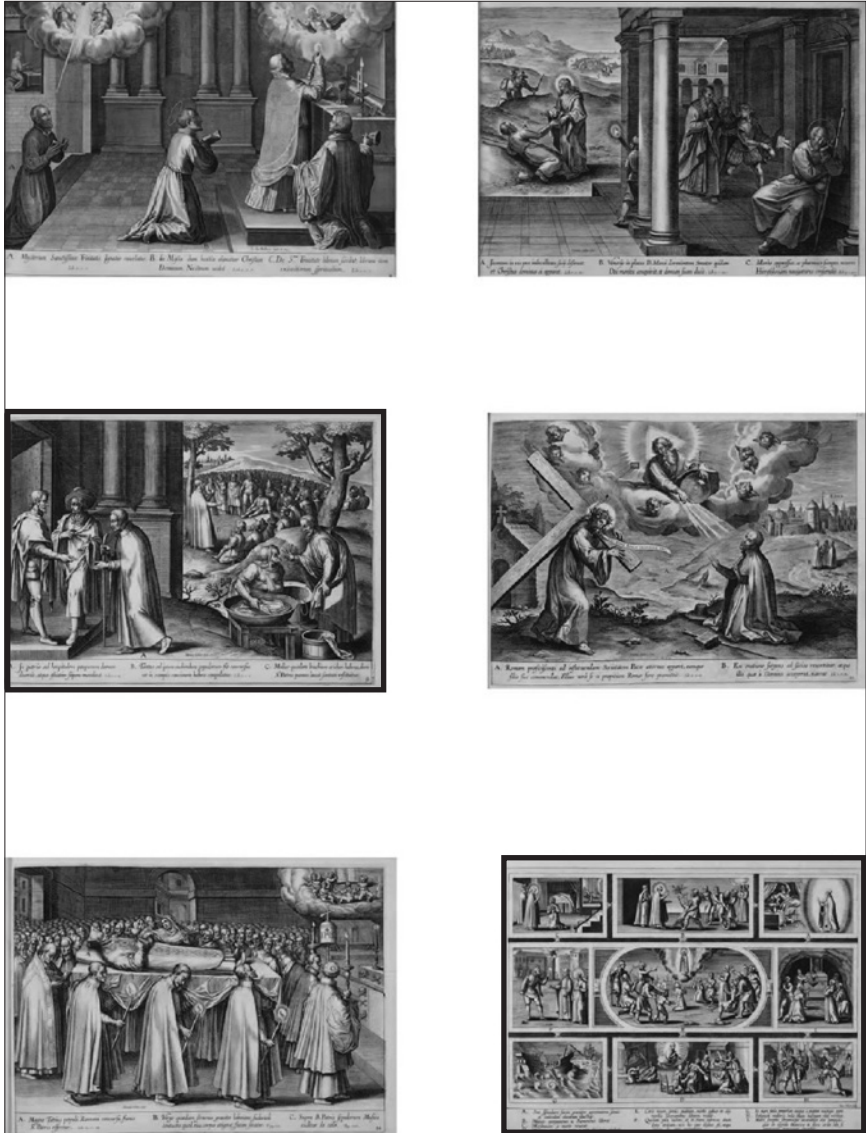


FIGURA 9 (pàg. 260-261). *Vita Beati Patris Ignatii Loyolae, religionis societatis [...]*. Anvers, 1609. Assenyalades amb un marc negre les estampes sense repercussió en la sèrie pictòrica de l'església de Sant Ignasi a la Santa Cova de Manresa.

2. *La pintura de la Biblioteca Balmesiana, vestigi del prototip pictòric?*

A Barcelona hi ha una obra inequívocament relacionada amb la sèrie gràfica editada a Anvers (fig. 10).⁵² Es tracta d'un fragment de pintura a l'oli, encolat sobre una tela posterior de producció industrial, que fa 75 × 68 cm. En funció del model flamenc, correspon al rostre del cavaller Ignasi de Loiola quan estava convalescent al llit de la guerra contra França i l'apòstol Pere li va restituir la salut en un context visionari tractat de manera realista;⁵³ un tema, d'altra banda, absent del cicle pictòric de Manresa analitzat. La pintura formava part de la col·lecció de l'industrial català Antoni Maria Batllori de Orovio (1874-1942). En un estudi específic sobre el conjunt artístic, publicat l'any 1944 a l'*Analecta Sacra Tarraconensia*,⁵⁴ es diu que fou comprada a un antiquari, sense especificar-ne la ciutat,⁵⁵ i després regalada al pare Ignasi Casanovas, fundador de la institució eclesiàstica que avui la custodia.⁵⁶ És

52. És penjada al despatx del director de la Fundació Balmesiana, al carrer barceloní de Duran i Bas (núms. 9-11), i des d'aquí volem agrair les facilitats donades per a l'observació directa de la tela i el permís concedit per extreure'n fotografies.

53. És la primera estampa narrativa de la col·lecció gràfica i correspon a l'escena principal, assenyalada amb la lletra A (vegeu fig. 9). Les dues secundàries relaten com, vençudes les temptacions del diable, s'ofereix militar sota l'estendard de Crist (B) i abraça la castedat en un pregària nocturna a la Mare de Déu (C). En funció del fragment preservat, Ursula König-Nordhoff dedueix que la pintura sencera devia mesurar 150 × 230 cm (vegeu KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola: Studien*, p. 264).

54. M. B., «La colección pictórica Batllori de Orovio», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 17 (1944), pp. 161-197.

55. «[...] compradas por el coleccionista en Barcelona, y en otras ciudades adonde le llevaban con frecuencia los asuntos de su industria, a la que se dedico principalmente —aunque no por entero— algunos años después de terminar su licenciatura en Filosofía y Letras (1895). La colección, pues, tiene el valor de haber sido formada cuando lo antiguo era solo buscado por los enamorados del arte y de la cultura, y aun no era apeticido por la vanidad y la moda de los neoburgueses» (M. B., «La colección pictórica Batllori de Orovio», p. 162).

56. *Ibidem*, p. 187.

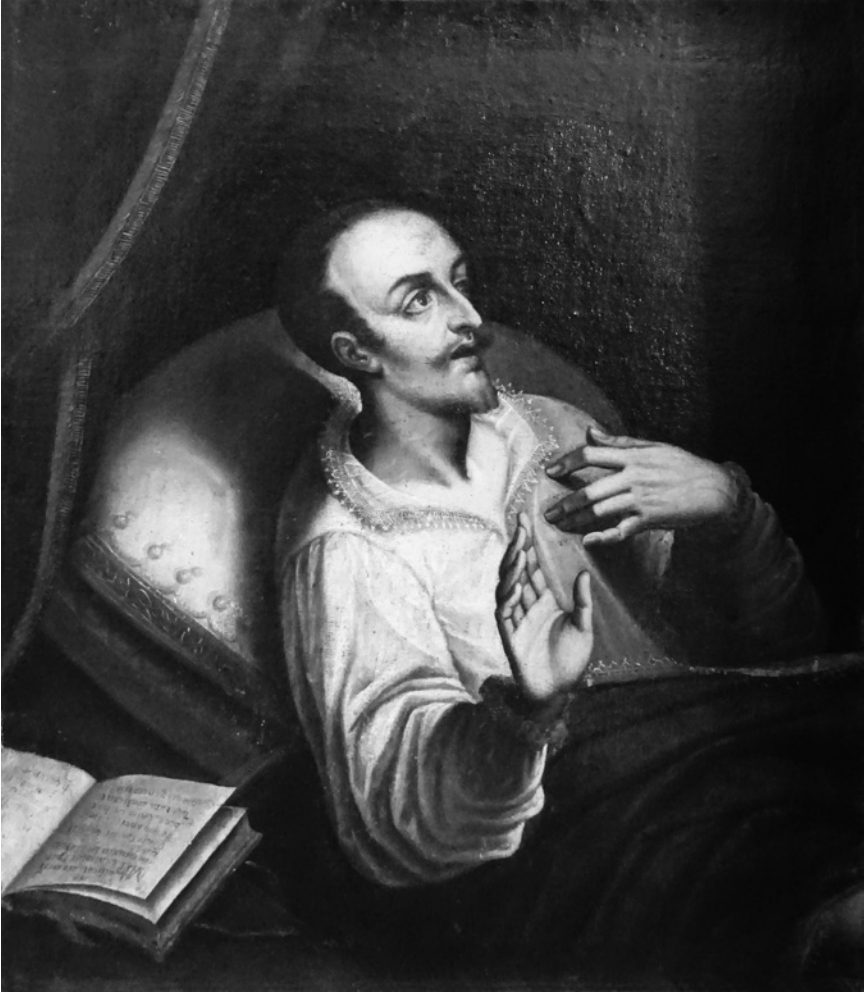


FIGURA 10. Juan de Mesa [?], *Ignasi de Loiola convalescent*, c. 1600.
Barcelona, Biblioteca Balmesiana. Fotografia de l'autora.

una pintura de qualitat artística notable, que participa de la linealitat i el detallisme que caracteritzen el retrat de cort espanyol en el trànsit entre els segles XVI i XVIII. La delicadesa del dibuix de les mans i les ungles, l'elegància del gest, la descripció de les puntes del coll de la camisa de dormir i dels brodats de la vora del coixí, en són bons testi-

monis. La captura de l'instant i la quotidianitat que caracteritzen el naturalisme pictòric es constaten també per mitjà de la identificació dels primers versos del magnificat en el llibre obert que hi ha damunt la tauleta de nit; un himne marià que l'Església catòlica introduí en l'ofici de vespres i un detall que està en consonància, per tant, amb l'escena representada.

Miquel Batllori, fill del col·leccionista⁵⁷ i autor —cal suposar— de l'article mencionat, considera que aquest fragment és l'únic testimoni preservat d'una sèrie pictòrica encarregada per Pedro de Ribadeneyra, destinada al col·legi de Madrid.⁵⁸ La dada sobre aquesta comanda prové de l'autobiografia de l'escriptor toledà redactada a mode de confessió i ampliada per un company seu poc després de traspassar.⁵⁹ Explica Cristóbal López que Ribadeneyra va encarregar setze grans pintures que il·lustressin la vida del fundador, l'autor de les quals era el mateix a qui el biògraf havia comissionat el seu retrat, Juan de Mesa.⁶⁰ Ceán Bermúdez esmenta l'artífex com a resident a Madrid a inicis del segle XVII i com a autor dels quinze quadres hagiogràfics que hi havia al col·legi dels jesuïtes d'Alcalá de Henares (conjunt també mencionat per Anto-

57. Josep M. BENÍTEZ I RIERA, S. I., *Jesuïtes i Catalunya: fets i figures*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1996, pp. 133-148; Miquel BATLLORI, *Records de quasi un segle*, Quaderns Crema, Barcelona, 2000, p. 58; Gerard GORT, «Entrevista a Miquel Batllori», *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 2 (2002), pp. 39-42.

58. «[...] puede afirmarse que estamos en presencia de uno de los documentos iconográficos ignacianos más importantes, sin duda el más importante de escuela española después del retrato de Sánchez Coello, desgraciadamente perdido en el incendio» (M. B., «La colección pictórica Batllori de Orovio», p. 195).

59. Cristóbal LÓPEZ, *Vida del P.^o de Ribadeneyra, religioso de la Compañía de Jesús, escrita por el mismo P. á modo de las confesiones de St. Agustin. Añadidas muchas cosas de las virtudes que el dicho P. tuvo, por el hermano Christoval Lopez su compañero*, Madrid, 1612. Es pot consultar el manuscrit a: <https://datos.bne.es/edicion/a4846331.html> (consultat el: 23 de novembre de 2022).

60. «Hizo los diez y seys quadros grandes de la vida del Sancto, de tan buena traça y mano que pueden parecer donde huviere buenas pinturas» (f. 84). Pero con deseo que tal rostro, digno de tanta estima, quedase retratado hize yo quel pintor Juan de Mesa, que hizo los quadros de la vida de nuestro sancto Padre [...]» (C. LÓPEZ, *Vida del P. P. de Ribadeneira*, f. 84r).

nio Ponz), possiblement una còpia de l'anterior madrileny en funció de la inscripció que hi havia a la primera de les pintures d'Alcalá.⁶¹ En l'autobiografia es continua explicant que «[Ribadeneyra] hizo hacer las estampas de la vida del s[an]to sacadas de los mismos quadros, por los mejores oficiales que ay en Flandes».⁶² Aquestes pintures eren, per tant, el prototip de la sèrie gràfica que va inspirar deu de les setze teles vistes a Manresa.⁶³ Més d'una dècada separa les obres de Juan de Mesa de les estampes del taller dels Galle.⁶⁴ En la pintura de la Balmesiana, el jove de Loiola, convalescint al llit de la ferida a la cama, no llueix l'aurèola que l'identifica com a apte per al culte públic, com sí que duu, en canvi, en la mateixa composició gravada de 1610. El pare Batllori, sense esmentar les obres de Manresa i identificant la sèrie de Mesa amb la d'Alcalá de Henares (abans a Madrid), considerava aquest fragment barceloní com l'únic testimoni preservat de la comanda originària de Ribadeneyra.

Al museu de L'Hermitage es conserven set dibuixos, i un vuitè al Louvre,⁶⁵ que han estat relacionats amb la preparació dels burins de

61. «El primero tenía esta inscripción “Vida de S. Ignacio de Loyola, fundador de la compañía de Jesus, sacada de la que escribió el P. Ribadeneyra de la misma compañía, y después hizo pintar á Juan de Mesa en Madrid y estampar en Flándes á los Galeos”» (CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, Madrid, 1965 [1800], vol. III, p. 140). Vegeu també KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola: Studien*, pp. 262-263.

62. LÓPEZ, *Vida del P. P. de Ribadeneira*, f. 84r i 84v.

63. De fet, les inscripcions del frontispici de la sèrie calcogràfica també ho especifiquen: «Vita beati patris/ Ignatii Loyolae/ religionis/ societatis Iesv/ fvndatoris/ ad vivum expressa/ ex ea qvam/ P. Petrus Ribadeneyra/ eivsdem societatis theologvs (inscripció de la cartella esquerra). Ad Dei Gloriam/ et/ piorvm hominvm vsvm/ ac vtilitatem/ olim scripsit, deinde Madridi pingi, postea in aes incidi/ et nunc demum/ typis excvdi cvrauit/ Antverpiae/ anno salutis/ MDCX» (banda dreta).

64. M. B., «La colección pictórica Batllori», p. 31; KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola: Studien*, pp. 261-263.

65. Representa dos actes de penitència a París: quan fou colpejat pels col·legues del seminari i quan se submergí en l'aigua glaçada d'un riu per il·lustrar un company sobre com mantenir la virtut de la castedat. A la base de dades en línia de la institució

traducció dels Galle. Catherine Phillips, en el marc de la seva tesi doctoral sobre la col·lecció del comte Charles Cobenzl (1712-1779), discuteix si aquests dibuixos són còpies de les pintures enviats des de Madrid als Països Baixos o esbossos millorats fets a Anvers a partir d'un material avui desconegut proporcionat des de la Villa y Corte.⁶⁶ Malauradament, cap dels dibuixos localitzats correspon al guariment miraculós del cavaller Ignasi de Loiola, fet que permetria comparar-lo amb la pintura de la Balmesiana i observar, per exemple, si reproduïa els primers versos del magnificat, un detall absent del gravat signat per Theodoor Galle.⁶⁷ La pintura barcelonina és més detallada en diversos aspectes que l'estampa editada a Flandes.

Tot admetent, doncs, l'antiguitat i la qualitat del fragment pictòric conservat a Barcelona, que també Ursula König-Nordhoff associava al

francesa consta com a obra de Pieter Jode *el Vell* i mesura 238 × 169 mm (INV-20010). Vegeu: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo20110163> (consultat el 12 de juny de 2023). I vegeu també KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola: Studien*, pp. 270-271.

66. «We must conclude that the drawings are reversals produced in the Galle workshop in Antwerp, suggesting a process in which the Spanish paintings were “tidied up” and made more Flemish in the transition, but reference was made back to the original drawings sent from Spain for the final print, in which the heads were thus more truly Spanish [...]. The drawings show him to have been Antwerp trained and to be one of the many Netherlandisch artist who visited Italy, who included most if not all the printmakers involve in the making of the 1610 series» (Catherine PHILLIPS, «Between Madrid and Antwerp: the life of Ignatius Loyola, Antwerp, 1610. Drawings from the collection of count Charles Cobenzl», *In Monte Artium: Journal of the Royal Library of Belgium*, 11 [2018], pp. 47-63: 61 i 62).

67. García Mahiques esmenta l'existència d'un gravat del guariment miraculós d'Ignasi amb la inscripció del magnificat, però no especifica quin (Rafael GARCÍA MAHIQUES, «Vicente Salvador Gómez y la iconografía de San Ignacio de Loyola en la casa Profesa de Valencia», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1996, pp 57-78: 64); tal vegada podria referir-se, per confusió, a una reproducció en blanc i negre de la pintura de la Balmesiana, ja que de moment no hem pogut localitzar-ne cap. En el conjunt pictòric més tardà de Salamanca, atribuït a Sebastiano Conca i al seu taller, el cavaller convalescent de Loiola llegeix, en canvi, el *Flos sanctorum*. Es tracta d'un detall iconogràfic interessant per resseguir en futurs estudis la seqüència de les còpies successives.

nom de Juan de Mesa,⁶⁸ l'anàlisi exhaustiva de fonts visuals feta a l'epígraf anterior ens obliga a discrepar dels autors que identifiquen les obres encarregades per Ribadeneyra, després de passar per Alcalá de Henares, amb les que avui es troben a Manresa.⁶⁹ Com ha quedat demostrat, sis de les setze pintures són autònomes de la sèrie impresa a Anvers l'any 1610 i, per tant, no en poden ser el prototip o una còpia antiga. Sense poder accedir per ara a determinades fonts primàries,⁷⁰ aportem la informació facilitada amablement per Josep Maria Margenat Peralta. Així, la sèrie pictòrica estudiada havia estat dipositada prèviament al convent barceloní de Sarrià. Sabem que la comunitat jesuïta del Col·legi de Sant Ignasi de Manresa abandonà l'antic immoble per traslladar-se a la nova casa de Barcelona l'any 1892.⁷¹ Tanmateix, en l'estudi recent de David Ferré Gispets no hi ha cap dada sobre l'existència d'aquestes obres al domicili manresà durant el segle XVIII, quan es va renovar part del claustre.⁷²

68. L'autora alemanya sosté que si el fragment no pertany al cicle madrileny de Mesa, prové d'una còpia anterior a la beatificació de 1609 (KONIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola: Studien*, p. 264). Tot i això, per tal d'assegurar-ne la cronologia creiem del tot necessari fer un examen tècnic de la pintura, per valorar l'existència o no d'intervencions més o menys respectuoses amb l'original a causa del seu pas pel mercat artístic, i de la semblança actual de la figura representada amb la imatge historicista del Quixot.

69. Josep M. GASOL, «"El rapte": un tema d'iconografia ignasiana», *Dovella*, abril 1991, pp. 51-58: 53; Heinrich PFEIFFER, S. J., «La iconografia», a G. Sale, ed., *Ignacio y el arte de los jesuitas*, Mensajero, Bilbao, 2003, pp. 169-206: 191 i 192.

70. El fons històric de la província religiosa de Catalunya ha estat transferit recentment a l'Archivo de España de la Compañía de Jesús (AESI-A).

71. L'edifici projectat per Jeroni Martorell no fou inaugurat fins al 1895, però el curs escolar 1892-1893 s'impartí en unes instal·lacions ja existents: la torre o casa Gardenyas (Ignasi BAJONA OLIVERAS, *L'antic Col·legi de Sant Ignasi de Manresa: Una crònica de les seves vicissituds*, Centre d'Estudis del Bages, Manresa, 1997).

72. David FERRÉ GISPETS, *Apogeu, concòrdia i expulsió: La Companyia de Jesús a la Manresa del segle XVIII*, Premi Pare Ignasi Puig, Manresa, 2020 (https://web.manresa.cat/media/docs/docsArticle/13503/apogeu,_concordia_i_expulsio._la_companyia_de_jesus_a_la_manresa_del_seglo_xviii._david_ferre_gispets.pdf [consultat el 17 de juliol de 2023]). L'autor ens ha confirmat per correu electrònic que desconeix qualse-

3. *Imatges locals del fundador de la Companyia*

Sant Ignasi de Loiola no és titular només de sèries hagiogràfiques pictòriques i escultòriques a Catalunya. Com a fundador de la Companyia de Jesús, vestit de clergue amb sotana negra o dalmàtica al damunt, els ulls plorosos (com sovint el descriu també Ribadeneyra) i el llibre de les Constitucions, amb la possibilitat de llegir o no l'espectador el lema «Ad Maiorem Dei Gloriam», és una de les iconografies més habituals també al Principat per tal de potenciar-ne el culte i atreure la pregària dels fidels. Una imatge de propaganda, sens dubte. Diversos testimonis escultòrics i pictòrics ens venen al cap: pintures d'Antoni Viladomat, artista que treballà de manera prolífica per als jesuïtes a les ciutats de Barcelona i Girona,⁷³ o l'estàtua de sant Ignasi de la façana de Nostra Senyora de Betlem, d'autoria discutida entre Francesc Santacruz fill i Andreu Sala; per bé que la cronologia tardana de la façana —la nova església es consagrà el 1729— hauria de fer pensar en un escultor posterior, també per la figura de Francesc de Borja que hi fa parella, de més entrat el set-cents.⁷⁴ En aquests casos se segueixen els models internacionals, normalment de manera indirecta a través de la circulació dels gravats de traducció o còpies pictòriques, creats als centres capdavanters d'Itàlia o Flandes per Rubens, Guido Reni o Giuseppe Rusconi.

vol dada sobre aquesta sèrie pictòrica, però ha precisat que mai no va ser un punt d'atenció en el seu procés de recerca. Un altre fil que caldria seguir és l'existència d'una sèrie hagiogràfica al col·legi de Múrcia, semblant a les estampades eixides del taller dels Galle, esmentada pel pare Ceballos però sense aportar-ne cap altra dada (RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Aportación a la iconografía», p. 388).

73. Vegeu Santiago ALCOLEA I GIL, *Viladomat*, Mataró, Museu Comarcal del Maresme, 1990, pp. 119-123, 284-285 i 292-297; Francesc MIRALPEIX I VILAMANA, *Antoni Viladomat i Manalt: Vida i obra*, Generalitat de Catalunya i Museu d'Art de Girona, Girona, 2014, p. 381.

74. Un parer expressat en més d'una ocasió per Joan Bosch; com a mostra, vegeu Joan BOSCH, «Andreu Sala. Sant Gaietà», a *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, MNAC, Barcelona, 1992, pp. 381-383.

Si ens traslladem momentàniament a la primera iconografia ignasiana de Roma, quan s'intitularen els primers altars, a banda de les escenes de la nativitat (Federico Zuccaro), la circumcisió (Rubens) o la imposició del nom Jesús (Girolamo Muziano), es representaren també miracles del fundador relacionades amb la ciutat. En aquest context gaudeix d'un cert protagonisme la *Visió de la capella de La Storta*.⁷⁵ Es tracta d'un episodi miraculós que revalida la voluntat d'Ignasi de Loiola, associa la nova congregació amb el nom de Jesús i se situa a les portes de la ciutat pontifícia (autoritat que n'aprova el projecte), com de manera superba sintetitza la pintura que el cardenal Odoardo Farnese, promotor de la casa professa romana, encarregà a Domenichino.⁷⁶

Paratges insignes en la conversió espiritual d'Ignasi de Loiola són les ciutats de Manresa i Barcelona, la qual cosa també es confirma per mitjà de l'anàlisi iconogràfica. Incidir en els localismes d'un culte universal és una manera d'apropar aquesta figura a la població d'un indret determinat i competir alhora amb els sants autòctons o cívics. La imatge d'Ignasi de Loiola penitent escrivint els *Exercicis espirituals* presideix, com és lògic, el petit altar del santuari de la Cova per mitjà del primorós relleu d'alabastre fet per Joan Grau (1671-1672),⁷⁷ però es repeteix també en múltiples estampes de factura autòctona, adreçades a la pregària individual, que no obliden la precisió topogràfica (el Pont Vell o la muntanya de Montserrat) i recorden potser l'obra de l'escultor del Bages. N'és un exemple la signada per Pauner a Barcelona, acompanyada d'una llarga inscripció (fig. 11),⁷⁸ o el més

75. Avui és un santuari ignasià emplaçat a catorze quilòmetres de la ciutat, a prop de la Via Cassia.

76. Alison C. FLEMING, «St. Ignatius of Loyola's "Vision at la Storta" and the Foundation of the Society of Jesus», a M. Schraven i M. Delbeke, eds., *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe*, Brill, Leiden, 2012, pp. 225-249.

77. BOSCH I BALLBONA, *Els tallers d'escultura*, p. 70; FERRÉ GISPETS, *Apogeu, concòrdia i expulsió*, pp. 34-35.

78. «S. Ignatius a Loyola Fundator Societas Iesu, dum Manresae in Laletanis, poenitens, sub specu, et inter ecstases prope assi duas, a proesente Deipara Exercitia

tardà i obert a Roma de Miquel Sorelló,⁷⁹ que il·lustrà diverses obres literàries de caràcter ascètic.⁸⁰

El *Rapte de sant Ignasi*, que narra quan el donaren per mort durant una setmana a causa de la duresa extrema de la seva pràctica ascètica, a prop de l'Hospital de Santa Llúcia de Manresa (on avui hi ha la capella que commemora el miracle), és una altra de les iconografies ignasianes freqüents a Catalunya.⁸¹ La lectura dels *Anales del Colegio de Belén*, conservats a l'arxiu de la cúria jesuïta de Roma⁸² (manuscrit consultat per Josep Maria Martí Bonet, entre altres investigadors),⁸³ permet analitzar com va anar creixent la devoció als sants jesuïtes a la ciutat de Barcelona. Així, hi ha documentada una capella lateral dedicada a Ignasi de Loiola l'any 1619,⁸⁴ en la qual s'instal·là un retaule d'«hermosa arquitec-

Spiritualia discit, et scribit. Pauner Sculp. Barna». S'inclou a: *Ejercicios espirituales en el camino de la perfeccion del B. P. Ignacio de Loyola, fundador de la Compañia de Jesús*, Pablo Nadal, Barcelona, 1746.

79. En el peu llegim: «Domingo Martinez delin. Hispal.» (a l'esquerra) i «Miguel Sorelló de Barcelona scul. Roma 1739» (a la dreta). El filacteri que emmarca l'escena diu: «S. Ignacio de Loyola escribendo el libro de los Ejercicios espirituales en la cueva de Manresa». L'exemplar consultat es troba a l'ARSI, Fonte Iconographiche Lamelle, ref. 0097. Vegeu Rafael CORNUDELLA I CARRÉ, «El gravador català Miquel Sorelló a Itàlia: estudi biogràfic i catàleg de la seva obra», Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Cerdanyola del Vallès, 199 (microforma).

80. Per exemple: Antonio de SOLÍS, *El caballero de la Virgen*, Sevilla, 1742; *El eclesiástico instruido en los principales misterios y obligaciones de su estado. Práctica, dirección y consideraciones para los diez días de Ejercicios espirituales de San Ignacio*, Sevilla, Thomas Ortíz de Garay, 1752.

81. Èxtasi datat al desembre de 1522; vegeu Josep M. GASOL I ALMENDROS, «“El rapte”: un tema d'iconografia ignasiana», *Dovella: Dossier*, abril 1991, pp. 51-58.

82. Roma, ARSI, Biblioteca Scriptorum, «Anales del Colegio de Belén. Barcelona, 1545-1700», c. 1815, sign. 6-G-9.

83. Pere-Jordi FIGUEROLA i Josep M. MARTÍ BONET, *La Rambla: Els seus convents. La seva història*, Arxiu Diocesà, Barcelona, 1995 (Catàleg Monumental de l'Arquebisbat de Barcelona, VI/2).

84. «La devoción del Santo tuvo este año aumento por medio de las maravillas que Dios obró varias veces con la firma en enfermos y mujeres que van de parto, y en agradecimiento del sto se han colgado muchas notas y tablillas en su capilla» (ARSI, «Anales del Colegio», pp. 213-214). Es tracta d'una notícia anterior a la seva canonit-



FIGURA II. Pauner, *Sant Ignasi de Loiola escrivint els exercicis espirituals*. Roma, ARSI, Biblioteca Nostra.

tura» el 1644, que es durà una dècada més tard, les dues actuacions mercès a la beneficència d'Estefania Ferrer.⁸⁵ Afectada, com bona part de la primera església, per l'incendi de 1671,⁸⁶ una nova dotació devota anà a càrrec del pare Pere Trullas (1618-1693), qui encarregà l'any 1688 un nínxol i una escultura per anar col·locats damunt la mesa d'altar de la capella de Sant Ignasi. La figura exempta es descriu així: «en habito de penitente arrebatado, como lo estuvo los ochos días en Manresa. Salió la estatua primoríssima y muy devota y ha renovado en gran parte en Barcelona la devoción del santo. Cóstole de echuras, pintarlo y dorarlo cerca de doscientos escudos».⁸⁷ En aquesta ocasió no hi consta el nom de l'artífex, però de la cita es dedueix que es tractava d'un rapte de sant Ignasi d'una tipologia similar al que avui es troba a l'interior de la catedral de Barcelona;⁸⁸ escultura, l'última, que sota criteris tècnics i estilístics s'atribueix a Andreu Sala⁸⁹ i que Josep Mas relacionà amb la

zació i en pro —imagino— d'aquesta. No obstant això, abans i tot de la beatificació el fundador de la Companyia disposava d'una espai de memòria a l'interior de l'església de Betlem (1601), fet que era propiciat pel record de la visió celestial que tingué a la petita capella de La Storta (vegeu-ne la descripció a: Ignasi VIDAL DESPUJOL, S. J., *La Compañía de Jesús en Barcelona (1600-1659). El Colegio de Nuestra Señora de Belén se consolida*, Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2018, p. 193 (a partir de la *Crónica del Colegio de Belén*, consultada per l'autor).

85. «En la capilla de San Ignacio havia hecho un retablo de hermosa arquitectura Doña Estefanía Ferrer, singular devota del santo y bienhechora insigne de esta casa, y después que juzgaron los oficiales que estaría bastante enjuta la madera, se doró a gastos de dicha noble bienhechora, y este año se acabó de dorar y colocarse en su propio lugar, saliendo muy a gusto de los entendidos en el arte. Puso en medio un rico pincel de San Ignacio, obra del *afamadísimo Ribalta* [la cursiva és de l'autora], pintor de los más insignes que ha florecido en nuestro siglo» (ARSI, «Anales del Colegio», p. 534).

86. Ocasionat durant les festes per a la canonització de Francesc de Borja.

87. ARSI, «Anales del Colegio», p. 892.

88. Després de la seva restauració i en el moment d'escriure aquestes línies, l'obra està instal·lada a la capella de Santa Magdalena, Sant Bartomeu i Santa Isabel, després d'haver estat anys emplaçada a la del claustre del Crist de l'Empar.

89. Carles ESPINALT I CASTEL, «La tècnica de l'escultura policromada: de l'arbre a l'altar», a J. Bosch Ballbona, ed., *Alba daurada: L'art del retaule a Catalunya: 1600-*

comanda feta l'any 1688 per un canonge cognominat Amigant⁹⁰ (llinatge protector en vida del de Loiola i testimoni del miracle).⁹¹ Gasol descrivia una escultura que hi havia a Betlem comparant-la amb una dos anys més tardana i signada per Andreu Sala que hi havia a l'església de Santa Maria del Mar.⁹² La imatge mental que es conforma a partir de les paraules de l'escriptor manresà coincideix amb l'escultura jacent de sant Ignasi que mostren dues fotografies de l'interior de la cripta de Betlem fetes a mitjan dècada dels anys vint del segle passat, on s'observen l'any 1688 i la signatura també d'Andreu Sala a la peanya.⁹³ Extraiem

1792, Museu d'Art, Girona, 2006, pp. 90-108: 95; Marta GRASSOT PÉREZ, «Andreu Sala i l'arribada del Barroc a Catalunya», treball de fi de màster, Universitat de Girona, Facultat de Lletres, Girona, 2014, pp. 27-28.

90. Josep MAS, *Notes històriques de la ciutat de Barcelona*, J. Vives y la Renaixença, Barcelona, 1906, pp. 43-44.

91. Ens referim a Pere d'Amigant, que a vegades es representa a la mateixa escena del rapte; així, a la sèrie de Manresa apareix com la persona que descobrí que el cor d'Ignasi de Loiola encara batejava malgrat la seva mort aparent.

92. «[...] ens trobem amb un parell de talles amb la figura jacent de sant Ignasi en el seu rapte famós, obra de l'imatger cardoní Andreu Sala (1627-1700). Va fer-les els anys 1688-1690 i anaven destinades als temples barcelonins de Betlem i Santa Maria del Mar respectivament, on foren venerades fins als incendis de 1936. La imatge de l'església de Betlem volia expressar el moment que Ignasi es deixondia del seu son místic, invocant el nom de Jesús (representat ingènuament per l'anagrama JHS que simulava brollar de la boca entreoberta del Sant). Un angelet, assegut vora la testa d'aquest, enarborava una banderola amb aquell anagrama, com volent representar la creença que Ignasi, durant el seu rapte, hauria rebut la inspiració de fundar la Companyia de Jesús. La de Santa Maria, dos anys més moderna que l'anterior i potser estèticament més reeixida, sembla que volia representar sant Ignasi a punt ja d'aixecar-se, amb les mans separades del cos» (GASOL, «El rapte», p. 56). La referència de Santa Maria del Mar l'extreu de Cèsar MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, vol. II, *Barroc salomònic (1671-1723)*, Alpha, Barcelona, 1961 (Monumenta Cataloniae, XI), p. 123.

93. BC, Fons Salvany, Cripta de sant Ignasi a l'església de Betlem, 1926, núm. inv. SaP_887_09. Pot visualitzar-se a: <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/bcsalvany/id/9712/rec/6> (consultat el 17 de maig de 2023) i a *Full parroquial*, 10 d'octubre de 1925. Fotografia a Wikimedia Commons (https://ca.m.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Sant_Ignasi,_Esgl%C3%A9sia_de_Betlem.jpg).

del manuscrit romà que el mateix Pere Trullas, per mitjà d'un llegat testamentari, fou el promotor d'una nova cova de sant Ignasi per al col·legi de Tortosa, una voluntat que feren efectiva els seus marmessors l'any 1693.⁹⁴

Les imatges jacents dels sants Ignasi de Loiola i Francesc Xavier foren un episodi particular i recurrent de l'escultura catalana del Barroc.⁹⁵ Cal recordar tan sols l'exemple també d'Andreu Sala que hi ha a l'actual capella de Sant Pacià de la catedral barcelonina, encarregada tanmateix per a la del Sant Crist de la Galera, al centre de la girola, i datada l'any 1685 al pedestal. Als *Anales del Colegio de Belén* es descriu el nou equipament per a la capella del sant missioner després de l'incendi del 1671, amb la comanda d'un frontal d'argent, el 1677, i la dotació d'un nou altar i la pintura del cimbori,⁹⁶ tres anys més tard, pel cost de tres-cents trenta i dos-cents escuts, respectivament. La descripció de l'escultura torna a ser ben detallada:

En el altar se dispoxo un nicho inmediatamente sobre el ara, de 4 palmos de alto y ocho de ancho, y en él se colocó al Santo en la postura de moribundo tan al vivo que parece está expirando, y mueve mucho a devoción

94. Diu textualment: «El Padre Isidro Costa, en cumplimiento de lo que el P. Pedro Trullas con licencia de los superiores en su último trance le avia encomendado y dexado dinero para ello, hizo labrar una cueva del Rapto de N.P.S. Ignacio con la imagen del santo dentro de ella, de escogida escultura en la conformidad que está en la capilla del santo en la Iglesia de este Collegio, y con vidrios cristalinos de mucho precio; la envio a la residencia de la Compañía en Tortosa para cuya Iglesia y Capilla del Santo el P. Trullas la avia dexado» (ARSI, «Anales del Colegio de Belén», p. 971). Esperem que aquestes notícies ajudin a escatir en el futur el ball d'imatges descrit. Un nou exemplar s'exhibeix al Museu del Barroc de Catalunya (MdM5885).

95. Francesc MIRALPEIX VILAMANA, «Feliz anhelo. Éxtasis y muerte en la plástica catalana del Barroco», a A. Castán i C. Lomba, eds., *Eros y Thánatos: Reflexiones sobre el gusto III*, Institución Fernando el Católico, Saragossa, 2017, pp. 111-130. Alguns exemples foren analitzats al catàleg de l'exposició, *Alba daurada*, pp. 203-209 i 245-249.

96. «La pintura fue al temple, de buena mano, representando una hermosa gloria sembrada de ángeles con varios instrumentos, que cantan motetes en alabanza á Dios, y a S. Francisco Javier que está arrobado en lo alto de la linterna, abrasado el corazón en llamas de amor divino» (ARSI, «Anales del Colegio», p. 780).

á los que le miran; está echado sobre unas peñas, teniendo por almohada su manteo y una tosca piel por colchón, y sobre el pecho un devoto crucifijo. Se dispusieron a las espaldas del santo, varias y hermosas peñas sembradas con variedad de bien matizadas flores, que forman un compuesto muy agradable a la vista.⁹⁷

Per la cronologia, l'exemplar més proper entre els preservats és el que avui hi ha a la Casa de Convalescència de Barcelona, atribuït al cisell de Lluís Bonifaç *el Vell*.⁹⁸ Citar l'estol d'escultures i relleus amb l'agonia mística de Francesc Xavier seria reiteratiu davant els quantiosos i notables estudis existents. Les dades aquí exhumades ens duen, emperò, a plantejar una possible nova via d'anàlisi, el desenvolupament de la qual no és l'objecte del present estudi: la incidència que pogueren tenir les imatges jacents descrites de Francesc Xavier (1680) i Ignasi de Loiola (1688) en les arts visuals catalanes del moment. ¿Exerciren un impuls efectiu en la fortuna d'aquesta iconografia al Principat amb el benentès que guarnien les capelles d'ambdós sants a l'església de Nostra Senyora de Betlem? D'altra banda, és convenient recordar que els jesuïtes es relacionen en molts territoris europeus amb l'esclat de les formes de l'alt Barroc, estil al qual pertanyen les obres consignades.

Un exemple de la hipòtesi plantejada és un burí signat per Francesc Gazan (actiu entre 1684 i 1733) i datat l'any 1693, on es representa Ignasi de Loiola en èxtasi a la cambra del carrer barceloní dels Cotoners (fig. 12).⁹⁹ El fet miraculós és un dels testimonis compilats l'any 1606 entre la documentació reunida a Catalunya per personalitats com l'aleshores rector del Col·legi de Betlem Pere Gil, per tal de contribuir a la causa de la beatificació.¹⁰⁰ El protagonista del relat és el fill de la propie-

97. *Ibidem*, pp. 780-781.

98. MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques*, pp. 135-137, fig. 58; MIRALPEIX VILAMANA, «Feliz anhelo», pp. 116-117.

99. Joan-Ramon TRIADÓ, *L'època del barroc. S. XVII-XVIII*, Barcelona, Edicions 62, 1984, p. 123; Sílvia CANALDA i LLOBET i Cristina FONTCUBERTA i FAMADAS, «Lengua, identidad y religión en el arte calatán de los siglos XVI a XVIII», *Renaissanceforum*, 8 (2012), pp. 205-230: 228.

100. VIDAL DESPUJOL, *La Compañía de Jesús en Barcelona (1600-1659)*, p. 198.

tària Agnès Pascual, qui espiava sovint l'inquilí castellà i el sorprenué enlairat i envoltat de llum enmig d'una visió contemplativa. L'habitatge en qüestió, avui inexistent però recordat en el nomenclàtor de la ciutat,¹⁰¹ fou motiu de polèmica quan els dominics del convent de Santa Caterina aconseguiren dels hereus la seva donació per raó de veïnatge, malgrat ser coneixedors de l'interès de la Companyia de Jesús en la seva adquisició.¹⁰² Com que l'episodi és inclòs en la biografia de Ribadeneira, no ha de sorprendre que es representi, a petita escala, en la sèrie calcogràfica flamenca editada l'any 1610, en concret en l'estampa dedicada a Barcelona, ciutat on visqué en tres ocasions.¹⁰³ Es tracta de l'escena C de la planxa número 7, signada per Adrianus Collaert (fig. 4): un home barbat treu el cap per una finestra interior i observa Ignasi de Loiola quan està tot ell enlairat en un anell de llum. És així com figura també en la sèrie pictòrica que hi ha avui a Manresa (fig. 3). En canvi, el gravat de Francesc Gazan representa l'acció de manera més narrativa i anecdòtica, amb el jove Joan Pasqual mirant arraulit pel forat del pany d'una porta, de manera semblant a com ho il·lustra la sèrie romana editada per Barbé.

L'estampa barcelonina pot resultar desconcertant per la seva particularitat temàtica i datació tardana, allunyada com està en el temps de la data de recepció a la ciutat de les notícies de beatificació i canonització. La lectura dels *Anales del Colegio de Belén* ens ofereix, no obstant això, una clau interpretativa: el 27 de juny de 1693 el pare jesuïta Francesc Pallarès va encomanar una làmpada d'argent i un quadre de «S. Ignacio elevado en extasis» per a «la casa en que el santo vivio en Barce-

101. Enrunat durant els bombardejos de la Guerra de Successió, l'afectà de manera definitiva l'obertura de la Via Laietana. Tot i això, la detallada documentació preservada va permetre a Pablo Hernández la seva restitució sobre plànol (vegeu Juan CREIXELL, S. J., *San Ignacio en Barcelona. Reseña histórica de la vida del santo en el quinquenio de 1523 a 1528*, Barcelona, 1907; Pablo HERNÁNDEZ, *La casa de San Ignacio de Loyola en Barcelona. Noticia histórica de ella, y su estado actual*, Editorial Barcelona, Barcelona, 1917).

102. VIDAL DESPUJOL, S. J., *La Compañía de Jesús en Barcelona (1600-1659)*, pp. 194-197.

103. BORRÀS I FELIU, *Ignasi de Loiola i la ciutat*.



FIGURA 12. Francesc Gazan, *Ignasi de Loiola en èxtasi a la casa del carrer dels Cotoners*, 1693. Barcelona, col·lecció particular.

lona»,¹⁰⁴ una actuació que prèviament havia estat autoritzada pels dominics de Santa Caterina.¹⁰⁵ L'estudi de García Miralles ens confirma l'existència d'un petit oratori en aquest indret del carrer dels Cotoners quan esmenta la missa que hi oficià el dominic Tomàs Ripoll per voluntat del virrei comte de Palma l'any 1701.¹⁰⁶ En qualsevol cas, de la coincidència de data entre la pintura i l'estampa deduïm que el burí pugui ser un treball de traducció del nou quadre amb una intenció clara de promoció del lloc i del sant de Loiola. En el llibre de Juan Creixell, de 1922, es reproduïx una aquarel·la de format ovalat, propietat llavors de Rafael de Llinàs y de Arnán, amb una composició similar a la del gravat de Gazan.¹⁰⁷

El petit oratori del carrer dels Cotoners fou malmès durant els bombardejos de la Guerra de Successió. Cal imaginar la dissort soferta també per la tela i la làmpada d'argent. Ursula König-Nordhoff reproduïx la fotografia en blanc i negre d'una pintura antiga molt semblant al gravat de Gazan que la investigadora, sense conèixer l'existència d'aquesta capella, associava a Barcelona pel que fa a l'execució i li atorgava un elevat valor documental per la riquesa de dades de la seva inscripció inferior.¹⁰⁸ No podem valorar si es tracta de la tela de l'altar del carrer

104. L'oli i la instal·lació havien d'anar a càrrec, emperò, del pare Diego Carlí, prior del convent de Santa Caterina, per les raons de propietat assenyalades més amunt (ARSI, «Anales del Colegio», p. 971).

105. Vegeu Juan CREIXELL, S. J., *San Ignacio de Loyola: Estudio crítico y documentado de los hechos ignacianos relacionados con Montserrat*, vol. II, *San Ignacio de Loyola: Gloria póstuma*, Manresa i Barcelona, Eugenio Subirana, 1922, p. 172.

106. Manuel GARCÍA MIRALLES, O. P., «La Casa de San Ignacio en Barcelona», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 30 (1957), pp. 329-335: 334. Segons el testimoni del *Lumen domus* (vol. III, f. 25), els dominics temeren una estratègia, potser d'apropiació, per part dels jesuïtes. La transcripció del fragment ha estat consultada, en aquesta ocasió, a CREIXELL, *San Ignacio de Loyola. Estudio crítico y documentado*, vol. II, pp. 176-178.

107. CREIXELL, *San Ignacio de Loyola: Estudio crítico y documentado*, vol. I, p. 255.

108. L'autora alemanya, que coneix la pintura només a través de la reproducció fotogràfica, facilitada pel pare P. Eguillón (p. 174, nota núm. 518), sosté que ben bé podria ser del temps de Ribadeneyra, però que això no es pot afirmar per les tendències anacròniques de la pintura religiosa a Espanya en el segle XVIII (KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola*, 1982, p. 65).

dels Cotoners, però sí que podem afirmar que estem davant d'una cadena d'imatges locals amb finalitat devota que només podem entendre i valorar des de la globalitat que aporta el seu estudi conjunt i referencial amb la iconografia jesuítica internacional. Una metodologia, i gairebé l'objectiu principal, que ha vertebrat aquest estudi d'obres locals de temàtica ignasiana.