

# Arte y Espiritualidad ignaciana: liberados para crear

di JOSÉ CARLOS COUPEAU S.J.

El primer presupuesto de este ensayo es que la manifestación artística se produce como consecuencia de experiencias espirituales distintas de los meros procesos intelectuales. El artista crea a partir de una feliz idea (*inventio*) con la cual acierta a combinar su propia experiencia con códigos que la compondrán y la expresarán en modo asimilable para el espectador. El espectador, segundo presupuesto, accede a experiencias espirituales cualitativamente enriquecidas, a su vez, con ocasión de la creación artística. Este ensayo ilustra para el caso de la espiritualidad ignaciana la relación funcional del arte para la espiritualidad con algunos ejemplos. Después, identifica e interpreta la “Composición de Lugar” como el fundamento carismático para hablar de una producción artística distintiva de la espiritualidad ignaciana.



1. Anagrama de la Compañía de Jesús.

Metodológicamente, este ensayo presenta dos concepciones de la espiritualidad que son correlato de otras tantas concepciones de la palabra “arte” en el siglo XVI y en nuestro tiempo, y argumenta que es la dinámica apostólica lo que explica el proceso que va desde una primera visión del arte en las fuentes hasta la visión contemporánea que la Compañía tiene del arte.

## Significado de la obra artística y trascendencia del experimentarla

El arte tiene poder para comunicar. Con ocasión de la obra de arte, un horizonte de sentido se despliega ante nosotros. La obra de arte mantendrá abierta la cuestión del sentido para nuevos espectadores. Les invita a salir de su propio querer e interés cada vez que los sorprende. Incluso siglos después de haber sido abandonadas, las ruinas de una iglesia en la jungla, por ejemplo, nos muestran un ambiente particular donde también se desarrolló la cultura guaraní (la reducción de Trinidad), nos hablan del arquitecto que diseñó aquel templo (Giovanni Battista Primoli), de su tiempo (primera mitad

del siglo XVIII) y del drama de las reducciones (su creación, florecimiento y destrucción). Ante la iglesia que presidió aquella misión en ruinas, nos admiramos, nos interrogamos, buscamos su mensaje escondido.

Ante el arte, el espectador contemporáneo se pregunta por sí mismo, y se abre al significado de lo otro, y de los otros. No cualquier obra para cualquier espectador, ni siempre que el mismo regresa ante la obra, pero hablando en general podemos hablar de la cuestión del sentido del arte. El arte no solo determina un horizonte entre nosotros y el cual podemos profundizar; también nos muestra el lugar a partir del cual podemos trascender el objeto de nuestros sentidos, abriéndonos a dimensiones progresivamente menos materiales y crecientemente espirituales.

Hablamos de un horizonte, sin embargo, porque somos conscientes de que el arte escapa a nuestros conceptos y al modo en que nuestra racionalidad objetiviza la realidad. Sea como técnica, que como producto o discurso teórico, el arte es lugar y tiempo: es ocasión. Con ocasión de la obra artística, podemos adentrarnos en una comunicación que sucede en estratos más profundos de nosotros mismos, con el artista, sobre la vida y sus grandes misterios.

Siempre desde esta perspectiva hermenéutica que mediante el sujeto profundiza en la cultura, por un lado, mientras que por el otro profundiza en la propia identidad (co-



2. Grabado de la *Historiae evangelicae imagines*.

razón), Janet Walton ha identificado otros modos por los que el arte ha afectado a la espiritualidad (Walton, 1993). El arte facilita el proceso por el que nos *apropiamos* de la experiencia espiritual, tiene poder para *significar* realidades espirituales, *desvelarlas* a nuestros sentidos, *ilusionar* y *conmover* nuestra afectividad, para *rememorar* los grandes momentos y *comunicar valores* espirituales. Como vehículo para la comunicación, la obra de arte conserva el mensaje que el artista construyó sobre la base de lenguajes previos y codificaciones más o menos implícitas, siguiéndolas o posicionándose ante ellas.

*Apropiación espiritual de realidades religiosas.* Un ejemplo extraordinario que ilustra la primera función son las reproducciones de imágenes originalmente publicadas en el libro de Jerónimo Nadal, *Historiae evangelicae imagines* (Amberes, 1994). Llevadas consigo por los misioneros jesuitas que dejaban Europa, estas imágenes sirvieron a la ca-

tequesis. Narraban escenas de la vida de Jesús para culturas tan distantes como el Japón, China, México o Perú. Artistas locales sintieron la necesidad de reproducirlas. Al hacerlo, sin embargo, no se limitaron a copiar, sino que adaptaron aquellas imágenes a su propio contexto, dando rasgos orientales a las expresiones faciales de sus personajes o sustituyendo una figura angélica por un dragón, etc.



3. Apropiación del tema por Wu-Pin (Nanking, China 1601).



4. Capilla de St. Ignatius', estanque y jardín (Seattle, USA)

Ignacio. Otro ejemplo, la iglesia de San Ignacio en Seattle, USA ha dispuesto sucesivamente tres espacios en la vía de acceso al interior del templo. El jardín, el estanque y la entrada se suceden con la siguiente significación. Primero, el jardín, su prado y sus árboles representan tanto la radicación en la tierra como el crecimiento de las criaturas hacia lo alto. Segundo, el estanque permite la reflexión de las realidades

*Significación.* La obra artística también puede servir para significar la experiencia espiritual. Así, por ejemplo, la representación artística del anagrama de la Compañía (Jhs) ha servido para significar en sellos, emblemas, etc., la centralidad de la persona de Jesús para los jesuitas. Otro ejemplo, en la ópera *San Ignacio de Loyola* de Domenico Zipoli (1688-1726) simboliza la lucha espiritual durante la primera parte de la ópera. El mal espíritu, personificado mediante un demonio, dramatiza esta lucha espiritual en dúo con el personaje san



5. Entrada de la capilla St. Ignatius' (Seattle). Efecto de reflexión de la luz.

espirituales de lo alto sobre la superficie de este orden. Finalmente, por el reflejo de la sobre las aguas del estanque, la luz del sol nos introduce en la entrada de la capilla donde podemos contemplar una alfombra que evoca la experiencia mística que fue concedida a Ignacio a orillas del río Cardoner y una serie de iconos que muestran el desarrollo de aquella experiencia mística incipiente.

*Desvelar.* El arte puede ponernos en relación con los misterios en niveles más radicales que el entendimiento. La obra de arte no puede explicar el misterio, pero puede ayudarnos a aceptarlo con reverencia. En sus viajes, misioneros como Matteo Ricci en China o los jesuitas franceses en Canadá trazaron realizaron mapas que ayudaron a visualizar el misterio de una humanidad desconocida. Introducían al espectador a formas de vida lejanas hasta entonces. Los topónimos buscaban apropiarse de expresiones orales por primera vez y evidenciaban una riqueza lingüística, cultural, etc. impensable hasta entonces. Mediaban el descubrimiento de nuevas razas y pueblos fascinantes que tuvieron el poder de movilizar miles de jóvenes a la empresa evangelizadora.



6. Andrea Pozzo. Apoteosis en la iglesia de San Ignacio (Roma).

*Ilusionar y conmocionar.* Precisamente por su capacidad de incidir en estratos menos reflexivos de nuestro sujeto, el arte puede hacer que nuestros sentidos perciban aquella realidad que no es evidente, sino figurada y para acoger la cual, sin embargo, sentimos que ya estábamos preparados desde hacía tiempo. El fin del arte no es imitar a la naturaleza, sino interpretar nuestras relaciones. Otro ejemplo, la representación del apoteosis de San Ignacio en la nave de la iglesia que lleva su nombre en Roma nos abisma en las profundidades espirituales mediante la visualización de un "cielo" hacia el cual se dirige toda la decoración. Este dinamismo en ascenso queda simbolizado a través de cuatro grandes columnas representando la creación en otros tantos continentes: Europa, África, América y Asia. Sobre el punto focal de la perspectiva, Dios representado como Trinidad de personas esperan la llegada de san Ignacio. Por otra parte, los instrumentos y la música

Europeos fueron introducidos en las reducciones más fácilmente aún que el evangelio. La disposición proverbial que para ella tenían los indios les transformaba en excelentes intérpretes, inicialmente en servicios cívicos y paganos como los funerales por los fallecidos, pero más tarde en servicios religiosos cristianos celebrados.

*Rememorar grandes acontecimientos.* El arte también sirve a la función social de recordar. Es conocido cómo los jesuitas se sirvieron de las imágenes para enseñar los cinco pasos del Examen de Conciencia ignaciano. También es conocido como Francisco Javier se sirvió de la música europea de su tiempo para instruir a los niños en el catecismo o, en fin, como el teatro sirvió en los colegios de la Compañía a personalizar las virtudes en que los alumnos debían crecer hasta hacerse buenos ciudadanos. El arte también sirve para celebrar acontecimientos y procesos por los cuales hemos llegado a ser. Ninguna obra más indicada para ejemplificar esta función en la espiritualidad ignaciana que el volumen *Imago primi saeculi* (Amberes, 1640). Con este volumen lujosamente ilustrado la Compañía en los Países Bajos celebró el primer siglo de su existencia. Las imágenes, y las composiciones escritas transmiten la alabanza a Dios por la fundación, crecimiento y expansión de aquella espiritualidad que por Ignacio y sus primeros compañeros llegó a la Iglesia.

*Valorar.* El arte, por no detenernos más, puede jalonar o indexar aquellos valores más importantes para una espiritualidad como la ignaziana. De todas las imágenes que vinieron a ilustrar la vieja biografía que Pedro de Ribadeneira había compuesto sobre san Ignacio (Amberes 1609, 1620) probablemente ninguna tuvo más éxito que aquellas que representaban los momentos místicos. Ignacio se había convertido en Loyola, había compuesto los Ejercicios en Manresa y, sobre todo, había recibido una misión que por mucho tiempo había deseado en la Storta, pocos kilómetros antes de llegar a Roma.

En resumen, la obra de arte no solo tiene el poder de llenar de sentido las experiencias



7. Examen de Conciencia.



8. Experiencia Mística de san Ignacio (La storta, Roma)

del espectador. También es ocasión por la cual la consciencia del espectador se despierta a realidades espirituales que son importantes para el grupo humano a que quiere pertenecer. El arte también puede desvelar aspectos de la realidad que ignorábamos o que anhelábamos. Puede ilusionar nuestros sentidos y llegar a conmovernos, liberando emociones que reprimíamos. El objeto de arte, en fin, puede hacer presentes los valores más preciados y también puede transmitirlos a través de diversas culturas.

## Las “artes” en el fundamento ignaciano

Después de mostrar cómo el arte de la Compañía de Jesús ha fecundado la espiritualidad promovida por la Compañía de Jesús, paso a interesarme por los orígenes de este recurrir al arte en la espiritualidad ignaciana.

Sorprendentemente, la voz “arte” está ausente del *Diccionario de Espiritualidad Ignaciana* (2007). En realidad, tampoco tendría que aparecer, si nos limitamos a la evidencia que las *Concordancias ignacianas* nos ofrecen. Las *Concordancias* recogen aquellos términos que aparecen en la mayoría de las obras autorizadas por Ignacio de Loyola, como lo son sus *Ejercicios Espirituales*, las *Constituciones de la Compañía de Jesús*, o el relato de su vida, conocido como la *Autobiografía*. En estas obras, “artes” (en plural) hace referencia a los estudios de las artes liberales, es decir a aquellas ciencias naturales que en el siglo XVI no precisaban de la teología para ser explicadas y, sin embargo, preparaban al estudiante para acceder a la teología. Ignacio y los primeros compañeros se licenciaron con el título de *Magister Artium*. El contenido de las Artes equivaldría hoy a ciertos estudios de filosofía. Las *Concordancias* tienen poco que informar para quien se interesa por la música, la pintura, o el teatro, etc., que los jesuitas y la Compañía de Jesús acabarían desarrollando con el correr de los años. De modo semejante, la base de datos *Polanco*, donde podemos rastrear el vocabulario utilizado en el corpus epistolar de Ignacio, tampoco registra un uso de la palabra “arte” que revista particular variación a este significado y justifique su inclusión en un diccionario interesado en el lenguaje que usó Ignacio de Loyola.

Ignacio usó la palabra “arte” en lo que constituye una ilustración del uso contemporáneo e inmediatamente posterior. Este uso lo ha recogido fielmente el primer diccionario de la lengua española: el diccionario de Sebastián de Covarrubias (*Tesoro de la lengua castellana*, 1611). Allí se definen como “nombre muy general de las artes liberales y las mecánicas.” También se reconoce un significado paralelo al latino de *virtus, recta ratio, probitas, integritas*. Se añade que la expresión “cosa de arte” significaba una cosa hecha de propósito o que la expresión “hecho sin arte” se decía de todo lo que no tenía orden, razón y concierto. Consecuente con lo anterior, Covarrubias entendió al artista como quien “estudia el primer curso de las artes: a diferencia del lógico” o también como “el mecánico que procede por reglas y medidas en su arte y da razón de ella.”

La palabra “arte” no tenía un sentido relacionado con la estética. Lo confirman el *corpus* ignaciano y el uso de la lengua castellana durante el Renacimiento. La pregunta permanece, sin embargo: entonces, ¿no tiene sentido hablar de espiritualidad ignaciana y

arte? Lo hemos indicado ya: la Compañía ha generado una producción artística distintiva ¿y no podremos rastrear parcialmente al menos sus orígenes en la espiritualidad propia?

La pregunta por el arte de Ignacio y los jesuitas no es inútil pero tampoco se responde fácilmente. No se responde, al menos, como pretendieron quienes asociaron un estilo concreto (el barroco) con la Compañía de Jesús. La pregunta por *un* arte propio encierra un anacronismo. Este anacronismo nace cuando superponemos dos percepciones diferentes del objeto artístico sin tener en cuenta que entre la percepción que los primeros jesuitas tuvieron de las obras de arte y la que nosotros tenemos, a partir del siglo XVIII la filosofía ha desarrollado la teoría estética. No podemos, por tanto, proyectar todo el “arte ignaciano” acriticamente contra el concepto de Bellas Artes que comienza después de Kant. Tampoco podemos negar la riqueza espiritual que apunta en la concepción, producción y utilización de objetos artísticos que los jesuitas favorecieron o llevaron a cabo. Al contrario, la debemos presuponer en modo incipiente.

## El objeto de la experiencia estética espiritual : La consolación

Distinguimos, por tanto, dos aproximaciones a la obra de arte. En la primera, de carácter esteticista, la obra de arte lo es en la medida y sólo en cuanto que evoca la experiencia estética en el espectador. Esta perspectiva, sin embargo, no se puede aplicar para el siglo XVI, porque nos impediría continuar hablando de la relación entre el arte y la espiritualidad ignaciana. Al menos en sus muchas manifestaciones, la arquitectura, la escultura, la pintura, música y teatro, etc. los jesuitas no buscaban el deleite estético en primer lugar. Dicho más claramente, hasta el Decreto 30 de la Congregación General 32 (1965), los documentos oficiales de la Compañía no permiten siquiera sospechar un interés jesuítico en el arte “por el arte.” Estos documentos revelan, más bien, un interés en las obras de arte por su influjo sobre el alma y por su relevancia social.

La Compañía de Jesús como patrón de artistas está en los orígenes de una producción finalizada a un objetivo más o menos reconocido: evangelizar. Conviene por tanto que, por un lado, no nos interesamos sólo en la experiencia del placer estético, mientras que por el otro lado, no perdamos el sentido del gusto. Debemos reconocer el servicio apostólico como la matriz del arte que, fiel a los fundamentos ignacianos, ha desarrollado *creativamente* la Compañía de Jesús.

La segunda aproximación al arte deja espacio para su comprensión funcional. Como ya viene presentado en la primera parte de este ensayo, tal viene siendo nuestra aproximación al considerar la relación entre el arte y la espiritualidad. La Compañía de Jesús ha promovido el arte dentro de una estrategia de horizontes más amplios religiosos y cívicos. Serán estos horizontes los que explicarán un cambio en su aproximación al arte. La conocida expresión *a mayor gloria de Dios* también sirve para expresar esta intencionalidad de que hablamos.

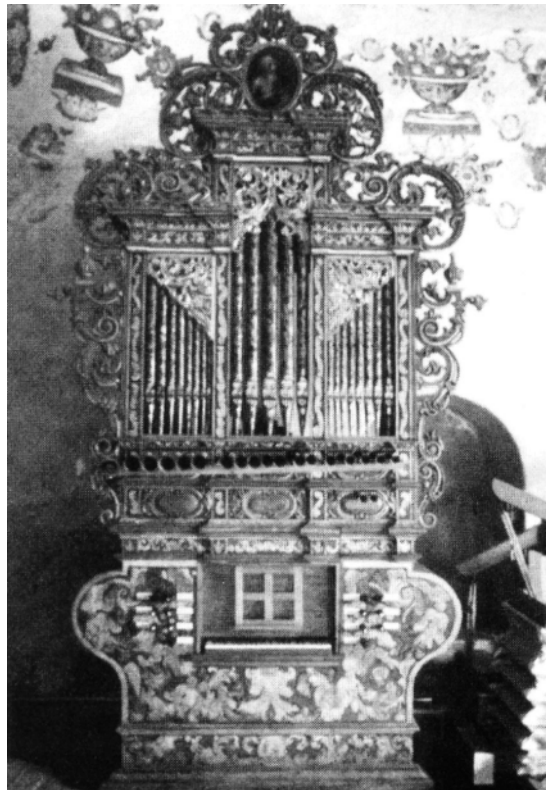
Todavía, podemos afirmar una analogía entre el arte y la experiencia estética, por un lado, y entre la espiritualidad ignaciana y su objeto distintivo, por el otro. Según esta analogía, la experiencia positiva de la consolación es un valor. La consolación ocuparía

en la espiritualidad ignaciana el lugar correspondiente al que ocupa el gozo estético en el arte. La consolación, sin embargo, es un valor experiencial relativo al valor absoluto y personal: Dios. La consolación actúa, por tanto, como un índice de la progresión espiritual que anhela la comunión más allá de la identidad subjetiva. Estoy convencido, esta ecuación establece una relación entre la espiritualidad ignaciana y el arte e inaugura otro tipo de reflexión sobre la dimensión espiritual del arte como vía *quaedam* a Dios.

Las dimensiones y características de este ensayo ni permiten que me ocupe de esta reflexión aquí ni me permiten interesarme por el arte realizado directamente o promovido por los jesuitas. Me propongo, centrado en la Espiritualidad Ignaciana, justificar aquel desarrollo *creativo* a partir de la fidelidad a las fuentes y metodología ignacianas. Se trata del desarrollo que dialécticamente procede desde la génesis fundacional, por la crisis de su institucionalización en formas determinadas y alcanza un momento de expresión aceptado como clásico, quizá demasiado prematuramente.

## De la prohibición a la promoción

Después de notar la dificultad que nuestra precomprensión del arte puede infligir sobre las fuentes, quiero justificar cómo pudo suceder el proceso que desde ellas llega hasta nosotros. Me refiero al proceso que media, por ejemplo, entre la prohibición de tener rentas para las sacristías y la construcción de iglesias grandes, espléndidas y suntuosas, donde la sobriedad y funcionalidad fundacionales parecen sacrificarse a un modo clásico de culto. La arquitectura, que la Compañía promovió a partir de la construcción de la Iglesia del Gesù, es solamente el ejemplo más precoz de una serie donde apreciamos una transformación. El título que Giovanni Sale ha dado a su libro lo refleja para ambos extremos: *Pauperismo architettonico e architettura gesuitica*, 2001. Podríamos multiplicar los ejemplos, también para otras artes: De la prohibición explícita de los ritos musicales con canto y órgano (como rezaba la *Formula del Instituto*, versión de 1539), ¿qué espíritu ignaciano pudo llevar a la Compañía a producir más de un siglo después de la muerte de Ignacio óperas barrocas como *San Ignacio* de Domenico Zipoli (1688-1726), o *La memoria de Cristo padeciente* de Johann Bernhard Staudt (1654-1712)? O cómo explicamos que después de la prohibición de tener instrumentos musicales (así lo afirma un



x. Órgano desconocido...



párrafo de las *Constituciones de la Compañía de Jesús* [Co 268]), el P. Anton von Sepp (1655- 1733) entrara en las reducciones “con violines, bombardas, arpas, flautas, guitarras, violas da gamba, dulzainas y fagots,” cómo pudieron algunos jesuitas acabar consagrándose a la música después de haber creado escuelas de solfeo en las misiones, como aquella que Jose Hurtado (1578-???) inauguró en la reducción de Caxicá, o llegando a producir artesanalmente los primeros órganos en el continente americano hechos con tubos de bambú (reducción de Fontibón, por el ingenioso José Dadey, 1574-1660).

Los datos históricos son evidentes y abundantes. No se puede negar una reorientación, por no decir un cambio dramático, de los intereses que la Compañía sintió hacia el arte. Esta reorientación habría ido tomando cuerpo en los años preparativos de la canonización de san Ignacio (1622). Habría quedado marcada a partir de la segunda mitad del siglo XVII (eminentemente con el generalato de Juan Pablo Oliva, 1664-1681, y la cooperación de su amigo Gian Lorenzo Bernini a la obra artística de la Compañía en Roma e Italia). Los jesuitas se habían transformado en promotores y embajadores del arte europeo por Asia y Latinoamérica.

No es descabellado preguntarse si, por tanto, la Compañía de Jesús, se desvió del espíritu que Ignacio había dejado en los documentos fundacionales. El actual General de la orden, P. Peter-Hans Kolvenbach, no lo cree así:

La experiencia de Ignacio no es.... aquella del fundador, que edifica su casa sobre cimientos estables y permanentes. Ignacio es, más bien, un animador... Si refundar quiere decir “dar fundación, volver a dar fundamento” a la vida consagrada, debemos reconocer que, para Ignacio, tal fundamento no es una regla ni una doctrina... sino un manantial de agua viva... que rejuvenece en el discernimiento espiritual y se renueva para un servicio de Dios y de su reino de amor más grande.” (Kolvenbach, 2000, 741-42)

En realidad, el mismo general Oliva marcó un periodo de recuperación del modelo de pobreza según las *Constituciones*. Oliva considerado uno de los hombres más sabios de su tiempo, sin embargo, no cayó en una lectura observantista del texto. El mismo Kolvenbach nos propone una comprensión de Ignacio que va más allá de la letra y rescata el espíritu fundacional. Ignacio fue un liberador de la acción del Espíritu presente ya en sus compañeros. Es en la liberación para la creatividad donde espiritualidad y arte se encuentran.

## Algunas propuestas de interpretación.

Entre los historiadores, Emile Mâle y su obra han influido la interpretación que autores posteriores han dado del arte jesuítico (Mâle, 1932). E. Mâle escribió en un contexto apologético, el que conoció a comienzos del siglo XX. En este contexto, el barroco había sido interpretado como un estilo romano impuesto sobre la Europa reformada. En este contexto, Mâle afirmó que el arte objeto de su estudio “defendía aquello que la Reforma ponía en tela de juicio.” Su definición del barroco como “un arte a la imagen del Concilio” refleja el interés por mostrar la continuidad entre el arte católico y la doctrina defen-

dida por Trento. En general, el arte católico habría servido para afirmar las creencias propias (reforma católica) y para responder a los ataques reformistas (contrarreforma).

## Emile Mâle

La práctica de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio, en este contexto, habría contribuido significativamente a la evolución del arte durante el periodo. Del discurso de Mâle podemos deducir al menos dos dimensiones espirituales que se vieron afectadas por el apostolado de la Compañía de Jesús. La primera dimensión afectada fue el conocimiento que de sí mismo ganó el sujeto que hacía los Ejercicios. En particular, Mâle caracteriza la transición entre el Renacimiento Tardío y el Barroco por un giro hacia el pesimismo en el tema de la muerte. Trayendo la muerte al primer plano en sus apostolados, los jesuitas habrían profundizado en el precepto espiritual de los antiguos “conócete a ti mismo.” No se trataba de una muerte en sentido general o de la muerte en sentido abstracto, por lo demás bastante presente en la época. Se trataba de “sentir” la propia muerte antes de su llegada.

Quien hacía los Ejercicios Espirituales debía contemplar y visualizar con la imaginación y grandes dosis de realismo su propia muerte. Ignacio había usado hacia la conclusión de la Primera Semana de los Ejercicios esta poderosa meditación. Habiendo reconocido esta práctica, sin embargo, Ignacio no la prescribió para quienes le sucederían como directores de los Ejercicios. Ignacio, que detalló minuciosamente otros ejercicios durante el retiro, indicó sumariamente en la edición *Vulgata*: “Si al que da los ejercicios *pareciera conveniente*, para el provecho de los que se ejercitan *agregar* otras meditaciones, como de la muerte . . . no juzgue le está prohibido el hacerlo aunque aquí no se añadan.” Los seguidores de Ignacio no solo juzgaron muy conveniente ‘agregar’ aquella práctica sino que se prodigaron en ella y la amplificaron incluso mediante dramatizaciones. Concibieron estas técnicas para forzar el cambio de actitudes en los ejercitantes. La conclusión fue que la meditación sobre la muerte salió del ámbito individual en el retiro y se expandió también por el ámbito social mediante misiones populares no sólo en el área rural sino en grandes ciudades como Nápoles o Roma.

La segunda dimensión en que Mâle identifica el impacto de la espiritualidad ignaciana sobre el arte respecta al conocimiento de Dios y a su experiencia. Los Ejercicios, en efecto, buscan abrir al ejercitante al conocimiento del designio divino para su persona: “El hombre es creado para alabar, hacer reverencia y servir a Dios nuestro Señor, y mediante esto salvar su ánima.” También buscan presentar la voluntad de Dios en armonía con el propósito inicial de crear al hombre “y las otras cosas sobre la haz de la tierra son criadas para el hombre y para que le ayuden en la prosecución del fin para que es criado” [*Ej* 23]. Muy sintéticamente, la salvación consiste en la santidad que se alcanza por el seguimiento de Cristo. Los Ejercicios ponen en boca del Hijo de Dios la recompensa que quienes así proceden pueden esperar “Mi voluntad es de conquistar todo el mundo y todos los enemigos, y así entrar en la gloria de mi Padre; por tanto, quien

quisiere venir conmigo ha de trabajar conmigo, porque, siguiéndome en la pena, también me siga en la gloria” [Ej 95].

La reorganización de valores que sigue de este conocimiento de sí mismo y del seguimiento que mira hacia la gloria distingue el modelo de santidad abrazado por la Compañía de Jesús. Eminentemente, los jesuitas se sirvieron de la biografía e iconografía sobre Ignacio de Loyola para expresar tal modelo en la polémica reformista. En vísperas de su canonización, la Compañía enriqueció la biografía oficial de Ignacio mediante bellas imágenes diseñadas por P. P. Rubens y otros grandes grabadores (Amberes 1609, 1622). En seguida, muchos artistas se inspiraron en aquella primera codificación visual del modelo para realizar sus frescos, pinturas, esculturas, etc. Más o menos conscientemente, más o menos dirigidos por quienes los contrataron, los artistas vinieron a coincidir en un rasgo que resultaba relevante para aquel contexto. Presentaron un sacerdote, contrarreformador y místico (König-Nordhoff, 1982). En realidad, Pedro de Ribadeneira (1526-1611) primer biógrafo de Ignacio, ya había condicionado esta tendencia con su decisión de no mostrar un taumaturgo sino un fundador (*Vida del B. Ignacio de Loyola*, 1572). Ribadeneira presentaba la Compañía de Jesús como el milagro que testimoniaba la santidad de aquel hombre.

El milagro de Ignacio fue su docilidad a lo que percibió ser la voluntad de Dios: que fundara una Compañía, que Dios habría de bendecir con una rápida expansión por cuatro continentes e innumerables frutos. Ribadeneira subrayaba el don místico y la comunicación directa con Dios de que este santo gozaba en su oración con la Trinidad. La clave de su santidad había consistido en su disponerse ante Cristo para una misión histórica. Lo cual le había llevado a recibirla mediante experiencias místicas desde Loyola, por Manresa y la Storta que le convencieron de aceptar mediaciones como los papas (Vicario de Cristo en la tierra). Consecuentemente, los artistas también buscaron expresar el reconocimiento de Dios, mediante imágenes que expresaban el éxtasis y la apoteosis de aquel santo siervo.

La visión de Mâle ha sido superada, entre otras causas por la aproximación que historiadores como John O’Malley nos han ofrecido del periodo (*Trent and all that*, 2000; *Four Cultures of the West*, 2004). El esquematismo de Mâle, sin embargo, nos sirve para concentrar nuestra atención sobre los procesos de visualización. Efectivamente, los historiadores siguen reconociendo en el texto de los *Ejercicios Espirituales* la explicación de la experiencia en que se fundamentan estos procesos.

*La experiencia de Dios en los Ejercicios.* Desde una aproximación característicamente visual, Gouvain Bailey, Lydia Salviucci y otros historiadores regresan a los *Ejercicios* para explicar la articulación entre arte y espiritualidad ignaciana de que nos ocupamos. Algunos autores han propuesto una explicación para el uso que Ignacio hizo de la imágenes en su propia vida. Sabemos que, por ejemplo, Ignacio reunió algunas pinturas devocionales para ayudarse durante la oración. Como un clavo saca a otro clavo, podríamos decir, Ignacio se habría distanciado de las imágenes asociadas con su pasado mediante el uso metódico de nuevas imágenes evocadoras de las realidades espirituales a que ahora se orientaba.

¿Impuso Ignacio su propia metodología al ejercitante? Aunque se ha discutido sobre la rigidez del método ignaciano, hoy se aprecia más bien el modo flexible en que viene administrado. La propuesta de visualizar la escena evangélica para cada oración es parte del método y puede parecer rígida. La experiencia de quien hace los Ejercicios, sin embargo, es que el director no determina para cada oración los contenidos de un preámbulo como la composición visual de la escena. Tampoco fija el modo como influirá esta imaginación en el desarrollo de la oración. El ejercitante, que se ve conducido a visualizar, en seguida comprende que debe tomar una parte activa en la contemplación. Corresponde a él colmar la abundancia de espacios vacíos que sucederán durante la contemplación.

La relevancia que los Ejercicios tienen para el arte, entonces, consistiría en la capacitación del ejercitante para que llegue a desarrollar, dentro de un marco metodológico común, una visión propia.

## Lydia Salviucci

Para el caso de las imágenes impresas en libros, L. Salviucci explica el poder de la práctica orante que los Ejercicios llaman “Composición de Lugar” [*Ej* 47] (Insolera, 1996). Tres características del desarrollo de esta devoción explican su intensidad e influjo sobre quien busca retirarse a orar. Primero, se trata de un ejercicio espiritual. Dentro del contexto de otros ejercicios que Ignacio prescribe, la “Composición de Lugar” articula la transición entre dos modos de orar: la meditación discursiva y la contemplación más pasiva e imaginativa. En realidad, la “Composición de Lugar” es un ejercicio que se interesa menos por la secuencia entre ideas espirituales y busca más detenerse a gustarlas en su conjunto. La contemplación contextualiza los contenidos apuntados o sugeridos por la meditación de la Escritura dentro de un marco *más o menos* histórico, real y sensible.

En segundo lugar, y como consecuencia de la calidad inicialmente histórica, real y sensible, este ejercicio establece un proceso de asimilación personal, creativa e imaginativa que culmina en la oración que Ignacio llama “Aplicación de Sentidos” [*Ej* 121] (Endean, 2007). En realidad, estos ejercicios inician y adentran a la persona en la práctica de visualizar, escuchar, oler, gustar, tocar *espiritualmente*. El ejercitante comienza rememorando percepciones sensibles y reales para llegar a visualizar, escuchar, oler, etc., realidades análogas o abstractas de las cuales no es posible tener una experiencia sensible, como la corte celestial, las virtudes cristianas o la gloria, por ejemplo.

Se trata, por tanto, de un ejemplo de cómo la imagen ayuda a significar. Si ninguno de nosotros podemos rememorar perfectamente el momento del nacimiento de Jesucristo en los comienzos de nuestra era, pues no estuvimos presentes, todos podemos recomponer fiel y libremente aquella escena. Para ello, nos ayudan nuestras experiencias de la maternidad, de otros nacimientos, etc. También nos ayudan el conocimiento que los evangelios y el estudio nos permite de los lugares y circunstancias en que sucedieron estos episodios, etc. Esta recomposición a la vez fiel y creativa establece un vínculo entre

el dato de la revelación cristiana, la experiencia personal y su formulación en códigos de percepción aprendidos. La intensidad de este ejercicio procede, por tanto, del protagonismo que los Ejercicios conceden al ejercitante y de la importancia que reconocen en su experiencia personal durante todo este proceso. Ignacio estimula al ejercitante a caer en la cuenta y codificar realidades aprehendidas y apropiadas según esquemas espirituales únicos mediante esquematismos que *solo el ejercitante* puede construir y que para él están cargados de contenido afectivo.

El tercer componente que explica la intensidad de la “Composición de Lugar” y la “Aplicación de Sentidos” es, naturalmente, su repetición. En el nivel formal, Ignacio insiste que quien se retira a orar repita escrupulosamente este ejercicio al inicio de cada oración. Metodológicamente, sin embargo, Ignacio también organiza los contenidos. Para un mismo pasaje de la Escritura objeto de oración, Ignacio organiza secuencialmente el *análisis* de los personajes, situaciones, acciones, etc., y la *memoria* de los hechos y la *identificación* de las palabras-sonidos, olores y sabores, colores y formas, sensaciones táctiles, etc., en que cada hecho se descompone. Así, Ignacio conduce al ejercitante a posicionar su “yo” en relación. Es decir, le obliga a con-ponerse en un lugar que queda descrito por la red de relaciones sensitivas, implícitamente, afectivas y, por ende, espirituales pues al concluir le exhorta a detenerse y expresar sus deseos en relación con Dios. En otras palabras *immaginare* es el ejercicio ascético que, metódicamente repetido en la “Composición de Lugar” y en las Aplicaciones de Sentidos, secuenciadamente organizado, conduce al ejercitante del discurso de las ideas al discurso simbiótico de experiencias junto con contemplaciones.

## Peter-Hans Kolvenbach

Desde una perspectiva menos histórica que profundiza en esta naturaleza oracional, el P. Kolvenbach nos ofrece otra explicación de la relación entre espiritualidad ignaciana y arte (Kolvenbach, 2006). Su reflexión nos distancia de la reflexión histórica y nos adentra en la calidad teológica de la imagen. Kolvenbach destaca la naturaleza espiritual del visualizar en los *Ejercicios*. Las imágenes pertenecen a la vida creyente antes que a la estética: con ocasión de las imágenes, diríamos, el ejercitante se relaciona con Dios. Los ejercicios ascéticos de imaginación en Salviucci se convierten en ejercicios de integración afectiva del ejercitante con Dios. Kolvenbach destaca la importancia del todo por encima del análisis, recupera el sentido de la armonía y la proporción adecuada por encima del detalle anecdótico. Kolvenbach descubre en el ejercitante al artista. Ignacio enseña al ejercitante a detenerse ante la oración como lo hace el artista ante su obra. Le pide que de las visualizaciones pase a contemplar oracionalmente mediante oraciones subordinadas. Estas oraciones no son ya discursivas, se detienen en las llamadas “repeticiones” y “aplicaciones.” El gusto y la complacencia de los sentidos externos (Ignacio escribe “gustar y sentir”) desarrolla en un primer momento la integración del percibir. En un segundo momento, genera una realidad mística: la sensación espiritual alcanzada por los sentidos internos.

Kolvenbach estimula a los jesuitas a seguir reflexionando sobre esta analogía entre el arte y la espiritualidad. Más aún, señala hacia el punto de convergencia entre ambas. Me acabo de referir a este punto como “gustar y sentir”, pero me había referido a él anteriormente como a la consolación espiritual. La experiencia de placer espiritual libera las energías de quien comparte la espiritualidad ignaciana. Debemos hablar a continuación de la dimensión más pro-activa.

## Heinrich Pfeiffer

Según Heinrich Pfeiffer, la relación entre arte y espiritualidad ignaciana que buscamos formular se comprende desde el fin misionero de la Compañía de Jesús. Su pensamiento está presidido por la intencionalidad que distingue entre medios y fin. El fin es siempre la santificación propia y de los prójimos; entre los medios, el arte se ordena a aquel fin según sus características propias. Pfeiffer define el arte figurativo que la Compañía ha favorecido con su empuje evangelizador por una visión de la realidad donde todo encuentra un orden nuevo. Este orden es el fruto de la experiencia espiritual gracias a la cual el ejercitante pasa de los sentidos externos, por la integración del sentir al desarrollo de los sentidos espirituales. La obra barroca está concebida para ayudar al espectador a participar en la experiencia mística. La Compañía habría buscado inducir la experiencia contemplativa acercando al espectador a la visión beatífica. Pfeiffer lo ilustra mediante el orden que preside las representaciones de P. P. Rubens (1577-1640) y de Andrea Pozzo (1642-1709). Sus perspectivas subordinan todas las cosas como medios hacia el único absoluto. Mientras que Rubens dirige la visión del espectador desde abajo a través de Ignacio y hacia lo alto en una imagen como su San Ignacio, Pozzo



9. San Ignacio de P. Paul Rubens.

incluye la perspectiva en todo. Pozzo hace de la perspectiva una categoría teológica: “Comienza, oh lector, alegremente tu tarea. Resuélvete a dirigir cada línea de tu actuar hacia su fin, es decir, la gloria de Dios” (*Perspectiva Pictorum et Architectorum*, palabras conclusivas). Estoy de acuerdo, éste es el rasgo que para mí desvela en el arte de estos dos grandes autores la nueva percepción, teológica, a que se refería Kolvenbach.

## Juan Plazaola

Para concluir este desarrollo, finalmente, me sirvo del pequeño ensayo introductorio que Juan Plazaola escribió al libro de G. Sale, J. O’Malley y G. Bailey poco antes de su muerte (2003, Prólogo). Plazaola piensa en el arte como equilibrio, precisamente, entre pares de opuestos como a los que me refería arriba. Si no podíamos justificar el desarrollo del arte jesuítico ni en la experiencia artística ni en los escritos del fundador, ahora podemos volver a preguntarnos. ¿No está carismáticamente presente un equilibrio distintivo en Ignacio? Cuando afirma que el fin de la Compañía es “no solamente atender a la saluación y perfección de las ánimas propias con la gratia diuina, mas con la mesma intensamente procurar de ayudar a la saluación y perfección de las de los próximos,” ¿no está ofreciéndonos la “perspectiva” donde ha reorganizado todos los otros valores? La presentación de Plazaola, sin embargo, no cae en el observantismo al mirar hacia el origen carismático; busca inspiración a situaciones que el fundador no vivió, es una presentación dinámica del arte como creación y de la espiritualidad como liberación. El objetivo principal de Ignacio de Loyola fue ayudar a las personas individuales a tomar ellos mismos y en libertad las decisiones vitales. Afirma: “tal es el corazón de la espiritualidad ignaciana.”

Plazaola está en diálogo con la realidad actual. Habla de la misma situación que ha llevado a Kolvenbach a interpretar varias aparentes contradicciones de la experiencia de la Compañía recientemente. Se trata de las tensiones que encontramos entre la doble vocación a la “contemplación” y a la “acción” o entre el doble precepto de “disponibilidad para la misión” universal y de la “inculturación” en lo local, entre la “gratuidad” de los ministerios y la “abundancia de medios” para el apostolado. Son otros tantos ejemplos de la dinámica característica del carisma ignaciano que descubrimos al verlo en acción bajo las diferentes expresiones artísticas. El conjunto de estas tensiones describen como nudos en una red de relaciones; no interesan los nudos, primeramente, nos interesa la red y el fin que los mantiene en equilibrio. Estas tensiones son, en realidad, una forma coyuntural de presentar la espiritualidad ignaciana hoy. La presentan como respuesta a la experiencia de división interna que muchos de nuestros contemporáneos también tienen.

Mientras que Pfeiffer acentuaba la perspectiva, Plazaola acentúa la síntesis *enigmática* que está en “unir el cielo y la tierra.” Efectivamente, esta es la tensión por antonomasia que veíamos operativa en la reflexión de Mâle. El conocimiento de sí y el deseo por la comunión con Dios. No se trata del antropocentrismo de cierto humanismo ateo moder-

no. Tampoco de soluciones teocéntricas perfectas y más propias del medioevo. Se trata de una respuesta fiel y creativa. Es fiel porque se inspira en el momento umbral entre ambos periodos: el Renacimiento. Porque entiende el renacer en continuidad teológica con la Encarnación y con el Nacimiento como podemos experimentarla a través de un hombre concreto: Jesús. Pero también es creativa, porque la imagina integrando la propia experiencia formulada mediante tensiones que se trascienden hacia un fin. Estas tensiones expresan esquemáticamente tanto la experiencia sensible como la intencionalidad y finalización de los sentidos hacia una relación integral. Estas tensiones justifican la mayor o menor capacidad ignaciana para adaptarse, para comunicar mediante las diversas artes, en circunstancias y cultura diferentes. Aún más, justifican el mismísimo esfuerzo por intentar comunicar que llevó a la Compañía a implicarse con las artes. Diría que materializan una vitalidad y belleza en evolución, una flexibilidad que distingue al uso artístico de la elipse en arquitectura como respuesta al uso del arco y del círculo.

A diferencia de la artesanía que el siglo XVI español escondía bajo la palabra “arte,” el arte como lo entendemos hoy requiere “toda la persona.” La respuesta a la pregunta por la relación entre el arte y la espiritualidad ignaciana no tiene un contenido fijo. Al menos no lo podemos rastrear en la vida del fundador. Tampoco podemos justificar en los escritos fundacionales el posterior desarrollo del arte, su creación por jesuitas o, más frecuentemente, la promoción, dirección o inspiración con que la Compañía favoreció la obra de otros artistas. No se puede justificar, al menos, si no tenemos en cuenta la doble intencionalidad de esta espiritualidad que busca tanto ayudar a las personas como liberar en ellas la acción del Espíritu creador y redentor y que lo hace porque ha tenido experiencia de ello con ocasión, entre otras cosas, de los Ejercicios Espirituales de Ignacio. El arte es un medio dentro de un proyecto de humanización total. Empezó con los *studia humanitatis* de Ignacio de Loyola en París, pero continua en la Compañía de Jesús actual. Aún diría más, si admitimos que un fin preside sobre la acción artística ignaciana, el arte es un medio en el proyecto de humanización integral e integrador.



## Bibliografía

- ENDEAN SJ, PHILIP, "Aplicación de Sentidos" en *DEI*, Bilbao-Santander: Mensajero-Sal Terrae, 2007.
- INSOLERA, MANUEL, y LYDIA SALVIUCCI INSOLERA, *La spiritualité en images aux Pays-Bas Méridionaux dans les livres imprimés des XVIe et XVIIe siècles conservés à la Bibliotheca Wittockiana*. Leuven: Peeters, 1996.
- KOLVENBACH SJ, PETER-HANS, "Fidelidad creativa en la misión," *Acta Romana Societatis Iesu* 22, no. 5 (2000): 740-753; "I gesuiti e l'arte," *Gesuiti in Italia*, no. 1 (2006): 50-65.
- KÖNIG-NORDHOFF, URSULA, *Ignatius von Loyola: Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Berlin: Gebr Mann Verlag, 1982.
- MÂLE, EMILE, *L'art religieux après le Concile de Trente : étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle. Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris: Colin, 1932; O'Malley, John W., *Trent and all that : renaming Catholicism in the early modern era*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000.
- O'MALLEY SJ, JOHN, *Four Cultures of the West*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.
- SALE SJ, GIOVANNI, *Pauperismo architettonico e architettura gesuitica: Dalla chiesa ad aula al Gesù di Roma*, Milano: Jaca, 2001.
- SALE SJ, GIOVANNI, JOHN O'MALLEY SJ, and GAUVIN A. BAILEY, eds. *Ignacio y el arte de los jesuitas*, Bilbao: Mensajero, 2003.
- WALTON, JANET R., "Art" en *The New dictionary of Catholic Spirituality*, 59-63, Collegeville, Minn.: Liturgical Press, 1993.