

LA CONVERSIÓN DE SAN IGNACIO Y SAN IGNACIO ABANDERADO, DOS IMÁGENES DE LORENZO COULLAUT VALERA EN EL SANTUARIO DE LOYOLA

SAINT IGNACIO'S CONVERSION AND SAINT IGNACIO
ENSIGN, TWO IMAGES OF LORENZO COULLAUT VALERA IN
THE SANCTUARY OF LOYOLA

JOAQUÍN MANUEL ÁLVAREZ CRUZ
Universidad de Sevilla

Dentro de la extensa obra de Lorenzo Coullaut Valera, la escultura religiosa juega un importante papel del que son buena muestra estas dos imágenes de San Ignacio. Encargadas por los jesuitas españoles para su Santuario de Loyola, son ejemplo de los intentos de este escultor por recuperar un género por entonces casi olvidado, incorporando las lecciones de los grandes maestros hispanos del pasado. Estas inquietudes fueron compartidas por algunos de sus colegas durante la tercera y cuarta década del siglo XX, antes del estallido de la Guerra Civil, pero fueron olvidadas tras la posguerra, cuando en el ansia de recuperar el patrimonio perdido se cayó en revivals amanerados y vacíos.

Palabras clave: Lorenzo Coullaut Valera. Escultura. Imagenaría. Andalucía. Sevilla. Euskadi. Loyola. Jesuitas. San Ignacio. Siglo XX.

Inside Lorenzo Coullaut Valera's extensive work, the religious sculpture plays an important role of which they are a good example these two images of Saint Ignacio. Entrusted by Jesuits Spanish for their Loyola's Sanctuary, they are an example of the attempts of this sculptor for recovering a genre for then almost forgotten, incorporating the lessons of the big Hispanic teachers of the past. These worries were shared by some of his colleagues during the third and fourth decade of the 20th century, before the snap of the Civil War, but they were forgotten after the postwar period, when in the longing for recovering the lost patrimony it fell in revivals affected and emptiness.

Keywords: Lorenzo Coullaut Valera. Sculpture. Imagery. Spain. Andalusia. Seville. Euskadi. Loyola. Jesuits. Saint Ignacio. 20th century.

ANTECEDENTES

La celebración en 1921 del III Centenario de la Herida y Conversión de San Ignacio, plantea a la Compañía de Jesús la necesidad de conmemorarlo con solemnes fiestas en todos sus centros, pero en especial y con mayor brillantez en el Santuario de Loyola, cuyo núcleo era la casa natal de Íñigo, precisamente el lugar donde acaecieron

los hechos recordados. A tal fin se pensó en la conveniencia de contar con una imagen, con una talla policroma que los recreara y que pudiera presidir las ceremonias litúrgicas que habrían de desarrollarse.

Para aquellos años, los jesuitas españoles venían contando con la colaboración en sus empresas artísticas del escultor Lorenzo Coullaut Valera, quien ya les había hecho algunos encargos y que tenía un gran prestigio en el panorama artístico nacional no sólo como autor de espléndidos conjuntos conmemorativos y ornamentales. Por aquel entonces ya figuraban en su catálogo los monumentos de José María de Pereda (Santander 1911), Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilla, 1911), Manuel Curros Enríquez (Vigo, 1911), Francisco Alvarado (Marchena, 1912), Saineteros Madrileños (Madrid, 1913), Ramón de Campoamor (Madrid, 1914), Emilia Pardo Bazán (La Coruña, 1916), Marcelino Menéndez y Pelayo (Madrid, 1917), la Inmaculada Concepción (Sevilla, 1918), Navarro Villoslada (Pamplona, 1918), Luis Adaro (Sama de Langreo, 1918), Enrique Peinador (Mondariz, 1919); los mausoleos a los marqueses de Linares (Linares, 1908), a los padres del obispo José Salvador y Barrera (Marchena, 1916) y al general Gómez Jordana (Tetuán, 1920); y las figuras y grupos alegóricos del Pabellón de Bellas Artes de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1913-1914), lo mismo que las *Victorias* de la Plaza de América en el mismo certamen sevillano (1914-1916). Sino que también había demostrado su talento como imaginero con piezas magistrales como la *Dolorosa* que talló en 1906 con destino al Asilo de Convalecientes de la calle Abascal –por desgracia perdida en la actualidad–, las imágenes de *San Raimundo* y *San José*, para la capilla del Hospital de Linares (1908), y el magnífico *Cristo* yacente de la iglesia de San Francisco de Santander (1914) –que retallaría en 1924, tras el incendio que lo había destruido en 1920¹. Por lo que sin dudarlo le encargaron la realización de la imagen de *San Ignacio en el momento de su conversión*.

No obstante, cabría recordar que las relaciones artístico-laborales de Lorenzo Coullaut Valera con la Compañía de Jesús se iniciaron con el *Sagrado Corazón de Jesús* destinado al colegio Apóstol Santiago de Vigo, una imagen de mucho compromiso en la que los jesuitas pusieron grandes expectativas devocionales. Éstas debieron quedar plenamente satisfechas, como puso de manifiesto la circunstancia de que tras su conclusión –a primeros de 1919– y antes de su traslado a Vigo, sus comitentes decidieran exponerla en Madrid, en la Congregación de Nuestra Señora del Pilar². Una vez en Vigo, la bendición de la talla tuvo lugar el 22 de abril de 1919, dentro de los actos de la solemne consagración del colegio, por aquel entonces en La Molinera, al Sagrado

1 ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel: “Temas bíblicos en la obra de Lorenzo Coullaut Valera”, en *Estudios Franciscanos*, vol. 103, n.º 432, Barcelona, enero-agosto 2002, págs. 159-181. “Lorenzo de Coullaut”, en *Laboratorio de Arte, 100 años de investigación del patrimonio artístico y cultural (1907-2007)*, Sevilla, Diputación-Universidad de Sevilla-Santander Hispano, 2007, págs. 76-77.

2 “Imagen del Sagrado Corazón de Jesús”, en *Blanco y Negro*, Madrid, 30-III-1919, s/p.

Corazón de Jesús, y que fueron presididos por el obispo de Tuy, monseñor Manuel Lago González³.

El éxito artístico de esta obra propició que las monjas salesas del convento de la Visitación de Oviedo le encargaran una versión de la misma y que los jesuitas le encomendaran nuevos trabajos, como las imágenes del retablo mayor de la iglesia del colegio de Gijón y la *Conversión de San Ignacio*, para las fiestas del Centenario.

Respecto a los trabajos de Gijón habría que señalar como la primera piedra de aquel templo se puso el 7 de noviembre de 1913 y como su proyecto y construcción corrieron a cargo del arquitecto barcelonés Juan Rubió y Bellver, quien cerró bóvedas a comienzos de 1919 y terminó el campanario a finales de aquel año. Ello permitió la inauguración, el 4 de enero de 1920, de la colosal estatua del *Sagrado Corazón de Jesús* que lo coronaba y que había realizado el escultor Serafín Basterra, autor también de las restantes esculturas de su fachada. Pocos meses después, techado el edificio, quedó la fábrica concluida⁴ y se iniciaron las tareas de su ornamentación interior. Entre ellas, además de las vidrieras, las pinturas y el órgano, destacaron el interesante *Cristo de la Paz*, obra de Miguel Blay, y el suntuoso altar mayor. Situado en el presbiterio, ante las dobles columnas que lo abrían hacia la girola, estaba construido con piedra del Naranco, alabastro y mármol. En su centro, sobre el altar, se abría un gran sagrario y por encima, en su parte superior, constituyendo una especie de ático, se colocaban cinco imágenes talladas en madera de cedro y policromadas. Se trataba de un *Sagrado Corazón de Jesús*, un *Sagrado Corazón de María*, un *San José*, un *San Ignacio de Loyola* y un *San Francisco Javier*. Las tres primeras tenían unas dimensiones que sobrepasaban los dos metros, mientras que las dos últimas no los alcanzaban⁵. Todas fueron de la mano de Coullaut Valera, quien debió recibir el encargo en 1920, cuando se le pagaron 10.000 pesetas, cantidad a la que se sumaron 25.000 pesetas en 1921 y 34.000 pesetas en 1922⁶, fecha en la que probablemente tuvo acabado el conjunto. No obstante la decoración del templo se prolongaría hasta mediados de 1925, aunque los festejos de su inauguración oficial tuvieron lugar entre el 30 de mayo y el 1 de junio de 1924⁷.

Concretamente, el encargo de la talla de la *Conversión de San Ignacio*, parece que le fue propiciado por el P. Enrique Carvajal, alta jerarquía dentro de la Orden. En aquel tiempo era Provincial de León, cargo que había ocupado tras abandonar el provincialato de Castilla cuando aquella fue desmembrada por el Padre General Wlodimiro Ledóchowski, el 2 de febrero de 1918, y que volvería a ocupar por dos mandatos

3 (A)rchivo de los (H)erederos de (L)orenzo (C)oullaut (V)alera. *Invitación a la solemne consagración del colegio de la Compañía de Jesús en Vigo al Sagrado Corazón de Jesús*, s/f.

4 G. N. "Un poco de historia", en *Páginas Escolares*, Santander, agosto-septiembre de 1924, s/p.

5 "Descripción de la iglesia", en *Páginas Escolares*, Santander, agosto-septiembre de 1924, págs. 3-4.

6 A. H. L. C. V., *Libro de cuentas de María Teresa Mendigutía Morales*, s/p.

7 "Consagración de la iglesia y triduo de fiestas religiosas", en *Páginas Escolares*, Santander, agosto-septiembre de 1924, s/p.

más, llegando a ser con posterioridad dos veces Visitador, además de Secretario de la Compañía⁸. Dado que había nacido en Asturias, estaba al tanto de los trabajos que el escultor estaba realizando para el colegio de Gijón, al punto que él mismo contacto con el artista para perfilar las condiciones del encargo⁹.

Aunque no ha llegado hasta nosotros el contrato en el que éstas se especificaban, por una lista de precios de obras realizadas para la Compañía de Jesús, conservada en el Archivo Histórico de Loyola, sabemos que su precio se estipuló en 25.000 pesetas¹⁰. El dato viene confirmado por el *Libro de Cuentas de María Teresa Mendigutía Morales*, la esposa del escultor, donde con relación a esta obra se especifican tres pagos: uno, de 5.000 pesetas, en 1920; y otros dos, de 17.000 y 3.000 pesetas, en 1921¹¹.

Así pues, la obra fue encargada en 1920 y estuvo concluida en 1921. Sin embargo, parece ser que su policromía no fue ejecutada por Coullaut Valera, sino que fue llevada a cabo por el P. Íbero Baranda¹².

Volviendo a la celebración del Centenario, entre los actos destinados a conmemorarlo habría que destacar, en primer lugar, el traslado de una reliquia de San Ignacio, un trozo de su cráneo, desde Roma a Loyola. Las solemnidades comenzaron en Irún, nada más atravesar la frontera francesa, se repitieron a lo largo de todo el recorrido, especialmente en San Sebastián, Azpeitia y Azcoitia, donde el pueblo y las autoridades no regatearon esfuerzos para rendir cumplido homenaje a la comitiva, y concluyeron en la Santa Casa¹³. En segundo lugar, habría que resaltar los festejos del Centenario de la Conversión, propiamente dichos. Se desarrollaron durante los tres días de la Pascua de Pentecostés de 1921. Estuvieron precedidos por el descubrimiento y bendición de la talla de la *Conversión de San Ignacio* – ceremonia que tuvo lugar en la Santa Casa de Loyola el viernes 20 de mayo de 1921¹⁴ –, y consistieron en multitudinarias procesiones, acompañadas de actos litúrgicos, aunque también hubo banquetes y veladas literarias¹⁵.

Aunque sólo contamos con descripciones en las que no se hacen referencias a su autoría artística, durante aquellos actos, fundamentalmente en las procesiones de Azcoitia, Azpeitia y San Sebastián, fue llevada sobre andas una imagen en la que se

8 “Historia. Crónica de un Rector Día y Memoria”. En *Sagrado Corazón Colegio Jesuitas León*, <http://www.jesuitasleon.es/#> [16-01-2010].

9 Dato ofrecido por el P. José María Eguillor, archivero del (A)rchivo (H)istórico de (L)oyola.

10 A. H. L. *Lista de precios*, estante 7, legajo 5, s/f.

11 A. H. L. C. V., *Libro de cuentas de María Teresa Mendigutía Morales*. S/p.

12 Dato ofrecido por el P. José María Eguillor, Archivero del Archivo Histórico de Loyola.

13 VILARIÑO, Remigio, “Entrada triunfal de San Ignacio en Loyola”, en *El Mensajero del Sagrado Corazón de Jesús*, t. 66, nº 427, julio 1921, pags. 496-514.

14 “Galería artística de ABC”, en *ABC*, Madrid, 22-V-1922, pág. 8.

15 VILARIÑO, Remigio, “Fiestas en Loyola, en el Centenario de la Conversión de San Ignacio”, en *El Mensajero del Sagrado Corazón de Jesús*, t. 66, nº 427, julio de 1921, pags. 515-526.

mostraba a San Ignacio, herido y recostado, leyendo el libro de su conversión, que quizá fuera la obra realizada por Coullaut¹⁶.

Al igual que ocurrió con la *Conversión de San Ignacio*, cuyo encargo se derivó de otro anterior, el de las tallas para el altar mayor de la iglesia del colegio de Gijón, y éstas, a su vez, del *Sagrado Corazón de Jesús* que realizara Coullaut Valera para el colegio de Vigo, la otra imagen que de este artista se conserva en el Santuario de Loyola, la de *San Ignacio abanderado* fue consecuencia de la satisfacción que produjo entre sus comitentes la primera de las nombradas.

Carecemos de referencias sobre los detalles de su encargo y contratación, aunque por el *Libro de cuentas de María Teresa Mendigutía Morales*, sabemos que fue entregada el año 1922 y que por ella cobró el escultor la cantidad de 7.000 pesetas¹⁷. No obstante, una lista de precios conservada en el Archivo Histórico de Loyola reduce este monto a 6.000 pesetas¹⁸.

El hecho de que fuera entregada en 1922, la pone en relación con los festejos que se celebraron en Loyola aquel año con motivo del III Centenario de la Canonización de San Ignacio. Más aún, cuando los actos que se desarrollaron fueron casi calcados a los que el año anterior tuvieron lugar con motivo del Centenario de la Conversión. En esta ocasión se volvió a solicitar de Roma el préstamo de la reliquia de San Ignacio, lo que se consiguió gracias a la intervención del nuncio papal. Llegó ésta a finales de julio, y de nuevo volvió a recorrer en olor de multitudes las tierras guipuzcoanas hasta Loyola. Allí, en el Santuario y coincidiendo con la festividad de San Ignacio, el 31 de julio, se desarrollaron las principales solemnidades litúrgicas, que encontraron su magnífico colofón con la lectura de la Constitución Apostólica por la que el papa Pío XI declaraba a San Ignacio de Loyola Celestial Patrón de los Ejercicios Espirituales¹⁹.

Concluidos sendos festejos, tanto la imagen de la *Conversión de San Ignacio* como la de *San Ignacio abanderado* se incorporaron al patrimonio artístico y litúrgico del Santuario de Loyola. La primera se colocó en la tercera planta de la Santa Casa, en la habitación donde San Ignacio convalenció de sus heridas, tuvo la visión y se convirtió. Allí, como lugar de veneración, se preparó una capilla, la capilla de la Conversión, y en ella en su cabecera, en el lado de la epístola, se muestra la talla. La de *San Ignacio abanderado*, dada su expresión más pública y apelativa, se ubicó en la sala de recepción de peregrinos del Santuario, al lado de la portería, dando la bienvenida a los recién llegados.

El vaciado en escayola del modelo original de esta obra siempre lo conservó el escultor en su taller. Años después de su fallecimiento, sus herederos, en evitación de deterioros le hicieron una réplica en bronce, que recientemente han donado al Museo de

16 VILARIÑO, Remigio, "Fiestas en Loyola, en el Centenario de la Conversión de San Ignacio", en *El Mensajero del Sagrado Corazón de Jesús*, t. 66, nº 427, julio de 1921, págs. 515-526.

17 A. F. H. L. C. V. *Libro de cuentas de María Teresa Mendigutía Morales*, s/p.

18 A. H. L. *Lista de precios de obras artísticas*, estante 7, legajo 5, s/f.

19 "Fiestas de San Ignacio en el tercer centenario de la canonización", en *El Mensajero del Sagrado Corazón de Jesús*, t. 67, nº 441, septiembre de 1922, págs. 695-703.

Lorenzo Coullaut Valera, en Marchena, donde en la actualidad se exhibe. Sus medidas son 100 x 40 x 30 centímetros, y está policromada.

DESCRIPCIÓN

La imagen de la *Conversión de San Ignacio* nos presenta a éste convaleciente de las heridas recibidas en el cerco de Pamplona, mientras la defendía del asalto de los ejércitos franceses. Aparece sentado sobre un banco plateresco en el que se conjugan perfectamente las características de aquel estilo. Así su estructura maciza y vertical, igual que su parte inferior, cerrada a modo de cofre, son marcadamente góticas, lo mismo que la decoración de “pergamino” o “servilleta” en el frontal bajo el asiento, mientras que los abundantes motivos de grutesco del respaldo son renacientes, indicándonos el carácter transicional de aquella primera fase del renacimiento español²⁰. Dentro de la ornamentación que ofrece el respaldo habría que destacar la presencia de tres escudos, de los que sólo son visibles con claridad dos: en el centro, el de Carlos I, y a la izquierda, el del señorío familiar de Íñigo de López de Loyola. Acomodado entre ricos cojines, el joven Íñigo apoya su espalda entre el respaldo y el brazo, para poder extender sus piernas lateralmente. Semicubiertas por una manta, una de ellas, la derecha, herida como señalan los visibles vendajes, descansa sobre un pequeño escabel. Viste a la usanza renacentista, amplia camisa abullonada, sujeta con ligas al brazo, jubón de cortas y acuchilladas mangas, abierto en el pecho y largo hasta los muslos, musleras y calzas. Y tanto su cabello como su barba se muestran cortos. Se le representa durante una interrupción en su lectura, cuando con gesto de arrobada revelación, acompañado por el desplazamiento hacia atrás del brazo y mano derechos, levanta el rostro a las alturas. En su mano izquierda sostiene abierto el libro que lee y que apoya en el regazo. Sobre el asiento, hacia su izquierda, descansa cerrado otro libro.

La talla está realizada en madera policromada y estofada, destacando el abundante empleo de oro. Sus dimensiones son de 152 centímetros de altura, por 146 centímetros de anchura y 102 centímetros de profundidad; y su estado de conservación es correcto.

Por su parte, la imagen de *San Ignacio abanderado* nos presenta al santo en pie, sosteniendo en su mano derecha, por ello un poco levantada, el estandarte de la Compañía de Jesús. Parece dirigirse al espectador para mostrarle la enseña, por ello le mira, inclinando y girando levemente la cabeza, mientras que con la mano izquierda, que surge de entre los pliegues que hace su capa al recogerse bajo el fajín, se la señala. Viste el hábito de la orden, es decir, sotana y capa negras. Y su fisonomía —enjuto, calvo y barbado—, le sitúa en los comienzos de la vejez.

Sobre el albeo estandarte aparece en rojo la divisa de la Compañía de Jesús: “A. M. D. G. “ (*Ad maiorem Dei gloriam*); y disimulada en un pliegue de la sotana se muestra la firma del escultor: “COULLAUT VALERA 1922”.

20 FEDUCHI, Luis, *Historia del Mueble*, Barcelona, Blume, 1986, págs. 48-53.

La figura está tallada en ébano y limoncillo, expresamente traídos desde Cuba, y el gallardete resuelto con tela encolada²¹. Su altura es de 77 centímetros, sin banderín, y de 100 centímetros con él, su anchura de 34 centímetros y su profundidad de 20 centímetros.

ICONOGRAFÍA

Desde un punto de vista iconográfico, ambas imágenes se encuadrarían claramente en el marco de los tres ciclos en torno a los que se organiza la iconografía de San Ignacio, es decir, sus visiones, sus milagros y su triunfo²². La *Conversión se San Ignacio*, en el primero y *San Ignacio abanderado*, en el tercero.

Para la configuración de las escenas que componen cada uno de estos tres ciclos, la fuente fundamental ha venido siendo desde siempre *La vida de San Ignacio*, escrita en 1572 por su amigo, discípulo y compañero en religión, el gallego Pedro Ribadeneira (1526-1611). Pero de manera más especial, las versiones ilustradas con estampas, grabadas por afamados burilistas de Amberes, que de la misma hizo su autor en 1610 y 1622, a las que habrían de sumarse una tercera sin fechar y una reproducción editada en Francia en 1612. No obstante, tampoco debe olvidarse la amplia repercusión artística de *La vita beati p. Ignatii loiolae societatis Iesu fundatoris*, serie de 79 estampas impresa en Roma en 1609 y grabada por Jean Baptiste Barbé, posiblemente sobre dibujos de un joven Rubens, posteriormente ampliada en la edición de 1622²³.

Estas series de estampas serán el referente fundamental usado por los pintores y escultores católicos a la hora de enfrentar los temas relacionados con la vida de San Ignacio. En el caso español destacan las series pintadas por: Juan de Mesa, hacia 1600, con destino al Colegio Imperial de Madrid; Juan de Valdés Leal, entre 1660 y 1665, para la Casa Profesa de Sevilla, y entre 1773 y 1675 para el Colegio de Lima; Pedro Anastasio Bocanegra, para el Colegio de San Pablo, de Granada, entre 1668 y 1676; y Sebastiano Conca – actualmente se la relaciona más con Pierre Subleyras, su círculo y seguidores del propio Conca –, para la Universidad Pontificia de Salamanca, Antiguo Colegio Real de la Compañía de Jesús, pintada en Roma antes de 1755²⁴.

21 Dato ofrecido por el P. José María Eguillor, Archivero del Archivo Histórico de Loyola.

22 REAU, Louis, *Iconographie de l'Art Chretien*, P.U.F., París, 1957, t. III., v. II, págs. 672-675.

23 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, "La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica", en *Cuadernos Ignacianos*, nº 5, Caracas, 2004, págs. 44-46.

24 *Ibidem*, págs. 43, 50-60. CENDOYA ECHANIZ, Ignacio y MONTERO ESTEBAS, Pedro María, "La influencia de la "Vita beati patris ignatii...". grabada por Barbé en los ciclos iconográficos de San Ignacio", en *Cuadernos de arte e iconografía*, t. VI, nº 11, 1993, http://images.google.es/imgres?imgurl=http://www.fuesp.com/revistas/img/cai/cai1142_01a04.gif&imgrefurl=http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai1142.htm&usg=__L4_hTIMpqLbVz2JsB96drqUtlLs=&h=453&w=287&sz=116&hl=es&start=1&um=1&itbs=1&tbnid=xFlpqAEu9Y9YUM:&tbnh=127&tbnw=80&prev=/images%3Fq%3DLa%2Bvita%2Bbeati%2Bp.%2BIGNatii%2Bloiola%2Bsocietatis

Centrándonos en la iconografía de la imagen de la *Conversión de San Ignacio*, señalemos que recrea uno de los momentos más trascendentales de la vida de San Ignacio. Tuvo lugar en su casa natal de Loyola, en 1521, mientras se curaba de las heridas que había sufrido en las piernas, especialmente en la derecha, durante la defensa de Pamplona –era capitán de los ejércitos españoles–, atacada y finalmente rendida por las mesnadas de Francisco I de Francia. En el ínterin de aquellos meses de convalecencia, sucedieron tres acontecimientos prodigiosos. Vinieron propiciados por la mudanza de ánimo que le produjeron las lecturas con las que mataba el aburrimiento. A falta de libros de caballería, sus preferidos, comenzó a leer *La vida de Cristo* de Ludolfo de Sajonía y las vidas de santos contenidas en el *Flos Sanctorum*. Poco a poco su voluntad fue cambiando, dejaron de complacerle las vanidades mundanas y empezó a interesarse por las cosas del espíritu. En aquel estado de dudas e incertidumbres, se le apareció San Pedro, y tras curarle de sus padecimientos le señaló las esperanzas que Dios tenía puestas en él. Estupefacto no llegó a comprender lo sucedido, hasta que días más tarde, ya de noche, se convenció de cual era su destino. Entonces se arrodilló ante una imagen de la Virgen y mientras se comprometía a seguirla en su camino, ocurrió el segundo hecho extraordinario: el aposento y la casa toda temblaron. Era como si Dios hubiera querido hacerle saber que, tras escuchar aquella oración, aceptaba su voto. El siguiente portentoso acaeció algún tiempo después. Vio claramente una imagen de la Virgen María con el Niño, y ante ella sintió, a la par que un gran consuelo, la más absoluta repulsa por su mundana vida anterior. Una vez más, Dios le hacía saber que estaba en la buena senda²⁵.

Aquellos tres acontecimientos gloriosos fueron la expresión sobrenatural de la transformación espiritual que sufrió Íñigo López de Loyola mientras se recuperaba de sus heridas, y en consecuencia la recreación artística de cualquiera de ellos podía servir para ilustrar su conversión. No obstante, ésta se produjo efectivamente cuando se arrodilló ante la imagen de la Virgen, se comprometió a seguirla en su senda y temblaron los muros de la habitación y de la casa. Por contra, la posterior aparición de la Virgen con el Niño no fue más que la confirmación de la aceptación divina de su propósito, y la taumatúrgica visión de San Pedro, uno de los factores coadyuvantes que la propiciaron.

Sin embargo, no había precedentes iconográficos de aquella escena. Los artistas y sus comitentes, por razones plásticas y narrativas, habían preferido los otros dos sucesos prodigiosos para referir los cambios que se produjeron en el alma de Íñigo de Loyola. Así lo hizo Valdés Leal cuando para la Casa Profesa de Sevilla pintó la *Aparición de San Pedro a San Ignacio en Pamplona* y la *Aparición de la Virgen a San Ignacio en Pamplona*, cuadros que conservaban el Museo de Bellas Artes de Sevilla y que Coullaut

[%2BIesu%2Bfundatoris%2Bla%2Bconversion%2Bde%2Bsan%2Bignacio%26hl%3Des%26sa%3DN%26um%3D1](#) [18-01-2010].

25 VILARIÑO, Remigio, “El Centenario de un Caballero Santo”, en *El Mensajero del Sagrado Corazón de Jesús*, t. 66., v. II, nº 422, págs. 117-126.

Valera conocía desde sus tiempos juveniles²⁶. Pero no debieron parecerle el modelo más idóneo. Primero porque no desarrollaban la escena de la conversión propiamente dicha, y segundo porque la aparición sobrenatural, entre prodigios escenográficos y delirios místicos, no resultaba lo más indicado para las condiciones del encargo, una escultura en bulto redondo. Aún así, no deseó romper con los tradicionales esquemas iconográficos del tema, por lo que se aproximó a ellos, si bien con cierta voluntad de renovación.

Partiendo de que la escena a desarrollar era el cambio moral y el compromiso de vida que las lecturas piadosas produjeron en él ánimo de Íñigo de Loyola durante su convalecencia, dejó a un lado los pictóricos rompimientos de gloria y centró su atención en el recurso del éxtasis, con sus delirios y desvanecimientos. Por su mayor vigor escultórico, resultaba la solución más apropiada para una talla, y además su uso en temas parecidos contaba con notables antecedentes, especialmente en el barroco italiano. A ellos se remitirá Coullaut Valera, aunque reelaborándolos en una línea de mayor sobriedad y atemperado realismo, bastante más cercano al hecho a representar, una transmutación espiritual, que no un éxtasis místico, y a la personalidad de San Ignacio, un asceta de temperamento militar.

En consecuencia, sus modelos serán la *Beata Leudovica Albertona (1671-1674)*, de Gian Lorenzo Bernini, y el *San Estanislao de Kostka (1702-1703)* de Pierre Legros, en los que el personaje se presenta recostado sobre un lecho y sumido en un estado de arrobamiento. No obstante los interpreta liberándolos de la desmesura barroca. Coullaut Valera era un artista de principios del siglo XX, cuyas raíces conceptuales se hundían en el siglo XIX. Por tanto, frente al hecho a representar, su punto de partida será, antes que el sobrenatural, el histórico. Además, aquel encargo era de una gran responsabilidad, nada menos que para el Santuario de Loyola, por lo que prefiere refugiarse en lo seguro, en las soluciones del arte oficial, lo que de nuevo le lleva a desembocar en la Historia. La consecuencia será que los elementos expresivos se ven inmersos en un realismo historicista que necesita recrear fielmente la fisonomía del personaje y atender a la reconstrucción histórica del momento y lugar mediante el exacto y documental testimonio que ofrecen los objetos representados.

Por esta vía, resulta destacable la notable aportación iconográfica de esta obra, donde con fidelidad se recrea el aspecto que debió tener Ignacio de Loyola en su juventud, cuando se produjo la conversión. Partirá del más fidedigno testimonio que se conocía de sus facciones, el retrato que le pintara a finales del siglo XVI Alonso Sánchez Coello, en base a su mascarilla funeraria. En él quedaron planteados algunos de los característicos rasgos que llegarían a ser consustanciales a su imagen –frente calva, nariz ganchuda y barba poco poblada²⁷. Coullaut Valera los reinterpreta en la voluntad de adaptarlos a un Íñigo joven, de unos treinta años, pero sin que sus facciones perdieran la espiritualidad

26 VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, "Pintura", en AA. VV. *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Geber, 1991, t. II, págs. 232-239.

27 REAU, Louis, *Iconographie de l'Art...*, op., cit., t. III, v. II, págs. 672-675.

y convicción, que en él aparecían y que eran definitorios de su carácter, y que desde aquel momento de la conversión habrían de impregnar su personalidad y guiar su vida. Así, lo caracteriza con el nacimiento del pelo frontal bastante alto, la nariz larga, con un marcado estribo y con la barba escasa, pero procurando que su expresión transmitiera la hondura espiritual y la convicción moral que le fueron propias.

Del mismo modo, también resulta valiosa a nivel iconográfico la recreación del marco ambiental de la escena, para lo que, hasta cierto punto, parte de la *Aparición de San Pedro a San Ignacio en Pamplona*, lienzo de Valdés Leal conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, y que como dijimos debía conocer. La importancia que en él tiene la cama, con su cabecero ricamente tallado, lo mismo que la mesilla con el libro, el alto dosel y el escabel, parecen guiar al escultor. Así, el banco en el que descansa en joven Íñigo, cobra un semejante protagonismo, que utilizará para situar la cronología del asunto. Su rica ornamentación plateresca nos lleva a la España de comienzos del siglo XVI, circunstancia que corroboran los escudos de armas que lo adornan. El del centro del respaldo, con los blasones de Carlos I, nos habla del rey al que sirve, y el colocado a su derecha, el del señorío de Loyola –un caldero suspendido con dos lobos rampantes a ambos lados, en campo de plata– de su origen en una noble cuna, como hijo del señor de Loyola. Igualmente, la mesita auxiliar con el atril y el libro que aparecen en el cuadro, tienen su correlato en el volumen que sostiene Íñigo y en el que descansa sobre el asiento del banco –alusiones claras a los dos textos que le ayudaron en la conversión: *La vida de Cristo* del cartujo Ludolfo de Sajonia y las vidas de santos contenidas en el *Flos Sanctorum*–. De idéntica manera también proceden del lienzo, el escabel donde apoya la pierna herida, y hasta la manta con la que ésta se cubre. A la contextualización histórica, se sumarán así mismo los ropajes del herido, dentro de la más rigurosa moda del momento.

Sin embargo, esta fiel recreación histórica del personaje y su ambiente no es capaz de dar cumplida respuesta a las exigencias iconológicas del tema. La trascendencia moral y espiritual de aquel acontecimiento se pierde entre la pormenorizada descripción de los objetos. Coullaut Valera parece olvidar la lección de los trabajos de Bernini y Legros que le han servido de referente, donde el protagonismo lo tenían los elementos plásticos puestos al servicio de la expresión.

De todas formas, aunque esta exacerbación de los detalles podría hacernos pensar que el escultor, cediendo a los gustos artísticos de la época, buscaba el lucimiento personal, tanto en el plano técnico como en el de la reconstrucción histórica, una lectura iconológica más magnánima nos permitiría interpretar aquel especial énfasis en el lujo y riqueza de los ropajes y el mobiliario como un recurso iconográfico. Coullaut Valera, siempre atento a que en sus obras todo estuviera al servicio de una idea superior –ello resultaba especialmente evidente en sus monumentos, sobre todo los de literatos, donde los espectadores más allá de contemplar al efigiado y sus personajes podían percibir el sentido último de sus creaciones–, quiere subrayar el cambio que en la vida de Íñigo López de Loyola produjo la conversión. De caballero mundano amante de los placeres –entre los que estaba el de vestir bien, como lo prueba el hecho de que una vez curado de

sus heridas en la pierna, dado que los huesos habían quedado encabalgados y salientes, se sometiese a una nueva operación para así poder usar las botas ajustadas, de moda en aquellos años²⁸-, pasó a ser un hombre entregado a Dios. Por tanto, el suntuoso banco y las lujosas ropas buscaban poner de manifiesto, por contraposición con la posterior y más conocida imagen de San Ignacio, el enorme cambio que la conversión significó en su vida y en su espíritu.

Concretando, podríamos decir que Coullaut Valera, en el tratamiento iconográfico de esta talla, dedicada a recrear el trascendental significado que en la vida de Ignacio de Loyola tuvo el acontecimiento de su conversión, buscó satisfacer una triple exigencia iconológica: mostrar el impacto emocional, espiritual y moral que éste suceso produjo en el joven Íñigo, enmarcar al personaje en su momento histórico y recordar el gran cambio que dio a su vida

Por lo que se refiere a la otra talla, la de *San Ignacio abanderado*, su resolución iconográfica queda dentro de la más estricta tradición. San Ignacio es representado con el hábito de la orden jesuita y ya anciano, siguiendo en su faz el cuadro que en 1585 pintara Alonso Sánchez Coello a partir de su mascarilla funeraria y que se consideraba el más fidedigno²⁹. No obstante, Coullaut prefirió usar como modelos para su recreación dos tallas policromas que conocía bastante bien y de gran valor artístico: el *San Ignacio*, de Martínez Montañés, conservado en la sevillana iglesia de la Anunciación y el *San Ignacio* de Juan de Mesa, que procedente del Colegio de San Hermenegildo, de Sevilla, se custodia actualmente en el colegio de los jesuitas del Puerto de Santa María. Del primero toma, en buena medida, los rasgos fisonómicos, aunque envejeciéndolo algo, mientras que del segundo su representación iconográfica como abanderado.

Así lo recrea ya anciano, calvo, con la nariz aguileña y la barba rala, lo viste con la característica sotana y capa negras, y lo muestra señalando, sobre el estandarte que porta, la divisa de la Compañía de Jesús.

Traza, así, una imagen prototípica del Santo, una especie de representación idealizada, donde sus rasgos son los convencionales, desarrollados con un muy logrado realismo, y donde la expresión, más que profundizar en su espiritualidad—como había hecho Montañés—, busca hacerlo en su empatía, en su capacidad de convicción y liderazgo. La talla lo muestra como el fundador y líder espiritual de los jesuitas, invitando a cuantos le contemplan a seguirle en su camino de servicio, como señala su dulce e inteligente gesto y la banderola que sostiene, donde luce su lema de vida y el de sus compañeros en religión: A. M D. G. (*Ad maiorem Dei gloriam*).

28 VILARIÑO, Remigio, “El Centenario de un Caballero Santo”, en *El Mensajero del Sagrado Corazón de Jesús*, t 66., v. II, nº 422, págs. 117-126.

29 Este retrato pudo conocerlo directamente Coullaut Valera, pues se encontraban en la antigua Casa Profesa de los jesuitas de la calle de la Flor, de Madrid, donde se destruyó durante la quema del edificio en 1931. Vid. CARO BAROJA, Julio, “Fantasías y lucubraciones en torno a San Ignacio de Loyola y su compañía”, en *Eguzkilore*, nº extraordinario 9, San Sebastián, diciembre 1996, pág. 190; y REAU, Louis. *Iconographie de l’Art...*, op., cit., t. III, v. II, págs. 672-675.

Al respecto, cabría subrayar la idónea adecuación iconográfica de esta talla al lugar en el que se ubica, la Sala de Espera de la Santa Casa. Allí, San Ignacio da la bienvenida a los visitantes y con gentil caballerosidad les revela el secreto de la Compañía de Jesús por el fundada: el cristiano debe hacerlo todo “*Ad maiorem Dei gloriam*”.

ANÁLISIS ESTILÍSTICO

La imaginaria le resultó un género especialmente querido a Lorenzo Coullaut Valera, tanto por ser persona de profunda religiosidad como por su formación andaluza, donde esta modalidad escultórica nunca dejó de trabajarse. La cultivó desde muy joven. Del entorno de 1900 data su *Virgen del Sagrado Corazón*, en la iglesia de San Juan Bautista de Marchena, y del año siguiente, la *Anunciación*, modelo en yeso por el que obtuvo una tercera medalla en la Nacional de 1901. Clave en su consagración profesional fueron los trabajos que hizo en Madrid para los marqueses de Vallejo, y entre ellos, de manera especial la *Dolorosa* que talló en 1906 con destino al Asilo de Convalecientes de la calle Abascal, por desgracia perdida y una de sus obras maestras. De enorme calidad fueron también las imágenes de *San Raimundo* y *San José*, para la capilla del Hospital de Linares (1908), y el magnífico *Cristo yacente* de la iglesia de San Francisco de Santander (1914/ 24)³⁰.

Todas estas imágenes las resolvió Coullaut Valera dentro del estilo realista triunfante en España a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, que aprendió con Antonio Susillo, en Sevilla, y Agustín Querol, en Madrid. Pero ante su falta de trascendencia, de emotividad, y en el caso de las obras religiosas, de espiritualidad y unción, lo enriqueció con sugerencias procedentes del simbolismo, del prerrafaelismo y del esteticismo, siguiendo la línea de muchos de sus colegas, como Blay, Llimona o Clarasó, entre los más destacados. El resultado fueron creaciones espléndidas, de las mejores de su repertorio religioso, pero que no tuvieron continuidad, al quedar estos recursos estilísticos desfasados cuando el *Art Nouveau*, al que en buena medida estaban unidos, entró en decadencia a partir de 1910, y sobre todo tras el estallido de la Gran Guerra.

A consecuencia del impacto emocional y moral que aquella hecatombe produjo en Occidente, el mismo, como muchos de sus colegas, puso en cuestión su quehacer. Renunció al realismo pictoricista, al igual que al simbolismo esteticista y decadente, demasiado apegados a las modas de aquella *Belle Epoque* que se había autodestruido, y buscó referentes estéticos más sólidos. Los encontró, como los escultores del *noucentisme* catalán y del realismo castellano, en el clasicismo. Un clasicismo renovado, cuyos

30 ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel: “La Anunciación, una estatua de Lorenzo Coullaut Valera en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife”, en *Laboratorio de Arte*, n.º 9, Sevilla, 1996, págs. 373-378; “Temas bíblicos en la obra de Lorenzo Coullaut Valera”, en *Estudios Franciscanos*, vol. 103, n.º 432, Barcelona, enero-agosto 2002, págs. 159-181. “Lorenzo de Coullaut”, en *Laboratorio de Arte, 100 años de investigación del patrimonio artístico y cultural (1907-2007)*, Sevilla, Diputación-Universidad de Sevilla-Santander Hispano, 2007, págs. 76-77.

modelos no eran los académicos, tan manidos y por ello amanerados, sino los de las fases arcaicas de la escultura griega y romana, donde la piedra se tallaba directamente y donde el realismo de las *imágenes maiorum* republicanas no transgía con artificios; pero también los de la escultura del *Quattrocento* italiano, cuya sincera aproximación al natural era expresión del rechazo a los convencionalismo del gótico internacional. En base a estos ejemplos irá configurando una nueva fase en su evolución plástica, donde el natural seguirá siendo su guía, pero interpretado con sobriedad, sencillez y serenidad. Durante ella la escultura conmemorativa continuará siendo el eje de su producción con numerosos monumentos, como los de Colón (Sevilla, 1921), marqués de Casa Domecq (Jerez de la Frontera, 1923), José de Echegaray (Madrid, 1925), Sagrado Corazón de Jesús, en Bilbao (1927) y Córdoba (1929), Osio (Córdoba, 1926), Juan Valera (Madrid, 1928), capitán Félix Arenas (Molina de Aragón, 1928), infanta Isabel de Borbón (La Granja de San Ildefonso, 1928), José Yanguas Jiménez (Linares, 1928), Bruno Zabala (Montevideo, 1931), Hermanos Álvarez Quintero (Madrid, 1932/ 34) y Cervantes (Madrid, 1916/ 61); y tareas de ornamentación arquitectónica, como las estatuas de *Colón* e *Isabel La Católica* para el frontis del Palacio Presidencial de El Salvador (1924) y las figuras de *Alfonso X* y *Justiniano* para el vestíbulo del Tribunal Supremo (Madrid, 1927). Así mismo, cultivará otros géneros, como el retrato, destacando entre los numerosos que hizo el que *Alfonso XIII* (1920) con destino al trasatlántico de su nombre; el desnudo, en el que se mostró muy renovador, con ejemplos tan interesantes como *Raza* (1930), *Maternidad* (1931) y *Tango* (1932); y la imaginería³¹.

En los trabajos de imaginería de este periodo, que se prolongará hasta su muerte en 1932, la exigencia de espiritualidad y unción le llevará a indagar también en soluciones románicas, renacentes y barrocas, pero especialmente en las del siglo XVII español, donde el naturalismo fue capaz de alcanzar valores trascendentes, sin caer en alharacas formales y compositivas. Sus referentes serán Martínez Montañés, Juan de Mesa y Pedro de Mena, autores de tallas sobrias, serenas y profundamente espirituales, valores a los que aspira. Muestras de sus creaciones religiosas durante esos años son, además de las dos tallas que estamos estudiando del Santuario de Loyola – la *Conversión de San Ignacio* (1921) y el *San Ignacio abanderado* (1922) –, el *Sagrado Corazón* que hizo en 1919 para el Colegio del Apóstol Santiago, de Vigo, la réplica que del mismo talló

31 ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel: “El monumento al capitán Félix Arenas”, en *Wad-al-hayara*, n.º 27, Guadalajara, 2000, págs. 181-193; “Monumento a la infanta Isabel de Borbón en el palacio real de La Granja de San Ildefonso”, en *Estudios Segovianos*, tomo XLII, n.º 100, Segovia, 2000, págs. 19-32; “Lorenzo Coullaut y las estatuas de Alfonso X y Justiniano para el palacio del Tribunal Supremo”, en *Madrid*, n.º 4, Madrid, 2001, págs. 315-333; “El monumento al marqués de Casa Domecq” en *Historia de Jerez*, n.º 7, Jerez de la Frontera, 2001, págs. 207-223; “El monumento a Bruno Zabala en Montevideo”, en *Laboratorio de Arte*, n.º 15, Sevilla, 2002, págs. 227-251; “El monumento a D. José Yanguas Jiménez, en Linares”, en *Boletín de Estudios Giennenses*, año XLVIII, n.º 181, Jaén, enero/junio 2002, págs. 213-225; “El monumento al Sagrado Corazón de Bilbao”, en *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n.º 22, San Sebastián, 2003, págs. 5-44; “El mausoleo en Tetuán al general don Francisco Gómez Jordana, Alto Comisario de España en Marruecos”, en *Cuadernos del Archivo Central de Ceuta*, n.º 15, Ceuta, 2006, págs. 385-405.

en 1921 para el monasterio de la Visitación de Santa María, en Oviedo, las imágenes del *Sagrado Corazón de Jesús*, del *Sagrado Corazón de María*, de *San José* y de *San Francisco Javier*, concluidas en 1921 para el colegio de los jesuitas de Gijón, el *Ecce Homo* (1922) de Balmaseda, la *Virgen del Gozo* (1922), para los señores Elizalde de Bilbao, las desaparecidas tallas de *San Hilario*, *San Dimas*, *San Isidro*, *San Lorenzo* y la *Dolorosa* (1923), para la madrileña catedral de la Almudena, el *Cristo del Amor Misericordioso* (1931) para el Santuario de Collevalenza y el *Sagrado Corazón de Jesús* (1931-1932) de la iglesia del Cristo en la Granja de San Ildefonso³².

Centrándonos en las imágenes para las jesuitas de Loyola, y comenzando por la de la *Conversión de San Ignacio*, digamos que Coullaut Valera la resolvió en base a las exigencias expresivas y narrativas que planteaba. Ante ellas buscó modelos en la tradición escultórica cristiana y los encontró en el barroco italiano, en la *Beata Leudovica Albertona*, de Gian Lorenzo Bernini, y el *San Estanislao de Kostka* de Pierre Legros. Ambas obras se desarrollaban en un ámbito estilístico alejado del naturalismo sobrio y sereno que guiaba sus producciones, pero constituían unos hitos artísticos que avalarían su trabajo y que además le aportaban las soluciones compositivas y expresivas que necesitaba, dado que la conversión San Ignacio se produjo durante la convalecencia de unas heridas en las piernas que le obligaban a estar acostado o sentado y en un contexto de apariciones sobrenaturales. De ambas esculturas tomó la unicidad de puntos de vista que las convertía, prácticamente, en poderosos altorrelieves, la posición recostada, el dinamismo diagonal y el gesto anhelante. No obstante, cabría recordar la influencia que también tuvo en la resolución compositiva de esta obra el cuadro de la *Aparición de San Pedro a San Ignacio en Pamplona*, de Valdés Leal, del que así mismo coge el gesto del protagonista, la posición de los brazos y el cubrir la pierna herida con una manta.

Compositivamente, Coullaut Valera resuelve esta obra mediante la yuxtaposición de una figura y un banco, pero frente a sus modelos, en los que el lecho no destacaba, en ella el asiento cobra tal desarrollo que resulta tan importante como el mismo personaje. La explicación ya se apuntó en el análisis iconográfico de la imagen y responde la exigencia de fidelidad histórica que condicionaba el arte de la época, pero también, como vimos, a que Coullaut Valera lo quiere usar con fines expresivos, para señalar como Íñigo de Loyola abandonará por Dios los lujos y su elevada posición social, acreditados por la suntuosidad y los blasones. En consecuencia, sus grandes dimensiones, su cuidada construcción y su pormenorizada decoración –potenciada por la policromía–, quitan protagonismo –presencia visual– a la figura, pero a pesar de ello, podríamos decir que actúa como su marco y, hasta cierto punto, pedestal. Recostada lateralmente sobre él, con las piernas estiradas, ésta traza una aparente diagonal. De todas formas, procura darle profundidad, y para ello, no sólo hace que su brazo derecho avance hacia el espectador, sino que también lo hagan, aunque en menor medida, las piernas, sobre

32 ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel: “Sagrado Corazón del Colegio de los Jesuitas de Vigo”, en *Boletín del Instituto de Estudios Vigüeses*, año VII, n.º 7, Vigo, 2001, págs. 429-441; “Temas bíblicos en la obra de Lorenzo Coullaut Valera”, en *Estudios Franciscanos*, vol. 103, n.º 432, Barcelona, enero-agosto 2002, págs. 159-181.

todo la derecha apoyada en un escabel. El resultado final es una composición cerrada, por cuanto la figura queda enmarcada en el rectangular banco sobre el que se sienta, aunque a la vez dinamizada por las aperturas de líneas que suponen la cabeza mirando a las alturas, el brazo extendido y las piernas reclinadas.

El movimiento, por tanto, queda bastante refrenado. Desde luego, Coullaut no quiere que aquel acto de oración, de compromiso con Dios, se confunda con los éxtasis místicos de sus modelos italianos. Busca ofrecer la emoción de un coloquio espiritual con Cristo como el que planteaban algunos de sus referentes hispanos, desde el *San Juan Evangelista* de Montañés (convento de Santa Paula, Sevilla), al *San Bruno* de José de Mora (cartuja de Granada), pero pasando e insistiendo en el *San Francisco* de Pedro de Mena (catedral de Toledo). Como en ellos no hay tensión, sino ansia de entrega a Dios y confianza en Él, y para expresar ese estado de ánimo, ni se estira ni contorsiona, sólo demuda el rostro mirando hacia el cielo, mientras los labios se entreabren pronunciando una oración.

El modelado insiste en la descripción, pero sin olvidar el volumen. Bajo las anécdotas y los detalles laten las formas, cuyos planos se articulan y enlazan con la corrección, naturalidad y serenidad que es característica del estilo de Coullaut Valera. Sin embargo esta virtuosita exhibición de estilo y técnica queda, en parte oculta por la policromía y sólo es perceptible con toda su intensidad en las fotografías de la talla estucada tal y como la entregó el escultor para su policromía al P. Íbero Baranda.

La policromía, de una gran perfección técnica, proporciona a la obra una nobleza paragonable con la de los mejores ejemplos de la tradición imaginera hispana, si bien su insistencia en los detalles y las calidades de los objetos, minora la inicial concepción plástica del escultor. Los volúmenes pierden vigor y predicamento estético. Y con su demasía en el empleo de los dorados tanto en las ropas de la figura como en el banco, en nada contribuye a la separación visual de ambos, al punto de que casi se confunden mueble y personaje.

El tratamiento lumínico no busca ser efectista, pero aún así puede apreciarse una cierta tendencia a suavizar las formas en el rostro y el torso para que la luz, al resplandecer sobre ellos destaque la expresión de la figura.

En síntesis, una magnífica talla que enfrenta desde una perspectiva novedosa la iconografía del tema de la conversión de San Ignacio y que a su vez da respuesta a sus exigencias expresivas rescatando olvidados modelos renacentes y barrocos, en línea con la renovación clasicista planteada por los jóvenes escultores hispanos del momento.

Respecto a la talla de *San Ignacio abanderado*, señalemos que desde un punto de vista técnico muestra una solución muy desacostumbrada en la imaginería española, la de usar el color natural de la madera para conseguir el efecto policromo. Esta práctica procedía de la escultura europea defines del siglo XVII, que en su barroquismo busca la verosimilitud incorporando el color mediante la mezcla en la misma obra piedras de diferentes colores o piedras y metales. Superados los arqueologizantes rigores neoclásicos, fue rescatada a mediados del siglo XIX por los escultores realistas, manteniéndose en el ámbito del *Art Nouveau* y el *Art Déco* hasta casi mediados del siglo

XX. En el caso de la imagen de San Ignacio, Coullaut Valera empleó el limoncillo para las carnaciones – rostro y manos – y el ébano para la sotana y la capa; mientras que el banderín quedó resuelto con tela encolada. Este recurso a la polimateria debe entenderse como un intento de renovación el lenguaje de la imaginería, buscando acompañarlo al gusto de los nuevos tiempos. Más aun si tenemos en cuenta que estas novedades las introdujo en una pieza de tamaño académico, no destinada a un culto público, como podía ser un retablo, sino a un uso más privado, casi decorativo, como han parecido entenderlo los gestores del Santuario de Loyola, que tienen colocada esta talla en su sala de espera. Digamos así mismo que este deseo de incorporar el color a la escultura le llevó también en estos años, concretamente en 1920, a realizar en madera policromada el busto de la *Condesa de Yebes*, solución que no admitió la retratada, por lo que rechazó la obra, pero que sí compartían algunos de sus colegas también deseosos de innovaciones y que asumieron sus discípulos, como Enrique Pérez Comendador, quien en sus creaciones de finales de los años veinte y primeros años treinta, la empleo con frecuencia y brillantez. Desde un punto de vista técnico también es de destacar en esta obra su magnífica labor de talla, que roza el virtuosismo en la obtención de las calidades de piel, cabello y telas, lo mismo que de la vibración lumínica.

Si bien la expresión es el argumento al que Coullaut Valera supedita todos los recursos escultóricos cuando enfrenta tareas de imaginería, en esta obra, sin que podamos decir que la soslaye, su preocupación vertebral es más de índole representativa. Se trata de realizar un fiel retrato de San Ignacio al que además es necesario dotar de un cierto contenido emblemático, pues como fundador y alma de la Compañía de Jesús ha de ofrecerse como arquetipo de jesuita.

Para llevar a cabo esta obra se aproximará a modelos tomados de la escultura barroca española. Mientras que Martínez Montañés y Juan de Mesa le darán, respectivamente, datos faciales y tipología iconográfica, será, como casi de costumbre, Pedro de Mena quien le ofrezca las soluciones plásticas a nivel visual, compositivo, dinámico y expresivo. Su cercanía es tanta que casi llega al plano estilístico, compartiendo un similar y austero concepto del realismo. De todas formas, en esta pieza también hay que destacar el influjo del Greco, y en concreto de su *San Juan Evangelista* del Museo del Prado, del que toma la elegancia, la composición y la dulzura en la expresión.

Para reforzar su capacidad comunicativa recurre a la unicidad de puntos de vista tan propia de la escultura barroca. Realizada la talla para ser vista desde abajo y sesgadamente, el escultor la resuelve de tal manera que parece comunicarse directamente con el espectador. No sólo le mira francamente a los ojos, sino que además, con el gesto de la mano, le invita con gentileza a acompañarle en la prosecución de los ideales de la Compañía de Jesús, simbolizados en el estandarte que sostiene.

Compositivamente, la figura se muestra vertical y frontal, prácticamente sin contraposto. No obstante, el brazo alzado que sostiene el estandarte, junto a la mano que lo señala, además de romper su perfil cerrado, establecen un segado dinamismo de marcado valor expresivo. El torso y la cabeza se inclinan en paralelo al mástil de la banderola. Esta solución de trazar una vertical y dinamizar su tercio superior con una

diagonal, la toma de Pedro de Mena y la convierte en uno de sus esquemas compositivos preferidos para las obras de imaginería.

Expresivamente, esta talla no persigue poner de manifiesto actitudes místicas, más aun cuando San Ignacio fue, fundamentalmente, un asceta. Lo que el escultor quiere mostrar es al fundador que trazó las reglas de una Orden y que fue capaz de convencer y seguir convenciendo a miles de hombres para que las siguieran en aras de Dios. Para transmitir esta idea el escultor hace uso de un dinamismo ascendente. El espectador, el fiel cristiano, es llamado por el gesto de San Ignacio que le ofrece un camino para la eterna salvación, tal y como indica el estandarte apuntando a las alturas. En él figura la divisa de la Orden, es decir, la concreción de su espíritu. San Ignacio se convierte de esta manera en una especie de embajador y como tal ha de mostrarse convincente. Su rostro se llena de nobleza e inteligencia, además de una cierta dulzura apreciable en el rictus de la boca.

Volumétricamente, la talla, envuelta en la capa, ofrece una gran corporeidad. No obstante, su menudo plegado, con abundancia de líneas verticales y carentes de fuerza, contrarresta este efecto, además de reducir, en gran medida, el efecto expresivo implícito en el tratamiento de los paños. A pesar de este inmediato realismo, empobrecedor del modelado, el ritmo estriado que trazan las telas, ascendiendo desde el suelo hacia la cabeza y el estandarte, consiguen alargar la figura y reforzar su espiritualidad.

El tratamiento lumínico pretende la consecución de un doble efecto: dar más altura a la figura y concentrar la atención sobre su rostro. El plegado, menudo y vertical, busca marcar una serie de brillos que iluminan la sotana, dándole vitalidad y atractivo, pero también trazar unos ritmos verticales que ascendiendo como estrías, además de alargar la figura espiritualizándola, conducen la vista del espectador hacia la cara del Santo y hacia el blanquecino gallardete, con todo su significado. De otra parte, la planitud del torso, concentra sobre él la luz, actuando como preparación del rostro, zona de capital importancia expresiva. Finalmente, el brazo que sostiene el estandarte, resuelve sus paños buscando la máxima oscuridad con el fin de ofrecer un contrapunto a la blanca banderola.

El intenso naturalismo con el que el escultor quiere resolver la figura, le obliga a prestar gran atención por los detalles, que en el caso del hábito recrea con exactitud el usado por los jesuitas en el siglo XVI. No obstante, en busca de la sobriedad, trata la figura con sencillez, sin concesiones a la anécdota gratuita. Aún así, el gran desarrollo formal y visual implícito en el hábito de San Ignacio le lleva a dejarse seducir por una solución vista en los santos jesuíticos de Montañés: la de imitar la textura arrugada de sus paños y su vibración vital, pero no lo hace como éste, recurriendo a las telas encoladas, sino tallando con delicadeza con lo que, además de repetir sus calidades, se lograba una cierta vibración lumínica que enriquecía su monótona negritud.

En resumen, una imagen que a pesar de su pequeño tamaño es capaz de dotarse de gran vigor plástico en base a la nobleza de sus materiales, a su magnífica técnica, a su corrección formal y a su realismo, austero pero cargado de vitalidad.

Para concluir señalemos, que tanto esta imagen, como la de la *Conversión de San Ignacio*, son magníficos ejemplos de los intentos que en la escultura española de la segunda, tercera y cuarta décadas del siglo XX se hicieron por superar las fórmulas nazarenas, prerrafaelistas y esteticistas que atenazaban la escultura religiosa en aras de unos modelos renacentistas y barrocos más cercanos a la realidad artística de los escultores y sus comitentes, donde no faltaron apelaciones locales y regionales. De sus aciertos técnicos y estilísticos son testimonio una larga serie de magníficas tallas y la formación de una generación de imagineros que con honradez y maestría pudieron enfrentar tras la Guerra Civil la restauración y reposición del patrimonio perdido, así como satisfacer la importante demanda planteada por el gran desarrollo de las hermandades procesionales de penitencia.



Figura 1. La Conversión de San Ignacio. 1921.



Figura 2. La Conversión de San Ignacio. 1921. Detalles del rostro.



Figura 3. Capilla de la Conversión en la Santa Casa de Loyola.



Figura 5. La Conversión de San Ignacio. 1921. Detalle.



Figura 4. La Conversión de San Ignacio. 1921.



Figura 7. San Ignacio abanderado. Talla definitiva en ébano y limoncillo. 1922. Sala de recepción de peregrinos en el Santuario de Loyola.



Figura 6. San Ignacio abanderado. Modelo definitivo en barro. 1922.