

## ARTE, DOCTRINA Y LITURGIA EN LA COMPAÑÍA DE JESÚS: LA ICONOGRAFÍA EN LA SACRISTÍA DEL ANTIGUO COLEGIO DE SAN PABLO DE GRANADA

POR

BEATRIZ RODRÍGUEZ LÓPEZ<sup>1</sup>

*Universidad de Granada*

### RESUMEN

La iglesia de la Compañía de Jesús de Granada constituye uno de los ejemplos capitales del barroco andaluz gracias a sus particularidades artísticas y estilísticas. Sin embargo, la excesiva focalización hacia determinados elementos singulares de la misma por parte de la historiografía motiva una necesaria relectura de otros mucho más desconocidos. Por ello, el presente artículo ofrece un novedoso análisis iconográfico e iconológico de la bóveda de la sacristía (1617-1620), mediante el cual podemos acercarnos a la implantación de la doctrina jesuítica en la Granada de los inicios del siglo XVII.

**PALABRAS CLAVE:** Granada; Jesuitas; colegio de San Pablo; sacristía; escultura Barroca; iconografía; iconología.

## ART, DOCTRINE AND LITURGY IN THE SOCIETY OF JESUS: ICONOGRAPHY IN THE SACRISTY OF THE OLD SAINT PAUL COLLEGE IN GRANADA

### ABSTRACT

The Society of Jesus's church in Granada constitutes one of the main examples of Andalusian baroque. This is thanks to its artistic and stylistic features. Nevertheless, the historiography has been excessively focused on certain special items, which has caused a necessary reinterpretation of other parts much more unknown. For that reason, the following paper offers a new iconographic and iconological analysis of the sacristy's vault (1617-1620), whereby we are able to approach to the establishment of the Jesuit doctrine in Granada at the early seventeenth century.

**KEY WORDS:** Granada; Jesuits; Saint Paul College; Sacristy; Baroque Sculpture; Iconography; Iconology.

**CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / CITATION:** Rodríguez López, Beatriz. 2020. «Arte, doctrina y liturgia en la Compañía de Jesús: la iconografía en la sacristía del antiguo colegio de San Pablo de Granada». *Hispania Sacra* LXXII, 145: 241-255. <https://doi.org/10.3989/hs.2020.018>

Recibido/Received 17-09-2018

Aceptado/Accepted 30-10-2018

La Compañía de Jesús se estableció en Granada en 1554 con una misión muy clara emanada de sus Constituciones: «consolar a los enfermos de cuerpo y alma». <sup>2</sup> Desde su llegada, auspiciada por el propio arzobispo Pedro Guerrero, <sup>3</sup>

se preocuparon por la población morisca<sup>4</sup> y las clases más desfavorecidas, lo que, unido a los apoyos de los grandes

llegando a referirse a ellos de esta forma: «éstos son los reales de Dios con que en estos tiempos se ha servido Su Magestad hacer la guerra al mundo, demonio y carne» (López Martín 1977-1978, 479). Sobre la llegada de la Compañía en Granada y su relación con el prelado véase también: Marín 1970, 374-435.

<sup>4</sup> La labor de los jesuitas con este colectivo fue tan fructífera que, como señalan Herreros y Santapau (2012, 252), en 1559 fueron los propios moriscos los que solicitaron al arzobispo que éstos fuesen sus sacerdotes y viviesen entre ellos. El éxito de sus predicaciones les llevó a despertar envidias entre el resto de poderes religiosos, quienes llegaron incluso a acusarles de ser una herejía peor que la de Lutero (Marín 1970, 400-403).

<sup>1</sup> [beatrizrodriguez@correo.ugr.es](mailto:beatrizrodriguez@correo.ugr.es) /  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1804-9534>

<sup>2</sup> Arzubialde Corella y García 1997, 21.

<sup>3</sup> Pedro Guerrero fue un arzobispo muy comprometido con la evangelización de la población granadina, pero se encontró con la falta de religiosos bien preparados para acometer esta labor. De ahí que, al conocer a los jesuitas en el Concilio de Trento, realizase todas las gestiones necesarias para que abrieran una casa en Granada. Así, se convirtió en su principal valedor y apoyo durante los primeros años,

poderes de la ciudad, les llevó a experimentar un ascenso meteórico que los encumbró como un factor indispensable dentro del contexto religioso granadino de la Edad Moderna. Este poder y prestigio les permitió construir uno de los conjuntos histórico-artísticos más importantes de la Granada barroca: el Colegio de San Pablo, erigido tanto como residencia de jesuitas como centro de enseñanza y estudio. Se asentaron en la calle San Jerónimo, muy cerca de la Catedral,<sup>5</sup> realizando un edificio que constaba de tres núcleos, siguiendo el modelo prototípico de los colegios de la Compañía:<sup>6</sup> el centro lo constituía la iglesia y la residencia de los padres; el segundo estaba conformado por las escuelas y el tercero se dedicó a zona de servicio y mantenimiento de la comunidad.<sup>7</sup>

Empero, los estudios existentes sobre el conjunto jesuítico son muy desiguales. Los mayores esfuerzos han estado en la iglesia, donde la bibliografía es muy abundante a partir de la segunda mitad del siglo XX, especialmente en lo que se refiere a su proceso constructivo y sus singularidades artísticas y estilísticas.<sup>8</sup> Sin embargo, otros espacios han pasado desapercibidos e incluso, no se ha abordado a nivel general un aspecto tan importante como es el análisis iconográfico-iconológico.<sup>9</sup> Tal es lo que ocurre con la sacristía, un lugar muy significativo por sus implicaciones litúrgicas en relación con la arquitectura, así como por su excelente repertorio iconográfico que viene a anticipar temas e ideas que más tarde se expondrán en la conocidísima iglesia y que nos hablan del papel de la Compañía de Jesús dentro del ambiente histórico, cultural y religioso de esta nueva Granada cristiana de la Edad Moderna.

## 1. APUNTES HISTÓRICO-ARTÍSTICOS A LA SACRISTÍA DEL COLEGIO DE SAN PABLO

FIGURA 1

*Interior de la Sacristía del Colegio de San Pablo*



Fuente: Autora Beatriz Rodríguez López

<sup>5</sup> Revuelta afirma que los jesuitas preferían los entornos urbanos porque en ellos podían desarrollar mejor su acción pastoral (2007, 15). Por otro lado, Vílchez remarca que este asunto era tan importante que el propio preposición general debía analizar dentro de la documentación ligada a los proyectos jesuíticos la posición de la iglesia en el entorno urbano. La calle San Jerónimo se había convertido en «eje ritual de la Granada renacentista» (2017, 349), lo que justifica el espacio elegido por los jesuitas para construir su colegio.

<sup>6</sup> Rodríguez G. de Ceballos 2002b, 16-20.

<sup>7</sup> Tras la expulsión de la orden en 1767, se trasladó hasta la iglesia la colegiata del Salvador del Albaicín, en 1778, hasta que en 1799 se erigió canónicamente la vecina y maltrecha iglesia de los Santos Justo y Pastor, situada en la plaza de la Encarnación, en el edificio de la Compañía. En cambio, las escuelas y la zona de servicio pasaron a manos de la Universidad.

<sup>8</sup> La bibliografía es muy prolija a nivel histórico artístico: Córdoba 2006; Gallego 1996, 275-281; Gila 1999; Gómez-Moreno 1989, 190-202; Gómez 1994, 382-387; López-Guadalupe Muñoz 2007; Rodríguez G. de Ceballos 1967, 158-188 y 2004, 86-91; Rodríguez Domingo 2006, 127-164; Sánchez-Mesa 1994.

<sup>9</sup> Tengamos en cuenta que los jesuitas fueron auténticos maestros en el manejo de las artes con una función propagandística, utilizándolas como medio para adoctrinar y para mostrar su poder e influencia en el contexto social. A pesar de ello, el análisis iconográfico-iconológico es menos frecuente y, en la mayoría de los casos, se circunscribe exclusivamente al retablo mayor y sus recursos didáctico-teatrales. Véanse al respecto: Córdoba 2010 y 2013; López-Guadalupe Muñoz 2007, 112-114; Martínez Medina 2014, 347-378. Éste último incorpora algunas reflexiones acerca de los retablos del crucero y las pinturas de la nave. También en Córdoba 2006 hay referencias a los temas iconográficos presentes en todo el conjunto del Colegio de San Pablo, aunque con un carácter más identificativo que iconológico.

El colegio jesuita granadino ha sido víctima de un fenómeno generalizado a la gran mayoría de los templos españoles de la Edad Moderna. Frente al interés suscitado por las iglesias, las dependencias auxiliares han quedado olvidadas, pudiéndose apreciar tristemente un importante vacío bibliográfico en torno a ellas.<sup>10</sup> Más allá de esto, su importancia es capital en un momento en el que la complejidad de la liturgia requería de otros espacios que vinieran a completar las funciones principales del presbiterio. Es el caso de las sacristías, el lugar en el que se custodian los ornamentos litúrgicos y el sacerdote se prepara para las ceremonias religiosas, especialmente la Santa Misa.<sup>11</sup> A pesar de que ya existían desde los primeros siglos del cristianismo,

<sup>10</sup> En los últimos años se han publicado algunos artículos y monografías que tienen por objeto de estudio el funcionamiento de estos espacios auxiliares en las catedrales españolas. El más completo —y el que engloba al resto de referencias bibliográficas— es el de Francisca del Baño Martínez (2009), quien realizó un estudio exhaustivo y detallado de las fuentes, la historia, la tipología y funcionalidad de las sacristías, analizando de igual forma los ejemplos más importantes en el marco de las catedrales españolas. No podemos decir lo mismo del resto de iglesias parroquiales, monacales y conventuales, para las cuales la bibliografía es prácticamente inexistente. Tampoco hemos podido localizar estudios sobre estos recintos en el caso concreto de la Compañía de Jesús.

<sup>11</sup> De hecho, las denominaciones que antaño recibió este espacio hacen referencia a esta dualidad. San Carlos Borromeo afirma que se podía llamar bien cámara —referente a su función de custodia del ajuar litúrgico— o secretario —como lugar de preparación— (1985, 77).

su momento de mayor esplendor y desarrollo llegará con el Barroco, cuando se harán indispensables dentro del conjunto eclesial,<sup>12</sup> como consecuencia de los ataques protestantes a la Eucaristía y la posterior reafirmación dogmática del Concilio de Trento. En la sesión XIII, la Iglesia declaró que «después de la consagración del pan y del vino, se contiene en el saludable sacramento de la santa Eucaristía verdadera, real y substancialmente nuestro Señor Jesucristo»,<sup>13</sup> algo que desembocó en una arquitectura organizada y concebida para favorecer el culto eucarístico.<sup>14</sup> Al mismo tiempo, el ajuar litúrgico se enriqueció y el número de participantes en la misa se incrementó, de ahí la creación de las grandes sacristías del barroco, casi equiparables a estancias palaciegas: amplias, lujosas y plenas de decoración, y de las cuales la sacristía del Colegio de San Pablo es uno de los primeros y mejores ejemplos en el panorama granadino (Fig. 1).<sup>15</sup>

Situada junto al presbiterio, en el lado del Evangelio, es un espacio de planta longitudinal, una forma muy típica de las sacristías españolas.<sup>16</sup> Sus grandes dimensiones le confieren un carácter prácticamente autónomo, si bien su estructura es muy sencilla: se trata de una caja de paredes lisas cubierta por una bóveda «de cañón con lunetos rematada de igual forma que los laterales resultando como una bóveda de espejo con lunetos o en eskiye». <sup>17</sup> Fue en su mayor parte realizada durante el rectorado del Padre Hernando Ponce<sup>18</sup> (1617-1620), aunque la edificación ya se había iniciado anteriormente, en torno a 1607,<sup>19</sup> a tenor de lo que puede leerse en la *Historia del Colegio de San Pablo*: «porque le pareció angosta la sacristía antes trazada —al P. Ponce—, aunque estaba sacada de cimientos, levantó otra pared abriéndolos de nuevo para darle más hermosa forma». <sup>20</sup> Gómez-Moreno argumenta que el proyecto arquitectónico pudo deberse al H. Pedro Sánchez y al H. Alonso Romero,<sup>21</sup> ya que estos estaban trabajando en estas mismas fechas en la terminación de la iglesia. Contaba también la sacristía con un oratorio que hacía las veces de capilla funeraria, al

haber sido sufragado por la familia Fonseca, patronos de las Escuelas, durante el tiempo en el que el P. Pedro de Fonseca fue rector del Colegio (1642-1646).<sup>22</sup> Desgraciadamente, fue destruido al abrirse la calle Juan Facundo Riaño poco después de 1876,<sup>23</sup> que después se privatizó pasando a manos de la Universidad en la década de los cuarenta del siglo XX.<sup>24</sup>

La sacristía está concebida siguiendo la máxima de los edificios de la Compañía: la funcionalidad. Mas, ¿cómo debía ser una sacristía barroca para cumplir con esta premisa? Según las *Instrucciones* de San Carlos Borromeo, el gran impulsor de estos espacios durante el Barroco, estas debían ser amplias, más largas que anchas, y proporcionadas en tamaño con respecto a la iglesia; era necesario que estuviesen ventiladas y bien pavimentadas para que no hubiese humedad y se conservasen correctamente los indumentos sacros.<sup>25</sup> Todas estas características podemos localizarlas en la sacristía granadina. En lo que respecta al mobiliario, era necesaria la presencia de un pequeño altar con una cruz y una tablilla para las oraciones preparatorias para el sacrificio de la misa. En el caso granadino, esta función la cumpliría el oratorio de los Fonseca, que en su interior tuvo un altar con un tabernáculo presidido por la imagen de un Crucificado y dos relicarios a los lados.<sup>26</sup>

Continuando con las recomendaciones de Borromeo, la sacristía presenta un aguamanil labrado en piedra, así como numerosas cajoneras que cubren la simplicidad de las paredes.<sup>27</sup> En su interior debió guardarse un valioso conjunto de ornamentos litúrgicos que actualmente se encuentra muy mermado.<sup>28</sup> Al respecto, señalaba Gallego y Burín a mediados del siglo XX que la sacristía «aún guarda piezas de tanto interés como un cáliz de bronce dorado, de principios del XVII; un copón y una custodia, de fines del mismo siglo; varios relicarios; un terno carmesí, de mitad del XVI, con figuras bordadas; otro blanco, del XVIII; un frontal, del último tercio del XVI, y cinco más, chinoscos». <sup>29</sup>

No obstante, lo que más nos interesa de ella es su bóveda de yesería, formalmente inspirada en la realizada por Miguel Ángel para la Capilla Sixtina.<sup>30</sup> Constituye el centro visual de todo el espacio y, pese a que su calidad artística es muy

<sup>12</sup> Sobre la evolución de la sacristía a nivel tipológico y funcional, aspecto que aquí simplemente esbozamos, véanse: Baño 2009, 21-38 y Fernández García 1999, 349-360.

<sup>13</sup> López de Ayala 1845, 123.

<sup>14</sup> Rodríguez G. de Ceballos 1991, 44.

<sup>15</sup> No son muchos los estudios existentes sobre la sacristía, y normalmente han atendido al proceso constructivo de la misma y a algunos elementos de su patrimonio mueble. Tal es el caso de Gallego 1996, 279; Gómez-Moreno 1989, 201 y Rodríguez G. de Ceballos 1967, 186-187. Córdoba (2006) hace algunos apuntes iconográficos, si bien, a nuestro juicio, presentan ciertos errores en la fase de identificación. Por su parte, Gómez-Moreno (2013, 103-107), siendo su tema de estudio la yesería en sí misma, realiza algunas precisiones iconológicas muy interesantes que hemos tenido muy presentes en esta investigación.

<sup>16</sup> Baño 2009, 39-40.

<sup>17</sup> Gómez-Moreno 1989, 201.

<sup>18</sup> Sobre su figura véase: Béthencourt y Olivares 1991, 214-219. Fue uno de los rectores más preocupados por las artes, e invirtió en la terminación de la iglesia grandes cantidades de dinero: «Más de treinta y seis mil ducados gastó en las fábricas y adornos el P. Hernando Ponce en su trienio sin empeñar el colegio» (1991, 219).

<sup>19</sup> Rodríguez G. de Ceballos 1967, 186.

<sup>20</sup> Béthencourt y Olivares 1991, 218.

<sup>21</sup> Gómez-Moreno (2013, 104). Pedro Sánchez fue quien dio las trazas para el crucero, la cúpula y el presbiterio de la iglesia cuando estuvo en Granada en 1611, pero la obra fue llevada a cabo por Alonso Romero al haberse ido Sánchez a Baeza en 1615 y al tener que estar supervisando las obras del Colegio de San Hermenegildo de Sevilla (Rodríguez G. de Ceballos 1970, 64).

<sup>22</sup> Béthencourt y Olivares 1991, 246-247.

<sup>23</sup> Fernández Carrión 1994a, 117-118.

<sup>24</sup> Barrios 1998, 297-298; Fernández Carrión 1994b, 175.

<sup>25</sup> Borromeo 1985, 77-81.

<sup>26</sup> Biblioteca Hospital Real (Granada). *Descripción Breve del Solemne y festivo culto que dedicó el colegio de la Compañía de Jesús de Granada, a su Gran Padre, San Francisco de Borja*, 13. <https://digi-bug.ugr.es/handle/10481/19255>

<sup>27</sup> Del mismo modo, la sacristía atesora un interesante conjunto de obras de arte, catalogadas por Córdoba 2006, 171-178 y 224-234. Entre ellas destacan cuatro pequeños óleos sobre cobre que reproducen escenas italianas de la Pasión y que han sido recientemente puestos en valor, pues son una excelente muestra de la recepción de los modelos extranjeros en Granada gracias a la estampa grabada. Véanse al respecto: García Cueto 2014 y Gila Medina 2015.

<sup>28</sup> La *Historia del Colegio* hace algunas referencias esporádicas a estas piezas, señalando su valor artístico y económico: Béthencourt y Olivares 1991, 93-95.

<sup>29</sup> Gallego 1996, 279. El ajuar litúrgico de la iglesia de los Santos Justo y Pastor aún no ha sido estudiado y, dado que el centro de esta investigación ha sido el programa iconográfico de la bóveda, dejamos su análisis para futuras publicaciones.

<sup>30</sup> Gómez-Moreno Calera 2013, 104. Este dato confirma la tendencia de la orden de vincular su iglesia granadina con las construcciones más importantes de la cristiandad del momento, pues encontramos que,

discreta —tanto en estilo como en materiales—, su riqueza estriba en sus valores expresivos y comunicativos. Lo cierto es que el momento en el que se realiza no era el más propicio para acometer grandes obras, dadas las numerosas epidemias de peste que se suceden en Granada durante estos años.<sup>31</sup> Por este motivo, los jesuitas buscaban resultados efectistas a nivel decorativo y simbólico pero baratos, máxime si tenemos en cuenta los trabajos que de forma paralela se estaban realizando en el interior de la iglesia.

Esta coyuntura les llevó a acometer la primera bóveda de yesería en Granada que está concebida como soporte de un cuidado programa iconográfico y no como mero elemento ornamental (Fig. 2).<sup>32</sup> En ella no se busca la perfección formal. De hecho, la corrección estética no fue una de las preocupaciones de la Compañía hasta bien entrado el siglo XVII.<sup>33</sup> A los jesuitas les interesa el arte como un medio para hacer más eficaz el método de la composición de lugar ignaciana. A propósito de esto, es interesante incluir aquí la hipótesis planteada por Gómez-Moreno, quien sugiere que la bóveda debió estar policromada y, pese a que no hay hasta la fecha evidencias documentales, esta afirmación nos parece muy lógica dado que acentuaría su potencial didáctico.<sup>34</sup>

Por lo que respecta a su autoría, existe cierta controversia entre los investigadores. De forma tradicional se venía aceptando que había sido realizada por el taller de Alonso de Mena, pero los estudios más recientes sugieren que, a pesar de que hay rasgos de Mena en algunos elementos decorativos, las características formales de algunos motivos como la Inmaculada la alejan del estilo de este artista.<sup>35</sup> Gómez-Moreno aporta una interesante teoría al respecto al considerar que la participación de artesanos de la orden podría ser la justificación que explique las diferencias estilísticas entre los motivos de la bóveda. En cuanto al programa iconográfico, mucho más desconocido, debió ser ideado por el propio Hernando Ponce, como así nos sugiere la *Historia del Colegio*: «Adornola de pinturas a propósito del sitio».<sup>36</sup> Más allá de este testimonio, nuestra hipótesis es confirmada por la propia complejidad de los tres ciclos iconográficos que componen esta bóveda ya que hacen gala de una extraordinaria coherencia compositiva, teológica y doctrinal (Fig. 3).

por ejemplo, la cúpula del crucero se hizo a imitación de la de El Escorial y la de San Pedro del Vaticano (Béthencourt y Olivares 1991, 189).

<sup>31</sup> López-Guadalupe y Sánchez Montes 2017, 119-120.

<sup>32</sup> A esta de los jesuitas —a la que se añaden las yeserías de la cúpula y del teatro del Colegio— siguen otras tan importantes como la escalera del Convento de la Merced o la sacristía de la Cartuja. Sobre la evolución de la bóveda de yesería en Granada véase: Gómez-Moreno Calera 2013.

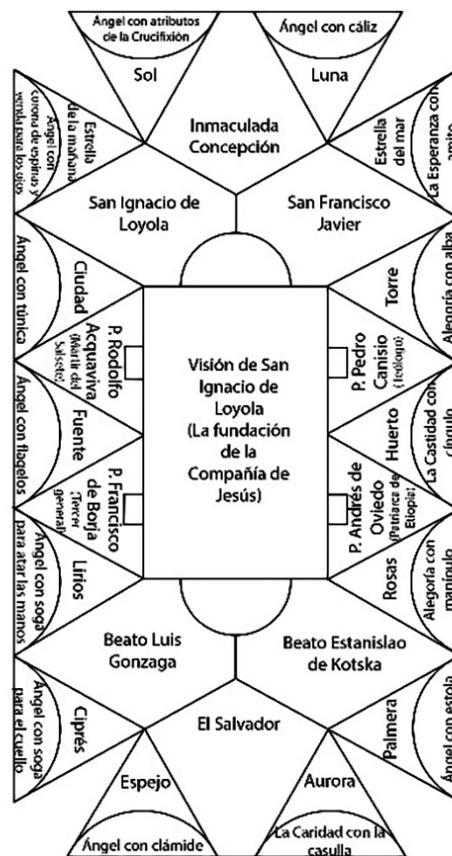
<sup>33</sup> Wittkower y Jaffe 1972, 8. La misma idea es recogida en España por Rodríguez G. de Ceballos 1967, 318-319.

<sup>34</sup> Gómez-Moreno Calera 2013, 107.

<sup>35</sup> El primero en aportar su hipótesis al respecto fue Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (1967, 187), quien, basándose en unos pagos realizados a Alonso de Mena, encontrados en el libro de fábrica de la iglesia conservado en el Archivo Histórico Nacional, atribuye al taller de este artista el trabajo en yeso de la sacristía. Tengamos en consideración que, a la misma vez, se estaban realizando las yeserías que adornan la cúpula del templo, cuya factura sí es claramente atribuible a Mena, lo que justificaría la postura de Rodríguez. Córdoba (2006, 139), por su parte, también apunta a Alonso de Mena como autor de la bóveda. Otros autores, como Martínez Justicia (1996, 60-61) y Gómez-Moreno Calera (2013, 104), no coinciden con los anteriores y encuentran ciertas incoherencias a nivel estilístico que disipan un poco la atribución a Alonso de Mena.

<sup>36</sup> Béthencourt y Olivares 1991, 218.

FIGURAS 2 Y 3  
Bóveda de yesería de la sacristía. Fotografía  
y esquema iconográfico



Fuente: Autora Beatriz Rodríguez López

## 2. BAJO LA BANDERA DE CRISTO: LA GLORIFICACIÓN DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS

El primer ciclo iconográfico de la bóveda de la sacristía está dedicado a la Compañía de Jesús. Está compuesto por la pintura central y ocho relieves de jesuitas ilustres, los cuatro más importantes situados en las esquinas y otros cuatro en el espacio entre los lunetos. Su importancia estriba en que estamos ante el primer programa iconográfico de carácter autolaudatorio y proselitista en esta iglesia, mediante el cual los jesuitas hicieron una apología de sus logros y virtudes, una declaración de intenciones en toda regla dada su temprana cronología. Realmente la Compañía estaba en un momento de auge y expansión,<sup>37</sup> lo que explica el carácter triunfal y presuntuoso de este programa iconográfico.

Un programa que se inicia con el gran lienzo central que muestra, en primer plano, a San Ignacio recibiendo, en un rompimiento de gloria, la visita de Cristo y la Virgen. Dos ángeles le indican el lugar al que debe dirigir su mirada: Jesús. Éste, mostrándose como Redentor con la cruz y coronado como Rey, le ofrece su corazón y, así, el de Ignacio se inflama en llamas en su pecho por amor a Cristo. A su lado, María, coronada igualmente como Reina, actúa como mediadora indicando a su hijo que éste es el elegido para defender y expandir su Nombre por toda la Tierra. El santo, temeroso de Dios y obediente, levanta los brazos en señal de sumisión. Él será el más fiel y abnegado soldado de Cristo. Completa el relato el añadido en la parte superior con la figura de Dios Padre, siempre omnipresente, en su gloria celestial, quien da su conformidad con lo que está ocurriendo en la Tierra (Fig. 4).

**FIGURA 4**

*Detalle de las escenas secundarias del lienzo central*



Fuente: Autora Beatriz Rodríguez López

Lo más significativo de esta escena central es que no tiene un simple contenido hagiográfico, sino que remite a lo más profundo de la espiritualidad ignaciana. En el *Diario Espiritual*, podemos ver varias contemplaciones en las que el jesuita sitúa a Cristo y María como intercesores suyos ante el Padre en ese camino de conversión espiritual que él detalla

<sup>37</sup> Como recoge Revuelta, la orden vivirá su siglo de oro durante el tiempo comprendido entre su fundación y la primera mitad del siglo XVII (2007, 17).

en su libro.<sup>38</sup> Así se puede ver cuando escribe: «y ver a la Madre y al Hijo propicios para interpelar al Padre»,<sup>39</sup> o «con sollozos, sintiendo ser la Madre y el Hijo intercesores, sentía una íntegra seguridad de que el Padre eterno me restituiría a lo pasado».<sup>40</sup> La pintura está, en palabras de Weisbach, mostrando «la aparición contemplada interiormente como imagen objetivada».<sup>41</sup> Una imagen que nos remite a la frase con la que Ignacio abre sus *Ejercicios Espirituales*: «el hombre es criado para alabar, hacer reverencia y servir a Dios nuestro Señor».<sup>42</sup> En efecto, el lienzo da forma a la idea ascética ignaciana de «encontrar y abrazar la voluntad de Dios»,<sup>43</sup> mediante los sentimientos de acatamiento, reverencia y voluntad,<sup>44</sup> simbolizados en la actitud de sometimiento de Ignacio postrado de hinojos en el suelo. Pero también está aquí presente la idea del amor divino, tan propia de la mística española del siglo XVI.

En un segundo plano, aparecen tres escenas de la vida de San Ignacio, copiadas de los grabados de la biografía del santo ilustrada por Rubens y Barbé.<sup>45</sup> En primer lugar, podemos observar las apariciones de Cristo y la Virgen a San Ignacio, tomadas de la estampa 18, cuya inscripción puede ilustrarnos acerca su sentido: «Muchas veces se le manifestaban Jesús, y su Madre, y le inspiraban la constancia en la fe y la piedad cristiana». Por otra parte, en último término, fusionando las composiciones de las estampas 7 y 8, lo encontramos peregrinando al Santuario de Montserrat, donde, ante la Virgen, dejó las armas del mundo para ingresar en la milicia de Cristo. Con este pasaje, Ignacio inicia su camino de crecimiento espiritual que desembocará en el nacimiento de una nueva orden religiosa. El objetivo de este lienzo central es, por tanto, proclamar que la Compañía de Jesús, representada en la figura de Ignacio vestido de jesuita, ha sido en todo querida, amparada y guiada por Dios.

La intencionalidad propagandística de esta pintura no acaba aquí, sino que hay un matiz más. Puesto que el anhelo de la religiosidad barroca es la unión con Dios, el contacto directo con Él es la forma más alta de santidad.<sup>46</sup> San Ignacio es según esta pintura el más santo de los santos, puesto que su conversión espiritual ha sido conducida por el propio Dios. Es éste un momento histórico en el que la

<sup>38</sup> Resulta interesante ver cómo en este punto se establecen lazos con la iconografía franciscana. La escena aquí plasmada es muy similar, tanto formal como ideológicamente, a las de la Visión de San Francisco en la Porciúncula, en la que Cristo y la Virgen también actúan como mediadores (Sánchez López 1995, 250-252). Lo cierto es que el jesuitismo está fuertemente influenciado por el franciscanismo; incluso el propio Ignacio, al leer la vida de San Francisco durante su convalecencia, quiso parecerse a él, llenando posteriormente su nueva orden con ideas tan franciscanas como la *Imatio Christi* o el amor al prójimo.

<sup>39</sup> Ipáguirre 1952, 318.

<sup>40</sup> *Ibidem*, 325.

<sup>41</sup> Weisbach 1948, 136.

<sup>42</sup> Loyola 2013, 17.

<sup>43</sup> Ipáguirre 1952, 303.

<sup>44</sup> *Ibidem*, 305.

<sup>45</sup> Esta serie de grabados ilustraba los pasajes más importantes de la vida de San Ignacio, y fueron amplísimamente copiados por todos los pintores que se acercaban a su figura. Se difundieron desde fechas muy tempranas, pues en 1609 se hizo una edición de la obra que llegó a España, al igual que la de 1622 —coincidiendo con la beatificación y canonización del santo—. La biblioteca del colegio granadino tenía dos ejemplares (Rubens y Barbé 1992, 48).

<sup>46</sup> Mâle 2001, 175.

competencia entre órdenes religiosas es manifiesta, por lo que presentar al fundador en contacto con la divinidad se hace fundamental para ganarse el favor de los fieles, de ahí la escena elegida para presidir la bóveda de la sacristía.

El programa iconográfico continúa con la «colmadísima cosecha que de esclarecidos Varones, hermosos frutos de la gracia, tiene la Compañía de Jesús».<sup>47</sup> Toda una plasmación visual de la hagiografía literaria de la época, cuyo objetivo es mostrar no solo el ideal del buen jesuita, sino también el estereotipo del buen cristiano promovido por la Reforma Católica. Frente a algunos jesuitas muy conocidos, encontramos otros cuya identificación iconográfica es más compleja, lo que explica que la historiografía no haya reparado en ellos, si acaso identificándolos simplemente como jesuitas ilustres. Comenzaremos por los situados en las esquinas de la bóveda, los de mayor tamaño y, por ende, los más importantes. El primero de ellos, situado en el frente de la portada de los Fonseca, es San Ignacio de Loyola, quien lleva el característico IHS radiante en sus manos. A su lado se ubica San Francisco Javier, el gran misionero de la orden, abriéndose el hábito por no poder aguantar el ardor que su corazón tenía de amor por Cristo.<sup>48</sup> Ambos presentan la cabeza orlada por rayos, en referencia a su canonización en 1622, en cuyas celebraciones se estrenaría el nuevo adorno de esta sacristía.

En el otro frente, el del aguamanil, se encuentran los novicios Luis Gonzaga —con el lirio de la castidad y la corona principesca alusiva a su linaje— y Estanislao de Kotska<sup>49</sup> —acompañado del ángel del que recibió la comunión dos veces—. Ambos llevan el halo de santidad sobre su cabeza, símbolo de su relación con lo divino,<sup>50</sup> pese a que en esa fecha solo era beato San Estanislao —desde 1605—. San Luis Gonzaga no alcanzaría esta gracia hasta 1621.<sup>51</sup> Lo cierto es que la repentina y precoz muerte de estos dos jóvenes conmocionó a la orden y desde muy temprana fecha se creó todo un contexto legendario en torno a ellos que los hizo indispensables en cualquier ciclo iconográfico jesuítico, ocupando siempre un lugar destacadísimo.<sup>52</sup> Siendo el colegio de San Pablo un lugar destinado a la enseñanza, es importante tener en cuenta que los jesuitas creían que el futuro de la cristiandad dependía de una juventud bien formada,<sup>53</sup> de ahí el lugar privilegiado dado a estos novicios modélicos.

En los lados mayores, entre los lunetos, aparecen cuatro jesuitas que simbolizan cuatro formas distintas de desempeñar la labor apostólica de la orden encomendada por Cristo. El primero, en el lado que da al patio de la sacristía, es el mártir

del Salsete Rodolfo Acquaviva,<sup>54</sup> quien está abriéndose la sotana para enseñar las dos cuchilladas que recibió en el cuello, tal y como Nieremberg relata en su crónica: «Y para mostrar con quanta voluntad hazia de si este sacrificio, con su misma mano abaxó la sotana, y descubrió el cuello, para esperar el segundo golpe de [...] este bárbaro, que sin ningún género de piedad descargó sobre el [...] Padre dos grandes cuchilladas».<sup>55</sup> La heroicidad del martirio como acto supremo de fe es un concepto que, con las guerras de religión, se convierte en indispensable para el mundo contrarreformista. Por este motivo, los jesuitas, dada su amplia y tenaz actividad misionera, fueron una de las órdenes que mayor importancia dieron a la exaltación del martirio. Incluso, instruían a sus novicios para aceptar de buen grado este posible destino,<sup>56</sup> de modo que se convirtió en un tema iconográfico esencial dentro de cualquier iglesia jesuítica.

FIGURA 5

*Relieves del P. Rodolfo Acquaviva y el P. Pedro Canisio*



Fuente: Autora Beatriz Rodríguez López

Frente al que murió de manos de la herejía, podemos ver a quien la venció, el que Nieremberg llama «martillo de los herejes», San Pedro Canisio,<sup>57</sup> que encarna la figura del teólogo y el perfecto predicador en el propio territorio de la herejía. Por ello, es asimismo conocido como el Apóstol de Alemania «porque él la conservó en la Fe, deteniendo el fuego del infierno, que en aquel Imperio encendió Lutero».<sup>58</sup> En efecto, promovió la catequización en los colegios y universidades y publicó numerosos escritos católicos

<sup>47</sup> Nieremberg 1643, 14.

<sup>48</sup> Ribadeneyra relata que muchos lo vieron en vida exclamando: ¡Basta ya Señor mío, basta ya! (1880, 418), en referencia al fuego de amor que sentía en su pecho y que le abrasaba.

<sup>49</sup> Córdoba lo identifica como San Francisco de Borja (2006, 141), algo que consideramos no es posible, primero porque el atributo del ángel es característico de San Estanislao y, en segundo lugar, porque no es frecuente que los dos novicios se representen por separado. Además, Borja, como ahora veremos, es uno de los cuatro jesuitas ilustres de los lados mayores.

<sup>50</sup> Mâle 2001, 152.

<sup>51</sup> Ceparri 1863, 367.

<sup>52</sup> Una propaganda hagiográfica que resultaba fundamental para conseguir las tan ansiadas beatificaciones y canonizaciones, instrumento para aumentar el prestigio —y también la pugna— entre las órdenes religiosas (Égido López 2000, 68).

<sup>53</sup> Égido López 2004, 107.

<sup>54</sup> Rodolfo Acquaviva (1550-1583), sobrino del prepósito general Claudio Acquaviva, fue enviado a Goa, concretamente a la isla de Salsete, en la que había muy pocos católicos y gobernaban los brahmanes. Ya habían estado allí los portugueses, que destruyeron todos sus ídolos, razón por la que la población estaba resentida. Al llegar allí Acquaviva, junto con tres padres más, los brahmanes los atacaron y los mataron con espadas, lanzas, arcos, flechas y palos, destacando Acquaviva por su fe inquebrantable (Nieremberg 1643, 421-431).

<sup>55</sup> *Ibidem*, 427.

<sup>56</sup> Rodríguez G. de Ceballos 2002a, 88-96.

<sup>57</sup> San Pedro Canisio (1521-1597) fue el jesuita más famoso de toda centroeuropa en los primeros tiempos de la Compañía. Estuvo durante treinta años recorriendo incansablemente las provincias alemanas, Holanda, Austria e Italia, atendiendo a las numerosas llamadas del Emperador y de los príncipes alemanes que pusieron en él todas las esperanzas de frenar el protestantismo, algo que finalmente consiguieron (Nieremberg 1643, 557-588). Su catecismo fue traducido a quince idiomas y tuvo doscientas ediciones. Canisio fue beatificado en 1864 y canonizado y declarado Doctor de la Iglesia en 1925.

<sup>58</sup> *Ibidem*, 558.

para que hicieran frente a la abundante propaganda de los herejes. En el relieve está representado con la pluma, recibiendo la inspiración divina para escribir su *Gran Catecismo* (1554), obra que corrió como la pólvora por todo el territorio protestante. Además, en el relieve Canisio dirige su mirada a la Inmaculada, en referencia a la ardiente defensa que hizo de la Virgen en su libro *De Maria vergine incomparabili* (1571), como más tarde veremos (Fig. 5).

Les siguen dos jesuitas relacionados con las dignidades eclesiásticas, ese tema tan controvertido a raíz de las críticas luteranas al lujo y el vicio desmedidos. San Ignacio aportó con respecto a este asunto un planteamiento novedoso: para evitar la tentación, y dado que una de las máximas de su orden era la observancia rigurosa de la pobreza, los jesuitas no podrían aceptar estos cargos salvo en ocasiones muy excepcionales. De igual modo, Ignacio quería garantizar la propia existencia de la Compañía exigiendo que sus religiosos se dedicasen en cuerpo y alma a ella, algo que no sería posible al asumir un cargo eclesiástico externo.<sup>59</sup> Esto explica la presencia en la bóveda de San Francisco de Borja, situado en el lado mayor que da al patio de la sacristía. El santo es mostrado aquí con una iconografía muy singular que alude a las tres veces que rechazó el cardenalato.<sup>60</sup> Lleva el capelo tras de la cabeza, es decir, quitado,<sup>61</sup> y haciendo el simbólico gesto de un tres con la mano derecha. En la izquierda porta la *Ratio Studiorum*, el plan de estudios promulgado durante su generalato y que constituye uno de sus grandes logros en el seno de la Compañía. No deja de resultar curioso que la primera vez que este santo aparece en la iglesia granadina sea con una iconografía distinta a la clásica que lo relaciona con su conversión.

Frente a quien rechazó esta dignidad, tenemos a quien se vio obligado a aceptarla, el Padre Andrés de Oviedo, segundo patriarca de Etiopía,<sup>62</sup> quien porta la cruz patriarcal

y su libro *De la primacía de la Iglesia Romana*, escrito en lengua etíope con la intención de acabar con el cisma. Oviedo encarna el modelo de dignidad eclesiástica que se da a un jesuita: San Ignacio, quien movió con el rey de Portugal toda esta empresa, lo aceptó porque no era motivo de honores y riquezas como en el caso Borja y otros tantos a los que se les propuso, sino de sufrimientos, pues no fueron pocos los que este jesuita hubo de pasar en Etiopía (Fig. 6).

FIGURA 6

**Relieves del P. Francisco de Borja y el P. Andrés de Oviedo**



Fuente: Autora Beatriz Rodríguez López

3. *ET MACULA NON EST IN TE*: EL CICLO MARIOLÓGICO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN

En una época tan mariana como el siglo XVII y dentro de un discurso iconográfico con tanta carga ideológica y, sobre todo, propagandística no podía faltar uno de los temas de mayor controversia en la España del Siglo de Oro: la concepción sin mancha de la Virgen. Si bien es cierto que los ciclos iconográficos dedicados a María son bastante frecuentes en las sacristías españolas del Barroco —al igual que los santos o el sacerdocio—,<sup>63</sup> en este caso no estamos ante un repertorio mariano sin más. Y es que los jesuitas se situaron a la cabeza de la fiebre concepcionista desde finales del siglo XVI, lo que explica el lugar principal otorgado a la Inmaculada en esta sacristía, o en lugares como el interior de la iglesia o las escuelas, que de igual manera se acogieron a su patrocinio.

En consecuencia, lo más novedoso de este ciclo es precisamente su temprana cronología, siendo de los primeros tanto en el panorama artístico granadino como en la propia provincia andaluza de la Compañía de Jesús. El momento elegido por los jesuitas para exponer toda esta loa mariana no podía ser más idóneo. Cuando, entre 1617 y 1620 se realiza esta bóveda, la polémica en torno a la Inmaculada en Andalucía estaba en su máxima ebullición. Desde 1613 se venía produciendo en Sevilla un fuerte movimiento popular contra las predicaciones de los dominicos, quienes abiertamente negaban la «pía sentencia». Un levantamiento multitudinario que, en parte, fue promovido por los propios jesuitas y que, finalmente, desembocó en la prohibición por parte de Paulo V de predicar en contra de la Inmaculada en 1617.<sup>64</sup> Por otra parte, en Granada, el hallazgo de los libros

<sup>59</sup> Santos 2000, 22.

<sup>60</sup> La primera vez fue nada más entrar en la orden, en 1553, rechazándolo el propio Duque de Gandía; dos años después, en 1555, vuelven a proponérselo, siendo esta vez San Ignacio quien lo evitó. Finalmente, en 1572, retomó la idea Gregorio XIII, pero no pudo realizarse porque Borja murió.

<sup>61</sup> Córdoba piensa que es un halo de beato, y que está así colocado por falta de espacio (2006,141). Si bien se trata de una iconografía peculiar, los acontecimientos históricos apuntan a él. Hasta 1622, solo había habido dos cardenales en la orden, Francisco de Toledo, quien se enfrentó al general Acquaviva, por lo que no parece probable que se pusiese como modelo de jesuita, y Roberto Belarmino, que murió mientras se estaba realizando esta bóveda (Santos 2000, 106-130). Aparte de ellos, solo se ofreció la dignidad cardenalicia a San Francisco de Borja quien, por otro lado, está presente en casi todos los repertorios iconográficos de la Compañía.

<sup>62</sup> Etiopía tiene una iglesia ortodoxa con patriarca autónomo prácticamente desde el siglo X. En el siglo XVI, los portugueses, que estaban en la zona frenando el ataque turco, intentaron que los etíopes se unieran a la Iglesia Católica, mandando para ello a los jesuitas. Consiguieron que la religión cristiana fuera la oficial del imperio apenas diez años (1624-1632), siendo expulsados en 1630 y finalizando así esta misión evangélica. El primer patriarca fue Juan Núñez Barreto, quien no pudo llegar nunca a su lugar de destino, asumiendo sus funciones el P. Andrés de Oviedo, a quien habían mandado para ayudarle como obispo. Al morir Núñez en 1562, la dignidad de patriarca pasó a Oviedo, quien llevaba ya años sufriendo destierros y persecuciones por parte del emperador etíope, por lo que es lógico pensar que el representado en la sacristía sea el P. Andrés, que sí consiguió desarrollar su labor apostólica (Nieremberg 1643, 312-348). Sobre el periodo del patriarcado etíope y su relación con los jesuitas véase: Santos 2000, 56-66.

<sup>63</sup> Baño 2005, 1130-1131.

<sup>64</sup> Llorca 1955, 590-591. La creencia en la Concepción Inmaculada de la Virgen no era algo nuevo, existía ya desde la Edad Media, pero este suceso situó a Andalucía a la cabeza del movimiento proinmaculista que marcó el punto de partida para su definición dogmática.

plúmbeos y las reliquias sacromontanas a finales del siglo XVI despertó un inusitado fervor inmaculista que alcanzaría su cenit en las primeras décadas del siglo XVII.<sup>65</sup> Un movimiento que dio origen al primer monumento a la Inmaculada Concepción en España, proyectado en 1621, y finalizado en 1631. Ante este hecho, los jesuitas buscaron la forma de erigirse en los máximos valedores de la Inmaculada, regalando en 1653 un *Lignum Crucis* a la imagen pétreo de la Virgen erguida sobre la columna triunfal para que lo luciese en su pecho.<sup>66</sup>

Para entender en toda su dimensión intelectual el ciclo mariológico de la sacristía, es necesario acercarnos al debate teológico que surgió de toda esta coyuntura. La raíz del problema radicaba en que, desde la teología patristica, la Iglesia había reconocido la excelsa santidad de María, afirmando que, por estar llena de gracia por privilegio divino, no cometió pecado alguno durante toda su vida. Pero la creencia de origen medieval de que también había sido librada del pecado original generó una ardiente disputa en la Edad Moderna. Los detractores de la Inmaculada, entre los que se encontraba la orden de Santo Domingo, afirmaban que, puesto que la Virgen había sido concebida por vía carnal, tuvo el pecado original, pero fue más tarde santificada en el vientre materno. Frente a ellos se situaron los que, como los franciscanos, no podían aceptar que la Madre de Dios hubiese sido tocada por el Maligno.<sup>67</sup> Para ellos, este privilegio dado a María «no fue un simple ornamento personal, sino una disposición para el mejor cumplimiento de la misión para la cual Dios la había predestinado».<sup>68</sup> A este grupo se adhirieron rápidamente los jesuitas,<sup>69</sup> quienes, con su carácter moderno y batallador, influyeron en el movimiento popular tan decisivo para la proclamación final del dogma.

Ya hemos visto en el lienzo central de la bóveda el papel tan importante que los jesuitas atribuyen a la Virgen como mediadora y co-fundadora de la orden. Por eso no es de extrañar que un sin fin de ellos, entre los que se encuentran los grandes teólogos, vertieran ríos de tinta encaminados a desmontar todas las tesis contrarias a la *pía sentencia*.<sup>70</sup> Uno de ellos es Pedro Canisio, citado anteriormente, quien

<sup>65</sup> Los libros plúmbeos afirmaban que los apóstoles habían proclamado que la Virgen nació Inmaculada y que aquel que lo negase sería condenado al infierno (Martínez Justicia 1996, 41). También se encontraron libros de San Tesifón y San Cecilio, discípulos del apóstol Santiago, recogiendo la misma idea (Moreno 1986, 9-10; Martínez Medina 1989, 269). Estos hallazgos sirvieron a las autoridades eclesiásticas, especialmente al arzobispo, para fundamentar lo que hasta entonces era solo una piadosa creencia popular con inestables cimientos teológicos.

<sup>66</sup> Gómez-Moreno Calera 2001, 215.

<sup>67</sup> De Fiores y Meo 1988, 914.

<sup>68</sup> Carda 1984, 55.

<sup>69</sup> San Ignacio y sus compañeros, antes de la fundación de la orden, ya hicieron voto de defender la Inmaculada Concepción de la Virgen (Llorca 1955, 587).

<sup>70</sup> Una importantísima fuente de conocimiento al respecto es la obra del P. Eug. De Uriarte (1904), que contiene un completo y minucioso listado de los escritos publicados por los jesuitas en España dedicados a la defensa de la Inmaculada Concepción entre los siglos XVI y XIX. La prolija lista de escritores y obras citadas da muestras del papel que jugó la Compañía en la propaganda religiosa con respecto a este tema. El tipo de documentos recogidos es de todo tipo, desde escritos teológicos, hasta sermones o votos de sangre, pasando por tratados de «de polémica y discusión con los impugnadores de la Inmaculada» o incluso dramas o piezas cantables.

en *De Maria Virgine*, declara que, puesto que la Virgen había de llevar en su seno al mismo Dios, no podía tener pecado, ya que «el pecado de la prole redundaba en los padres y la ignominia de la madre redundaba en el hijo».<sup>71</sup> Como resultado, su propio Hijo hizo con ella el mayor acto de redención al conservarla en la plenitud de la gracia aun antes de nacer. La misma idea es expuesta por Francisco Suárez en *Misterios de la vida de Cristo*, cuando afirma: «la primera dignidad de la Virgen fue la de ser madre de Dios, título por el que se le debe el máximo amor y honor; y con esta dignidad está unida otra, a saber, la de cooperar de singular modo a la redención, fin al que nada puede ser más contrario que el pecado».<sup>72</sup>

Para Suárez, la Virgen es una obra perfecta pensada por Dios desde el inicio de los tiempos, algo que está claramente reflejado en la bóveda de la sacristía. En los lados menores, entre los varones de la Compañía de mayor tamaño, se encuentran enfrentados la Inmaculada y el Salvador. Se trata de una conjunción alegórica que responde a un estadio anterior a la creación del mundo, y que habla precisamente del plan de Salvación orquestado por Dios, y mediante el que Cristo y la Virgen ya estarían predestinados y, por consiguiente, orlados con todas las gracias, antes del pecado original. La fundamentación teológica del programa iconográfico no es casual. Uno de los argumentos que más pesaban contra la Inmaculada Concepción era que ésta atentaba contra la Redención universal de Cristo. Una incompatibilidad refutada por los jesuitas al situar a María en dependencia de su Hijo y considerar su concepción conceptual como parte del gran proyecto de Dios, anterior, por tanto al primer pecado del hombre (Fig. 7).

**FIGURA 7**  
*La Inmaculada en los lados menores de la bóveda*



Fuente: Autora Beatriz Rodríguez López

Así, esa mujer a la que el diablo no pudo tocar por expreso deseo divino es presentada aquí según el modelo iconográfico de la *Amicta Sole*, la Virgen apocalíptica, que se convertirá en la forma más frecuente de representar a la Inmaculada Concepción en torno a la segunda mitad del siglo XVII. Tomando como fuente el conocido relato de

<sup>71</sup> Escudero 1954, 336.

<sup>72</sup> Suárez 1948, 105.

San Juan (Ap 12, 1-3), la Virgen es aquí mostrada en toda su plenitud como esa gran visión que apareció en el cielo. Está erguida, con las manos juntas sobre el pecho; es casi una niña con largos cabellos ondulados y facciones plenas de hermosura, en clara alusión a su pureza, inocencia y virtud. Está vestida de sol mediante el resplandor que rodea su figura; su cabeza orlada por doce estrellas y, a sus pies, la luna con dos querubines que bajan con ella del Cielo. Sin embargo, el programa iconográfico se completa con otros elementos que hacen referencia a una iconografía de la Inmaculada anterior a ésta y muy frecuente en el siglo XVI: la *Tota Pulchra*, el paso previo a la creación de la *Amicta Sole*. Se trata de un híbrido iconográfico que Escalera identifica como propio de la segunda mitad del siglo XVI,<sup>73</sup> una indefinición bajo la que subyace la búsqueda de una forma clara, directa y concisa de materializar una verdad teológica muy abstracta.

La *Tota Pulchra* es la imagen veterotestamentaria de la Virgen que la señala como la esposa descrita en el Cantar de los Cantares: «¡Toda bella eres, amada mía, no hay defecto en ti!» (Cant 4, 7). Es la perfecta creación de Dios lista para ser bajada de los Cielos para cumplir su misión. Por este motivo en este modelo iconográfico la Virgen no está sola, sino que la rodean las llamadas «arma virginis», los símbolos de su prefiguración sacados de las Letanías, invocaciones a la Virgen con un origen muy antiguo y que aglutinan las principales loas bíblicas a su figura.<sup>74</sup> En la bóveda de la sacristía encontramos catorce de estas letanías, situadas en los lunetos y colocadas de forma simétrica enfrentadas a aquellas con las que comparten características formales e iconográficas. Así, vemos, en primer lugar, el sol (*Electa ut sol*), que irradia luz, y la luna (*Pulchra ut luna*), que refleja el resplandor del astro rey (Cant 6,10) y, de nuevo, la sitúa en dependencia de su Hijo, fuente de todas sus virtudes. Les siguen la estrella de la mañana (*Stella matutina*) y la estrella de los mares (*Stella Maris*), invocaciones de origen medieval que hacen referencia a su papel de guía de los cristianos.<sup>75</sup> Las siguientes letanías son la ciudad (*Civitas Dei*, Sal 87, 3), símbolo de María como imagen de la Jerusalén celeste que anhela todo creyente,<sup>76</sup> y la torre (*Turris Davis cum propugnaculis*, Cant 4,4), en alusión a su firmeza en la fe.<sup>77</sup> Después hallamos la fuente (*Fons ortorum*, Cant 4, 15) y el huerto (*Ortus conclusus*, Cant 4, 12), alegorías de su fertilidad y virginidad. Están igualmente aquí presentes los lirios (*Lilium inter spinas*, Cant 2,2) y las rosas (*Plantatio rosae*, Ec 24, 14), emblemas de su pureza frente al pecado; así como el ciprés (*Cypresus in Sion*, Ec 24,13) y la palmera (*Quasi palma exaltata in Cades*, Ec 24, 14), representación de la esperanza en la salvación eterna.<sup>78</sup> En último lugar, podemos observar el espejo (*Speculum sine macula*, Sab 7,6) y la aurora —la mujer que recibe los rayos del sol naciente— (*Quasi aurora consurgens*, Cant 6,10), nuevamente referidos a la pureza incorruptible de la Virgen (Fig. 8).

<sup>73</sup> Escalera 2004, 52. Este estudio analiza de una forma excelente toda la evolución iconográfica del tema de la Inmaculada Concepción.

<sup>74</sup> Sobre las letanías de la Virgen véanse: Escalera 1994, 371-373 y Peinado 2014, 212-232.

<sup>75</sup> Escalera 1994, 49.

<sup>76</sup> Peinado 2014, 258.

<sup>77</sup> *Ibidem*, 218.

<sup>78</sup> Escalera 2004, 48.

**FIGURA 8**  
**Letanías marianas: la Aurora**



Fuente: Autora: Beatriz Rodríguez López

Por último, toda esta exaltación mariana no solo tiene que ver con el papel esencial de la Compañía de Jesús en el proceso de gestación del dogma de la Inmaculada, sino que igualmente presenta un trasfondo eucarístico que está muy relacionado con el último ciclo iconográfico, alusivo a la preparación del sacerdote para la celebración del Sacramento de la Eucaristía. En este sentido, hay una sentencia popular que afirma: «Alabado sea el Santísimo Sacramento, y la limpia y pura Concepción de María sin pecado original».<sup>79</sup> Bajo ella vislumbramos un trasfondo teológico que añade connotaciones muy interesantes para completar la visión iconológica que estamos ofreciendo sobre esta sacristía. Hemos insistido ya varias veces en que el privilegio concedido a la Virgen es fruto de su destino como Madre de Dios y, por ello, como apunta Mâle, «simboliza la misteriosa figura del sacerdote, pues, por su respuesta al ángel, formó en sí misma el cuerpo de Cristo, como el sacerdote al pronunciar las palabras sacramentales lo forma en el altar».<sup>80</sup> Idea que queda plasmada visualmente con la presencia del Niño Jesús en el frontón que corona la portada de la Capilla de los Fonseca, situado justo debajo de la Inmaculada.

#### 4. LA FUNCIÓN LITÚRGICA DE LA SACRISTÍA: EL CICLO DE LA PREPARACIÓN SACERDOTAL

El último ciclo iconográfico de la sacristía pone de manifiesto esa importancia concedida por los jesuitas a la funcionalidad en sus edificios a la que hacíamos referencia anteriormente. La bóveda de la sacristía no es solo el soporte para una determinada propaganda religiosa, sino que tiene una función muy clara que está marcada por la iconografía y que es consecuencia del lugar que, a partir de Trento, se otorga a los sacerdotes, en tanto en cuanto el augustísimo Sacramento de la Eucaristía pasa a ser el centro de todo el culto cristiano.<sup>81</sup>

<sup>79</sup> Escudero 1954, 331.

<sup>80</sup> Mâle 2001, 45.

<sup>81</sup> Para explicar este papel principal dado a los ministros de Dios, debemos tener en cuenta que el protestantismo, en aras de conseguir una religión mucho más equitativa y comunitaria, se oponía a la

Por esta razón, han recibido una dignidad y honra «que pesa más que el Cielo mismo».<sup>82</sup> Una dignidad que los coloca como mediadores esenciales entre Cristo y los hombres, «pues éste ofrece con el Sacerdote el Sacrificio de la Misa; y con el Sacerdote santifica a las almas por medio de los Sacramentos».<sup>83</sup> Esto exigía una cuidada preparación física y espiritual perfectamente codificada litúrgicamente, y para la que la bóveda pretende ser una guía visual. En consecuencia, este último programa está formado por catorce pinturas situadas en los lunetos, bajo las letanías marianas, con ángeles y alegorías que portan los ornamentos sacerdotales y los atributos de la Pasión de Cristo. Como ocurría en los casos anteriores, estos están de igual modo dispuestos de forma simétrica, aunque aquí la relación iconográfica entre los mismos es aún mayor.

A nivel formal, este grupo pictórico está inspirado en las estampas de la serie *Theatrum Passionis Christi* de Egidius Sadeler,<sup>84</sup> uno de los nombres fundamentales cuando se habla del grabado en la Compañía de Jesús. Ésta contiene siete ángeles con los atributos de la Pasión y una inscripción al pie cogida de las Sagradas Escrituras. Pero el anónimo artista de nuestra sacristía no ha copiado fidedignamente los grabados, sino que los ha reinterpretado suprimiendo los cortinajes por un fondo neutro, diversificando las actitudes y vestimentas y, por exigencias iconográficas, cambiando los atributos e inscripciones, que ahora tendrán citas bíblicas de la Pasión y las oraciones sacerdotales.<sup>85</sup> Por otra parte, la fuente intelectual que dio origen a este repertorio es la obra del franciscano Fray Pedro de Santa María, *Manual de sacerdotes, y espejo del Christiano. Que trata de la significación de las Ceremonias de la Sancta Missa y de los Misterios de nuestra redempcion, que en ellas están encerrados* (1598), escrita y publicada en Granada, y de la que los jesuitas poseían un ejemplar en su biblioteca del Colegio de San Pablo.<sup>86</sup> El primer libro que la compone está dedicado a la preparación del sacerdote en la sacristía antes de su entrada al altar mayor, un proceso durante el cual el fraile franciscano va relacionando los ornamentos sacerdotales con los atributos de la Pasión, en un discurso que podemos seguir a través de la iconografía de la bóveda.

Como bien plasma Santa María, el proceso comenzaba en la casa del sacerdote, donde debía confesarse y rezar maitines y laudes. Posteriormente, entraba a la sacristía por la

existencia de un sacerdote situado en una escala superior al resto de los fieles. Los escándalos medievales y renacentistas del clero les servían para fundamentar su postura. En contraposición, la Iglesia católica reafirmó la necesidad de estos mediadores, y les concedió un papel capital como representantes de Cristo en la Tierra y auténticos guías del pueblo cristiano. Como consecuencia de este privilegio, les exigió cordura, gravedad y extrema virtud en el ejercicio de su ministerio, elementos que quedan claramente plasmados en este ciclo iconográfico.

<sup>82</sup> Pérez de Secastilla 1791, 8.

<sup>83</sup> *Ibidem*, 11.

<sup>84</sup> Strauss 1997, 107-118.

<sup>85</sup> Dichas inscripciones, claves para realizar el estudio iconográfico han pasado desapercibidas para los investigadores por su difícil visualización dado el deficiente estado de conservación de los lienzos y su ubicación en alto. Tan solo Córdoba (2006, 234-238) menciona algunas de ellas, las de mejor visibilidad, en sus fichas catalográficas.

<sup>86</sup> Velázquez 1785, 70. Este libro es un catálogo realizado tras la expulsión de los jesuitas, cuando los fondos de la biblioteca de la Compañía pasaron a la Universidad. En el listado de obras se encuentra, en efecto, este *Manual de sacerdotes*.

puerta que da hacia el patio homónimo.<sup>87</sup> Una vez allí, lo primero que debía hacer era preparar la misa con el Misal, pues «no le conviene en alguna manera que por falta de no aver mirado la Missa diga algunas mentiras, o malos acentos [...] o engendre fastidio a los que esperan oír la Missa».<sup>88</sup> Una vez hecho esto, se dirigía al elegante aguamanil marmóreo para lavarse las manos, mientras recitaba la oración que está grabada en la piedra: DA DOMINE VIRTUTEM MANIBUS MEIS AD ABSTERGENDAM OMNEM MACULAM; UT SINE POLLUTIONE MENTIS ET CORPORIS VALEAM TIBI SERVIRE.<sup>89</sup> Este acto es símbolo de pureza interior, pero también de respeto a los ornamentos sagrados que va a tocar a continuación.

Seguidamente, en el otro extremo de la sacristía, debía preparar el cáliz y la patena con la Hostia que va a ser consagrada, de ahí que, en el extremo opuesto al aguamanil, encontremos un ángel ricamente vestido que porta estos dos ornamentos entre las manos, colocados tal y como describe Santa María: «prepara al Caliz con que a de celebrar, poniendo sobre la boca del Cáliz el purificador, y luego la patena con la hostia, la qual cubre con la palia pequeña: y luego un paño de seda que cubra todo el Caliz, sobre el qual ultimamente ponga la bolsa de los corporales».<sup>90</sup> Bajo el ángel, puede leerse: CALICEM SALUTARIS ACCIPIAM ET SACRIFICABO,<sup>91</sup> aludiendo a la próxima celebración eucarística. Este lienzo se empareja con su contiguo, el ángel con los atributos de la Crucifixión de Cristo: la corona de espinas, los clavos, la cruz, la lanza y la esponja. La inscripción que le acompaña es la que sigue: CALIX MEUS INEBRIANS QUAM PRAECLARUS EST. PS. 22.<sup>92</sup> Es, por tanto, una clara referencia a la renovación del Sacrificio de la Cruz durante la celebración de la Eucaristía (Fig. 9).

**FIGURA 9**  
**Ángel con los atributos de la Crucifixión**  
**y ángel con el cáliz y la patena.**



Fuente: Autora Beatriz Rodríguez López

<sup>87</sup> Este es actualmente el único acceso a la sacristía del Colegio de San Pablo, pero contaba con otras dos puertas más, actualmente cegadas, y que, como veremos, estaban relacionadas con la procesión de entrada al altar mayor.

<sup>88</sup> Santa María 1598, 3

<sup>89</sup> «Otorga, Señor, el poder a mis manos para ser lavadas de toda mancha, de modo que pueda ofrecerte el servicio (de la liturgia) sin mancilla en mi mente o en mi cuerpo».

<sup>90</sup> Santa María 1598, 5.

<sup>91</sup> «Recibiré el cáliz de mi salvación y ofreceré un sacrificio de alabanza» Antífona del Salmo 115.

<sup>92</sup> «¡Y cuán excelente es el cáliz mío que santamente me embriaga!» (Salm 22,5).

A continuación, el sacerdote empezaba ya a revestirse, de ahí que ahora consideremos la escena de la esperanza con el amito, una mujer vestida de verde y con un halo en su cabeza, que entre las manos sostiene esta prenda y un ancla. La asimilación entre amito y la virtud teológica se debe a que «la esperanza de las cosas eternas, causa menosprecio de las terrenales, pues cuando el Sacerdote se pone el Amito, da a entender que es menospreciador de los bienes del siglo, y si así no es, a nuestro señor Iesu Christo escarnece».<sup>93</sup> Mientras se lo va poniendo debe enunciar la oración que aparece en la inscripción: *IMPONE DOMINE CAPITI MEO GALEAM SALUTIS AD EXPUGNANDOS DIABOLICUS & A* [incurtus].<sup>94</sup> Asimismo tiene el amito otra connotación que está marcada por el ángel con la corona de espinas y la venda para los ojos, situado frente al anterior. Recuerda el momento de la Pasión en el que, queriendo tapar los ojos de Cristo los hombres de Caifás, quedaron ellos ciegos con el velo de la infidelidad.<sup>95</sup> La leyenda del cuadro hace referencia a este pasaje evangélico: *ET VELAVERUNT EUM & PLECENTES CORONAM DE SPINIS IMPOSUERUNT*.<sup>96</sup>

El siguiente lienzo es la alegoría con el alba, la vestidura larga, de lino, blanca que simboliza la limpieza de Cristo, de ahí que la mujer la lleva sea de aspecto virginal y esté ricamente vestida de color níveo. Puesto que Cristo no cometió pecado, su limpieza fue transmitida a la Iglesia en el bautismo, representando su blancura esta gracia. Así, el sacerdote debe vestirse de esta pureza tanto para celebrar la misa como durante toda su vida. La plegaria correspondiente al alba es: *DEALBA ME DÑE ET MUNDA COR MEUM UT IN SANGUINE AGNI DEALBATUS GAUDIS & A* [perfruar sempiternis].<sup>97</sup> Frente a esta alegoría, se encuentra el ángel con la túnica de Cristo, con la que simbólicamente se relaciona el alba. Bajo el ángel puede leerse la correspondiente cita: *SPREVIT ILLUM HERODES & INDUTUMM VESTE ALBA ET REMISIT AD PILATUM LC 11*.<sup>98</sup>

Continúa la serie la castidad con el cíngulo, cuya imagen es una mujer que porta este ornamento acompañado de una vara de azucenas. Su función es ceñir la castidad del cuerpo y del alma, por lo que del mismo penden dos borlas, símbolo de la oración y el ayuno, que son las dos principales acciones para guardar esta virtud. Al colocárselo, el sacerdote reza así: *PRAECINGE ME DOMINE CINGULO PURITATIS ET & A* [extingue in lumbis meis humorem libidinis; ut meneat in me virtus continentiae et castitatis].<sup>99</sup>

<sup>93</sup> Santa María 1598, 7.

<sup>94</sup> «Pon, Señor, sobre mi cabeza el yelmo de la salvación, para rechazar los asaltos del enemigo». Algunas de estas inscripciones están incompletas por falta de espacio, por lo que el texto que hemos acotado de esta forma [...] recoge la parte omitida.

<sup>95</sup> Santa María 1598, 7.

<sup>96</sup> Esta sentencia se compone de dos versículos distintos. El primero de ellos es: «Y tapándole la cara, le preguntaban diciendo: “Haz de profeta, ¿quién te pegó?”» (Lc 22,64). El segundo de ellos es: «Después, los soldados trenzaron una corona de espinas y se la pusieron en la cabeza» (Jn 19,2).

<sup>97</sup> «Hazme puro Señor, y limpia mi corazón, para que, santificado por la Sangre del Cordero, pueda gozar de las delicias eternas».

<sup>98</sup> «Herodes, con sus soldados, lo trató con desprecio y, después de burlarse de él, poniéndole una vestidura blanca, se lo remitió a Pilato» (Lc 23, 11).

<sup>99</sup> «Cíñeme, Señor, con el cíngulo de la pureza; extingue en mi cuerpo el fuego de la sensualidad, para que permanezca siempre en mí la virtud de la continencia y de la castidad».

Su pareja es el ángel con los flagelos con los que fue azotado Cristo, al que corresponde la sentencia evangélica: *TUNC ERGO ADPREHENDIT PILATUS IESUM ET FLAGELLAVIT JN 1*.<sup>100</sup> En este sentido, resulta muy interesante observar cómo las pinturas con los atributos de la Pasión son una auténtica composición de lugar que hace más eficaces las meditaciones propuestas por Santa María (Fig. 10):

A quien podrá decir (a Jesús flagelado) el devoto Sacerdote, como si lo tuviera delante sus ojos en aquel passo [...]: Oh mi buen Jesus, como estas atado: tu que delatas los presos? Como estas vinculado y rodeado de cordeles de aspereza: tu que soltaste a los que estaban detenidos de los demonios [...] bien veo Dios mio, que mas te ataron las sogas y cordeles de mis pecados.<sup>101</sup>

FIGURA 10

*Ángel con flagelos y la Castidad con el cíngulo*



Fuente: Autora Beatriz Rodríguez López.

Prosigue la secuencia con la pareja formada, en primer lugar, por la alegoría con el manípulo, una mujer que, en su mano izquierda, porta este ornamento, mientras que en la derecha, con la mirada elevada al cielo, ofrece un corazón traspasado por una daga, en cuya filacteria puede leerse: *DEUS NON DESPICIES*,<sup>102</sup> con la intención de resaltar que Cristo quiere a su lado personas que sufren y cumplen con buena voluntad los trabajos de la Tierra que sirven para honrar a Dios. El manípulo es el signo de esos trabajos, y va colocado en la mano izquierda, en el mismo sitio de los escudos, pues el sacerdote debe pelear por la justicia, siguiendo siempre la ley de Dios para destruir a sus enemigos. De igual manera, al colocárselo debe besar la cruz, pues «los trabajos que se padescen por el zelo de la justicia, son cosas que dependen de la Cruz de Christo: y de los merecimientos della, han de ser remunerados».<sup>103</sup> Y mientras hace esto ora así: «*MEREAR DÑE PORTARE MANIPULUM FLET. [us] & DOLORIS UT CUM EXULTAT & A*» [recipiam mercedem laboris].<sup>104</sup> Corresponde al manípulo el ángel con la soga para atar las manos de Cristo durante el prendimiento. Al

<sup>100</sup> «Entonces Pilato ordenó que tomaran a Jesús y lo azotaran» (Jn 19,1).

<sup>101</sup> Santa María 1598, 9.

<sup>102</sup> «Un corazón contrito y humillado, oh Dios, no lo desprecias» (Salm 51,19).

<sup>103</sup> Santa María 1598, 9.

<sup>104</sup> «Concede Oh Señor que merezca llevar el manípulo del llanto y el dolor, con la alegría de recibir la recompensa de mi trabajo.»

coronarle de espinas y colocarle la caña, dice Santa María que «quedole el cabo de la mano yzquierda colgando. Y por significar esto: se pone el Sacerdote el manipulo en el brazo yzquierdo». <sup>105</sup> El texto evangélico reflejado en el lienzo es el que sigue: ET VINCTUM ADDUXERUNT EUM ET TRADIERUNT PONTIO PILATO [praesidi] MT 2. <sup>106</sup>

El paso consecutivo viene marcado por el ángel con la estola, <sup>107</sup> que representa el sometimiento a la ley de Dios ya que, al habernos privado el pecado de Adán de la vida eterna y la gracia, solo la obediencia a la ley divina nos la puede devolver. A ello alude la inscripción con la oración sacerdotal: REDDE MIHI DÑE STOLAM IMMORTALITATIS QUAM PERDIDI IN PRAEVARICATIONE & A [primi parentis et quamvis indignus accedo ad tuum sacrum mysterium merear tamen gadium sempiternum]. <sup>108</sup> Por otro lado, en la liturgia tridentina, cuando el sacerdote pone la estola sobre su cuello, los extremos de la misma se cruzan sobre el cuerpo, en forma de cruz, para indicar la gustosa aceptación del yugo del Señor. De igual modo, el hecho de que caiga sobre los dos lados del cuerpo quiere decir que el sacerdote debe estar preparado tanto para las cosas prósperas como para las adversas. La estola llega hasta las rodillas, pues estas sufren el peso del cuerpo, signo de las cargas del pueblo que debe acarrear con paciencia. Ser sacerdote supone la aceptación de la Cruz, y por eso el ángel abraza amorosamente tanto el madero como el manipulo. Su pareja es el ángel con la soga para atar el cuello, que sirve al ministro para realizar una contemplación sobre Cristo llevando un yugo como él, pero mientras que el de Jesús era de cuerda dura, el suyo es de seda y brocado, motivo por el que debe dar gracias a Dios (Fig. 11). <sup>109</sup> La inscripción bajo el ángel dice así: VICIENTES IESUM DUXERUNT ET TRADIERUNT PILATO MARC 1. <sup>110</sup>

Por último, encontramos la caridad con la casulla, pues el alma del sacerdote debe estar vestida con esta virtud. Está es una mujer que en su mano izquierda porta la casulla, mientras que en la derecha tiene un corazón llameante con una filacteria en la que puede leerse: UT ACCENDATUR, <sup>111</sup> recuerdo claro de las palabras de Ripa cuando afirma que la caridad es una llama ardiente que nunca cesa de actuar, no existen el resto de las virtudes si no se practica ésta. <sup>112</sup> Por este motivo «es larga la casulla por la parte de los pechos

<sup>105</sup> Santa María 1598, 10.

<sup>106</sup> «Lo ataron y se lo llevaron a Pilato, el gobernador, a quien lo entregaron» (Mt 27,2).

<sup>107</sup> A diferencia de las escenas anteriores con los ornamentos sacerdotales, en ésta no encontramos ninguna alegoría o virtud, sino que se trata de un ángel, al igual que el que sostenía el cáliz y la patena que van a contener el cuerpo y la sangre de Cristo, puesto que tienen una mayor consideración con respecto a los demás. Tengamos igualmente en cuenta que los atributos de la Pasión, al haber estado en contacto con Cristo, sí están todos sostenidos por ángeles. La estola es signo de obediencia y sumisión a Dios, fundamental para un cristiano. Por eso el sacerdote puede realizar los ejercicios propios de su ministerio sin el resto de ornamentos, pero nunca sin la estola (Loberá y Abió 1781, 72).

<sup>108</sup> «Devuélveme Señor la insignia de la inmortalidad que perdí en la prevaricación de los primeros padres, y aunque indigno me acerco a tu Santo Misterio, haz que merezca, no obstante, el gozo eterno».

<sup>109</sup> Santa María 1598, 12.

<sup>110</sup> «Después de haber atado a Jesús, lo llevaron y lo entregaron a Pilato» (Mc 15,1).

<sup>111</sup> «Vine a traer fuego a la tierra, ¡y cuánto desearía que ya estuviera ardiendo!» (Lc 12,49).

<sup>112</sup> Ripa 1987, 163.

FIGURA 11

Ángel con la soga para atar el cuello y ángel con la estola



Fuente: Autora Beatriz Rodríguez López.

y de las espaldas: significando en esto los dos brazos de la caridad: que son los dos mandamientos con que amamos a Dios y al proximo». <sup>113</sup> Esto implica amar tanto a los enemigos —simbolizados en la parte trasera de la casulla— como a los amigos —en la delantera—. La anchura de la caridad —significada en las dimensiones de la casulla— no puede tener límites, llegando a todos por igual. Pero no acaba aquí la simbología de esta vestidura, pues también alude a Cristo, el gran sacerdote, que se vistió de hombre para unir las dos partes de la Iglesia —de ahí las aberturas que presenta la casulla en los brazos—: la parte delantera, más estrecha, es la Iglesia del Antiguo Testamento que precedió a Cristo, mientras que la posterior, más ancha, es la nueva Iglesia que inundó toda la tierra. Por esta razón la última oración del sacerdote antes de salir al altar mayor es: «DÑE. QUI DIXISTI. IUGUM MEUM SUAVE EST. & ON[us] MEUM LEVE. FACT UT &^» [istud portare sic valeam, quod consequar tuam gratiam]. <sup>114</sup>

Corresponde a la representación de la caridad con la casulla el ángel con la clámide de Cristo, acompañado de la cita evangélica: ET EXUENTES EUM CHLAMYDEM COCCINEAM CIRCUNDEDERUNT EI. MT 27. <sup>115</sup> Es ésta

aquella vestidura de púrpura que vistieron, y con la cual cercaron aquellos cavalleros a nuestro Redemptor y maestro Iesu Christo: quando últimamente fue escarnecido como Rey falso en casa de Pilato, antes que se leyese la sentencia de su muerte. Y con ella le mostró en el pretorio diciendo. Ecce homo, y assi vestido el señor caminò al altar de la Cruz, donde offrescio la hostia de su cuerpo al padre eterno, en sacrificio agradable por la salud del linaje humano.

Una vez finalizado este proceso, revestido ya de todas las virtudes de Cristo, el sacerdote se encaminaría hacia el altar mayor para oficiar el Sacrificio de la Misa, en una procesión

<sup>113</sup> Santa María 1598, 15.

<sup>114</sup> «Señor, que has dicho: «Mi yugo es suave, y mi carga liviana», haz que la lleve a tu manera y consiga tu gracia».

<sup>115</sup> «Y desnudándole, le vistieron con un manto de grana» (Mt 27,28).

ritual que tiene claras conexiones con el camino de Cristo al Monte Calvario. Acompañado de un ministro con el misal, el oficiante salía al presbiterio con los instrumentos para esta ofrenda a Dios: el cáliz y la patena que había preparado previamente. Para ello, en la sacristía, junto al aguamanil y bajo las pinturas con la casulla y la clámide, los jesuitas abrieron dos accesos más, actualmente cegados, mediante los cuales se accedía a la antesacristía que, a su vez, tendría otras dos puertas de acceso al altar mayor.<sup>116</sup> Era costumbre que el oficiante entrase al altar mayor por la puerta de su derecha, y saliese por la de su izquierda al finalizar la misa, acentuándose de este modo el sentido procesional dado a este tránsito entre espacios.<sup>117</sup> Además, es interesante añadir que la expresión corporal en este camino debía traslucir la importancia de la ceremonia que se iba a celebrar: «an de guardar su gravedad; así en el movimiento como en el gesto y composición del rostro, [...]no conviene cierto que entrando el Sacerdote al altar a celebrar cosa de tanto peso y magestad, esté el tan liviano que se vaya riendo o hablando cosas impertinentes».<sup>118</sup>

En última instancia, debemos tener en cuenta que la liturgia tridentina tiene altas cotas de teatralidad con el objetivo de impresionar y conmover la piedad de los fieles. Las celebraciones litúrgicas son como una suerte de «teatro» que tiene un argumento —la ofrenda a Dios—, un escenario —el presbiterio— y una determinada ambientación —la vestimenta sacerdotal—. A este respecto, son muy útiles las palabras Díez Borque acerca del lugar otorgado a la vestimenta en el teatro: «en sí mismo tiene el valor de convertir el espectáculo en una suerte de ceremonial, de rito en el que el actor, como el oficiante de una religión, de una fiesta, se distancia de su vida, poniendo una barrera entre el acontecer cotidiano y la ilusión de la nueva apariencia».<sup>119</sup> La sacristía es, por tanto, una especie de «camerino», en la que el sacerdote se distancia de su vida cotidiana para entrar en un trance que lo sitúa como ese ser a medio camino entre el cielo y la Tierra que ofrece el sacrificio a Dios. Así, el acto de revestirse es todo un ritual cargado de simbología y de meditaciones que tiene como fin preparar al sacerdote para ese papel. Solo bajo este prisma de la teatralidad barroca puede comprenderse en toda su dimensión este último ciclo iconográfico.

#### REFLEXIONES FINALES

La sacristía del Colegio de San Pablo de Granada ha quedado durante años relegada a un segundo plano por su carácter auxiliar, su aparente simplicidad estructural y su discreta calidad artística. No obstante, la riqueza y complejidad de su programa iconográfico la sitúa en primera línea tanto de las manifestaciones artísticas presentes en esta iglesia como de los tiempos iniciales del barroco granadino. A través de esta bóveda, los jesuitas hicieron gala de su vasta formación intelectual, de su coherencia y novedad doctrinal y de su poder e influencia social.

El repertorio iconográfico nos acerca a un ambiente hostil, marcado por la reafirmación dogmática tridentina y por un panorama de imposición ideológica y control de las conciencias dentro del cual las artes tienen el papel de ser eficaces vehículos transmisores de ideas. Los dos primeros ciclos son una auténtica carta de presentación de la Compañía de Jesús, algo que cobra relevancia si tenemos en cuenta que el público habitual de este espacio era el clero, incluidos el diocesano o el de otras órdenes, de ahí la exaltación jesuítica en relación con el mismo Cristo y el rápido posicionamiento dentro del debate immaculista. Por su parte, el tercer ciclo coloca a esta sacristía como uno de los primeros ejemplos en la arquitectura de la Compañía de Jesús en la provincia de Andalucía de la teatralización del espacio para acentuar su funcionalidad, lo que llevará, con el avance del barroco, a creaciones tan extraordinarias como el retablo mayor de Díaz del Ribero y su tramoya teatral. En definitiva, la sacristía del Colegio de San Pablo, se erige como un espacio precursor, el primer eslabón en una cadena artística que en la iglesia de los jesuitas de Granada alcanzará unas altas cotas de sofisticación.<sup>120</sup>

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arzubialde, Santiago, Jesús Corella y Juan M. García Lomas, eds. 1997. *Constituciones de la Compañía de Jesús. Introducción y notas para su lectura*. Bilbao – Santander: Mensajero-Salterrae.
- Baño Martínez, Francisca. 2005. «Las sacristías catedralicias como ámbitos immaculistas en el Barroco». En *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4-IX-2005*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, 1127-1146. Vol. II. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina: Ediciones Escorialenses.
- Baño Martínez, Francisca. 2009. *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna: Teoría y Análisis*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Barrios Rozúa, Juan Manuel. 1998. *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada. Ciudad y desamortización*. Granada: Universidad de Granada, Junta de Andalucía.
- Béthencourt, Joaquín y Estanislao Olivares, eds. 1991. *Historia del Colegio de San Pablo. Granada 1554-1765*. Granada: Facultad de Teología.
- Borromeo, Carlos. 1985. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Carda Pitarch, José María. 1984. *El misterio de María. Toda la doctrina católica sobre la Virgen*. Madrid: Sociedad de Educación Atenas.
- Cepari, Virgilio. 1863. *Vida del Bienaventurado San Luis Gonzaga, de la Compañía de Jesús*. Barcelona: Imprenta y librería de Pablo Riera.
- Córdoba Salmerón, Miguel. 2006. *El Colegio de la Compañía de Jesús en Granada. Arte, Historia y Devoción*. Madrid: Fundación niversitaria española.
- Córdoba Salmerón, Miguel. 2010. «La función didáctica-iconográfica del tabernáculo de la antigua iglesia de la Compañía de Jesús en Granada». *El Mirador* 11: 129-152.
- Córdoba Salmerón, Miguel. 2013. «Lectura iconográfica-teológica del retablo mayor del antiguo colegio de la Compañía de Jesús en Granada». *Proyección: teología y mundo actual* 249: 195-210.
- De Fiores, Stefano y Salvatore Meo. 1988. *Nuevo Diccionario de Mariología*. Madrid: Ediciones Paulinas.
- De Uriarte, José Eugenio. 1904. *La Concepción y los jesuitas españoles*. Madrid: Imprenta de G. López y del Horno.

<sup>116</sup> Para comprender mejor esta distribución de los accesos, véanse las reconstrucciones planimétricas realizadas por Vílchez Lara (2017, 357-359)

<sup>117</sup> Baño 2009, 40.

<sup>118</sup> Santa María 1598, 22.

<sup>119</sup> Díez Borque 1986, 24.

<sup>120</sup> Agradecer a D. José Policarpo Cruz Cabrera y D. Juan Antonio Sánchez López sus aportaciones, consejos y supervisión en la elaboración del trabajo científico y en su publicación.

- Díez Borque, José María. 1986. «Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español». En *Teatro y fiesta en el barroco. España e Iberoamérica*, José María Díez Borque, 11-40. Barcelona: Serbal.
- Égido López, Teófanos. 2000. «Hagiografía y estereotipos de santidad contrarreformista (La manipulación de San Juan de la Cruz)». *Cuadernos de Historia Moderna* 25: 61-86.
- Égido López, Teófanos, coord. 2004. *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*. Madrid: Marcial Pons.
- Escalera Pérez, Reyes. 1994. *La imagen de la sociedad barroca andaluza. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Siglos XVII y XVIII*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Escalera Pérez, Reyes. 2004. «La evolución iconográfica de la Inmaculada Concepción. Del concepto abstracto a la concreción plástica». En *Tota pulchra. El arte de la iglesia de Málaga*, 43-62. Málaga: Obispado de Málaga – Fundación Unicaja.
- Escudero, José. 1954. «Canisio por la Inmaculada». *Miscelánea Comillas: Revista de Ciencias Humanas y sociales* 22: 330-346.
- Fernández Carrión, Mercedes. 1994a. «La ciudad del ochocientos». En *Universidad y ciudad. La universidad en la historia y la cultura de Granada*, ed. Ignacio Henares Cuéllar y Rafael López Guzmán, 99-168. Granada: Universidad de Granada e Hipercor S.A.
- Fernández Carrión, Mercedes. 1994b. «Siglo XX». En *Universidad y ciudad. La universidad en la historia y la cultura de Granada*, ed. Ignacio Henares Cuéllar y Rafael López Guzmán, 169-224. Granada: Universidad de Granada e Hipercor S.A.
- Fernández García, Ricardo. 1999. «La sacristía de la catedral de Pamplona. Uso y función. Los ornamentos». *Príncipe de Viana* 217: 349-382.
- Gallego y Burín, Antonio. 1996. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Comares.
- García Cueto, David. 2014. «La pintura italiana en la Granada del Barroco: artistas y coleccionistas, originales y copias». En *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: Relaciones e influencias*, coord. José Policarpo Cruz Cabrera, 363-392. Granada: Universidad de Granada.
- Gila Medina, Lázaro. 1999. «Contribución al estudio del antiguo colegio de San Pablo de los jesuitas —hoy facultad de Derecho— de Granada». En *Estudios sobre Iglesia y sociedad en Andalucía en la Edad Moderna*, Luis Cortés Peña y Miguel Luis López-Guadalupe, 425-444. Granada: Universidad de Granada.
- Gila Medina, Lázaro, coord. 2015. *Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna (Siglos XVI-XVIII)*. Granada: Diputación de Granada.
- Gómez-Moreno Calera, José Manuel. 1989. *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*. Diócesis de Granada y Guadix-Baza. Granada: Universidad de Granada.
- Gómez-Moreno Calera, José Manuel. 2001. «Fiesta y propaganda en la Granada barroca: Celebraciones en el Colegio de los Jesuitas durante el siglo XVII». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 32: 209-227.
- Gómez-Moreno Calera, José Manuel. 2013. «La ornamentación arquitectónica granadina en la primera mitad del siglo XVII: Alonso de Mena arquitecto, retablista y decorador», en Lázaro Gila Medina (coord.), *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, 83-142. Granada: Universidad de Granada.
- Gómez Moreno, Manuel. 1994. *Guía de Granada*. Granada: Universidad de Granada.
- Herreros González, Carmen y María Carmen Santapau Pastor. 2012. *Pedro Guerrero: Vida y obra de un ilustre riojano del siglo XVII*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Ipaguirre, Ignacio. 1952. *Obras completas de San Ignacio de Loyola*. Madrid: La Editorial Católica.
- Llorca, Bernardino. 1955. «Los jesuitas españoles y la Inmaculada Concepción desde principios del siglo XVII hasta 1854». *Salmanticensis* 3: 585-613.
- Loberá y Abiό, Antonio. 1781. *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus ministerios*. Barcelona: Imprenta de los Consortes de Sierra y Marti.
- López de Ayala, Ignacio. 1845. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Barcelona: Imprenta Benito Espona.
- López Martín, Juan. 1977-78. «El arzobispo de Granada D. Pedro Guerrero y la Compañía de Jesús». *Anthologica Annua* 24-25: 453-498.
- López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús. 2007. «Arquitectura barroca y jesuitismo. Díaz del Ribero y el retablo mayor de la antigua iglesia de San Pablo de Granada». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 38: 99-118.
- López-Guadalupe, Miguel Luis y Francisco Sánchez-Montes. 2017. *Historia de Granada. Memoria de una ciudad*. Granada: Almuzara.
- Loyola, Ignacio. 2013. *Ejercicios Espirituales*. Santander: Salterrae.
- Mâle, Emile. 2001. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Encuentro.
- Marín Ocete, Antonio. 1970. *El arzobispo Don Pedro Guerrero y la política conciliar española en el siglo XVI*. Vol. 2. Madrid: CSIC.
- Martínez Justicia, María José. 1996. *La vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid: Fundación Universitaria Española y Fundación Caja de Granada.
- Martínez Medina, Francisco Javier. 1989. *Cultura religiosa en la Granada Renacentista y Barroca. Estudio iconológico*. Granada: Facultad de Teología.
- Martínez Medina, Francisco Javier. 2014. *La huella de los jesuitas en Granada: del Colegio de San Pablo a la Facultad de Teología*. Granada: Facultad de Teología.
- Moreno Garrido, Antonio. 1986. *La iconografía de la Inmaculada en el grabado granadino del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Nieremberg, Eusebio. 1643. *Ideas de Virtud en algunos claros varones de la Compañía de Jesus*. Madrid: María de Quiñones.
- Peinado Guzmán, Antonio. 2014. «La Inmaculada Concepción en Granada». *Cuadernos de Arte e Iconografía* 45: 7-368
- Pérez de Secastilla, José. 1791. *Crisol de Sacerdotes*. Madrid: Lorenzo de San Martín.
- Revuelta González, Manuel. 2007. «Coordenadas históricas de la provincia de Andalucía (1554-2004)». En *Los Jesuitas en Andalucía. Estudios conmemorativos del 450 aniversario de la fundación de la provincia*, coord. Wenceslao Soto Artuñedo, 13-47. Granada: Universidad de Granada.
- Ribadeneyra, Pedro. 1880. *Vida del Padre Ignacio de Loyola, fundador de la Religión de la Compañía de Jesus*. Madrid: Imprenta y fundición de M. Tello.
- Ripa, Cesare. 1987. *Iconología*. Madrid: Akal.
- Rodríguez Domingo, José Manuel. 2006. «El patrimonio artístico del Colegio de San Pablo: de la Compañía de Jesús a la Universidad de Granada». En *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada*, coord. Esther Galera Mendoza, 127-164. Granada: Universidad de Granada.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. 1967. *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*. Roma: Institutum Historicum Societatis Iesus.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. 1970. «El arquitecto hermano Pedro Sánchez». *Archivo Español de Arte* 169: 51-82.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. 1991. «Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 3: 43-52.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. 2002a. «El mártir, héroe cristiano. Los nuevos mártires y la representación del martirio en Roma y en España en los siglos XVI y XVII». *Quintana* 1: 83-99.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. 2002b. *La arquitectura de los jesuitas*. Madrid: Edilupa.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. 2004. «Arquitectura y arquitectos en la provincia jesuítica de Andalucía». En *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, coord. Fernando García Gutiérrez, 57-134. Córdoba: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba.
- Rubens, Pedro Pablo y Jean Baptiste Barbé. 1992. *Vida de San Ignacio de Loyola fundador de la Compañía de Jesús*. Granada: Universidad de Granada.

- Sánchez López, Juan Antonio. 1995. «Iconografía franciscana en Andalucía: Los temas y su proyección artística». En *I Curso de Verano «El Franciscanismo en Andalucía»*, dir. M. Peláez del Rosal. Córdoba: Obra social y cultural Cajasur.
- Sánchez-Mesa Martín, Domingo. 1994. «Los clasicismos en el arte español (comunicaciones): actas del X Congreso del CEHA». En *Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el arte español*, 273-282. Madrid: UNED.
- Santa María, Fray Pedro de. 1598. *Manual de sacerdotes, y espejo del Christiano. Que trata de la significacion de las Ceremonias de la Sancta Missa y de los Misterios de nuestra redempcion, que en ellas estan encerrados*. Granada: Sebastián de Mena.
- Santos Hernández, Ángel. 2000. *Jesuitas y Obispos. La Compañía de Jesús y las dignidades eclesiásticas*. Vol. 1. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.
- Strauss, Walter L. 1997. *The Illustrated Bartsch*. Vol.72-1. California: Abaris Books.
- Suárez, Francisco. 1948. *Misterios de la Vida de Cristo*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Velázquez de Echeverría, Juan. 1785. *Catálogo de la biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús de Granada entregada por Real Decreto a la Universidad*. Granada.
- Vílchez Lara, María del Carmen. 2017. «El Colegio de San Pablo en Granada: de escuela jesuita a Universidad (1556-1769)». *Archivo Español de Arte* 360: 347-364. <https://doi.org/10.3989/aearte.2017.23>
- Weisbach, Werner. 1948. *El barroco: arte de la contrarreforma (traducción y ensayo preliminar de Enrique Lafuente Ferrari)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Wittkower, Rudolf e Irma Jaffe. 1972. *Baroque art: the Jesuit contribution*. Nueva York: Fordham University.