

Francisco Rizi en la Biblioteca Histórica Complutense “Marqués de Valdecilla”

Francisco Rizi in the Complutense Historical Library

Miguel HERMOSO CUESTA
Doctor en Historia del Arte.
Universidad Complutense de Madrid
miguelhermoso@pdi.ucm.es

Artículo completo en PDF

Recibido: 20-12-2011

Aceptado: 12-01-2012

RESUMEN

El artículo estudia los dos grandes lienzos de Francisco Rizi (1614-1685) ubicados en la Biblioteca Histórica Complutense “Marqués de Valdecilla” y procedentes del antiguo noviciado de los Jesuitas en Madrid. Tras recoger las menciones que las fuentes hacen de los mismos se estudia su estilo e iconografía interpretando la función que debieron tener en la antigua iglesia de San Ignacio.

Palabras clave

Francisco Rizi. Santa Catalina de Alejandría. San Ignacio de Antioquía. Pintura barroca. Noviciado de los jesuitas. Madrid. Biblioteca Histórica Complutense “Marqués de Valdecilla”.

ABSTRACT

The text studies the two big canvases by Francisco Rizi (1614-1685) kept in the Biblioteca Histórica Complutense “Marqués de Valdecilla”, originally in the Jesuits’ Novitiate at Madrid. The article gather the different mentions tha the pictures had in old sources and studies their iconography and style.

Key words

Francisco Rizi. Saint Catherine of Alexandria. Saint Ignatius of Antioch. Baroque Painting. Jesuits’ Novitiate. Madrid. Biblioteca Histórica Complutense “Marqués de Valdecilla”.

INTRODUCCIÓN. EL EDIFICIO DEL NOVICIADO DE LOS JESUITAS DE MADRID.

En la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid¹, “Marqués de Valdecilla”, se conservan dos grandes lienzos de Francisco Rizi (Madrid 1614-El Escorial 1685), procedentes de la iglesia del Noviciado de los Jesuitas de dicha ciudad, que ocupó parte del solar delimitado por las calles de los Reyes (antiguamente de Leganitos), San Bernardo (antiguamente de Fuencarral, junto a la puerta de este nombre), Noviciado y Amanuel.

El Noviciado de Madrid fue fundado por doña Ana Félix de Guzmán, marquesa de Camarasa, realizándose las primeras compras de solares en 1600, que incluían las antiguas casas del doctor Cristóbal de Espinosa, en las que se había alojado San Luis Gonzaga durante su estancia en Madrid entre 1581 y 1583, a partir de esa fecha se usaron hasta 1600, año del traslado de la Corte a Valladolid, como residencia de los embajadores de Génova. Tras su adquisición en dichas casas se dispusieron una serie de celdas, un refectorio y una capilla en el espacio situado entre los dos patios, aprovechando el

¹ El autor desea agradecer a doña Marta Torres Santo Domingo, directora de la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla” y al doctor Diego Suárez Quevedo, su interés por publicar el presente texto y las facilidades dadas para estudiar in situ los cuadros de Francisco Rizi, igualmente a la doctora Maite Cruz Yábar el haberme proporcionado el material contenido en el catálogo de la exposición *Artificia Complutensia*, relativo a los cuadros de Rizi.

mayor como claustro². La pequeña iglesia estaba concluida en 1609, fecha en la que se pagó los 300 ducados en que se había concertado su retablo con Alonso López Maldonado y Gabriel Montes³.

En el testamento de la marquesa, fallecida en 1612, se dejaban a la fundación 3000 ducados de renta, sus casas sitas junto a la misma y el producto de los dos mayorazgos si su sucesión directa se extinguía. Dichas rentas debían emplearse en la construcción de la iglesia definitiva, donde se ubicaría su sepultura y la de sus descendientes y de un nuevo edificio para albergar el Noviciado. El templo debía ser de grandes dimensiones y estar dedicado a San Ignacio de Antioquía, puesto que el santo de Loyola no fue canonizado, por Gregorio XV, hasta 1622⁴.

Se conoce con relativa precisión el antiguo conjunto de edificios del mismo gracias a los planos trazados por el jesuita Pedro Sánchez, conservados en el Archivo Histórico Nacional⁵:

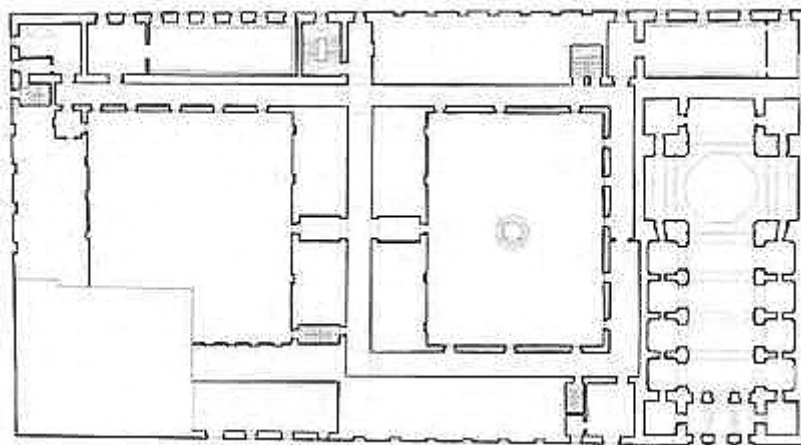


Figura 1 Pedro Sánchez. Plano del antiguo Noviciado de los jesuitas. Madrid, Archivo Histórico Nacional.

Y a la documentación relativa a la transformación de los mismos en sede de la Universidad Central entre 1842 y 1846 por obra del arquitecto Francisco Javier de Mariátegui⁶:

² La reutilización de palacios para su conversión en cenobios es algo usual, pueden recordarse el del rey Enrique IV convertido en convento de San Antonio el Real en Segovia y en la propia ciudad de Madrid el de las Descalzas Reales, antigua residencia del tesorero imperial d. Alonso Gutiérrez. En el caso que nos ocupa sin duda se usó como capilla la estancia más capaz pero no deja de ser curioso que su ubicación entre dos patios recordara la del propio Alcázar de Madrid. La historia del Noviciado en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS op. cit. 1968, pp. 246 y ss. y en MARÍN PERELLÓN, F.J. La manzana del Noviciado entre los siglos XVI y XIX en V.V.A.A. op. cit. 2009, pp. 51-61.

³ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS op. cit. 1968, p. 247.

⁴ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS op. cit. 1968, p. 248

⁵ A.H.N. Jesuitas Leg. 210, nº 9, 10, 12, 13, 23, 27-30. Fueron publicados por RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. *El antiguo Noviciado de los jesuitas en Madrid*. Archivo Español de Arte nº 41 octubre-diciembre 1968, pp. 245-265 y aparecen también reproducidos en ANGUIANO DE MIGUEL, A. La Universidad Central de Madrid, un ejemplo de clasicismo decimonónico *La Universidad Complutense y las Artes. VII Centenario de la Universidad Complutense*. Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense 1995, pp. 347- 370. Sobre el Noviciado debe consultarse también TORMO, E. El paraninfo de la Central, antes templo del Noviciado, y los muy nobles retablos y sepultura subsistentes. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LXIX, 1945, pp. 171-250. ORTEGA VIDAL, J. y BARBEITO, J.M. La transformación inicial del Noviciado de San Bernardo en Madrid en V.V.A.A. *El Noviciado de la Universidad en Madrid 1836-1846*. Ciudad Universitaria de Madrid. 2009, pp. 63- 79 advierten oportunamente de la cautela con que deben ser tenidos en cuenta dichos planos.

⁶ Actualmente el solar del Noviciado alberga el Paraninfo de la Universidad Complutense, situado en el espacio de la antigua iglesia e inaugurado por la reina Isabel II el 14 de diciembre de 1845, dependencias del Ministerio de Justicia, que ocupan con modificaciones los dos claustros, y la propia Biblioteca Histórica que aprovechó una pequeña parte del solar de la iglesia, la sacristía y una serie de casas particulares que estaban adosadas al muro N. del templo. Los planos de Mariátegui se conservan en propia la Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla" vid. V.V.A.A. *El Noviciado de la Universidad en Madrid 1836-1846*. Ciudad Universitaria de Madrid. 2009.

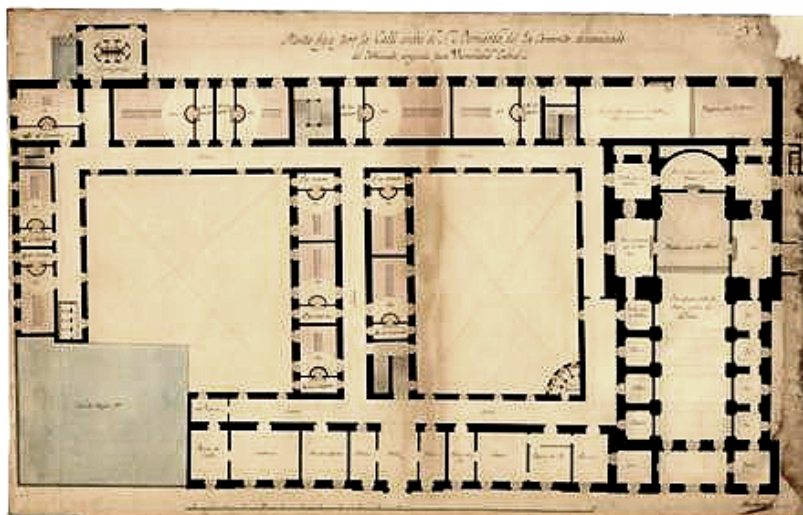


Figura 2 Francisco Javier de Mariátegui. Plano del antiguo Noviciado de los jesuitas. Madrid, Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla".

Para la construcción definitiva presentaron trazas en 1610 el hermano Juan Soler⁷ y fray Alberto de la Madre de Dios y en 1611 "los mejores oficiales de la Corte". A pesar de que este último proyecto fue aprobado en Roma, no se dio comienzo a las obras⁸. En 1619 se pidió la opinión del hermano Pedro Sánchez, quien daría las trazas definitivas para la construcción⁹, empezándose ésta tras su muerte en 1636 y concluyéndose por el hermano Francisco Bautista hacia 1665¹⁰.

La iglesia constaba de una nave de cuatro tramos cubiertos por bóveda de cañón con lunetos y articulados con pilastras de orden toscano. A ella se abrían capillas entre los contrafuertes comunicadas entre sí, testero recto, transepto no acusado en planta y cúpula sobre tambor en el crucero¹¹, inspirándose en la iglesia que los jesuitas tenían en Alcalá de Henares e inscribiéndose en una tipología ampliamente usada en el barroco español. Sobre las capillas se ubicaron tribunas, como es propio de las iglesias de la orden¹².

Tras la capilla mayor se encontraba la sacristía, solución original pero que aparece en otras iglesias jesuíticas españolas, como la de San Miguel y San Julián en Valladolid, la de Santiago de Medina del Campo o la Clerecía de Salamanca¹³. Detrás de la sacristía se encontraba la capilla de Novicios, amplio espacio de planta rectangular y de longitud equivalente a la anchura total de la iglesia. Su acceso se situaba en eje con la puerta de ingreso a la iglesia, estando en el centro del muro Este.

Hubo que esperar hasta el 13 de abril de 1636 para que se comenzaran las obras de la iglesia, cuando se hizo cargo de la misma el hermano Francisco Bautista alzó en el crucero una cúpula encamionada sobre tambor, como había hecho en San Isidro, introduciendo en el interior las misma combinación en los capiteles de las pilastras de órdenes dórico y corintio, que había ensayado en dicha iglesia y realizando la fachada presidida por la estatua de San Ignacio de Loyola y las armas de la marquesa de Camarasa. Sin duda estos cambios enriquecieron el interior de la misma, restándole austeridad y definiendo un edificio más propio del pleno barroco, que estaba ya en 1668 ricamente decorado como refleja el autor del Viaje

⁷ Junto con Juan Bautista Monegro, Juan Álvarez, maestro mayor de obras de las catedrales de Plasencia y Salamanca y Francisco y Joaquín Grajal, alarifes mayores de la Corte, vid. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS op. cit. 1968, pp. 250 y 251.

⁸ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS op. cit. 1968, pp. 252-254.

⁹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS op. cit. 1968, pp. 254-259.

¹⁰ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS op. cit. 1968, pp. 246 y 249.

¹¹ Que no era la proyectada por el hermano Pedro Sánchez y a la que se refiere en el informe remitido originalmente en 1619 al afirmar que "La capilla estará mejor con su media naranja sin cúpula ny lanterna." RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS op. cit. 1968, p. 255.

¹² En las notas al plano realizado por el hermano Pedro Sánchez se indicaba que "encima destas capillas que se an dicho, se hacen tribunas altas a paso del coro con sus balcones, que son de grande provecho para los religiosos y para un día de concurso para los seglares" RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS op. cit. 1968, p. 256. Sobre los edificios de la orden en España RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. *La arquitectura de los jesuitas*. Madrid, Edilupa. 2002.

¹³ El mismo Pedro Sánchez colocaría la sacristía tras el altar mayor en la iglesia madrileña de San Antonio de los Alemanes y en la iglesia de San Ildefonso en Toledo y el hermano Francisco Bautista repetiría el esquema en la capilla del Cristo de los Dolores de la V.O.T. integrada en el complejo de San Francisco el Grande.

de Cosme de Medicis¹⁴, con la bóveda y la cúpula pintadas por Simón de León Leal, quien también realizó el gran lienzo del altar mayor con la visión de la Storta, respetando así en parte el deseo de la fundadora de dedicar la iglesia a San Ignacio de Loyola cuando fuera canonizado¹⁵. Las capillas estaban decoradas con retablos de madera dorada orientados hacia la capilla mayor¹⁶ y en el edificio del Noviciado, quizás en el claustro se encontraban treinta y seis lienzos con episodios de la vida de San Ignacio pintados por el hermano Ignacio Raeth¹⁷.

En el siglo XVIII el edificio continuó enriqueciéndose con obras de arte, siendo seguramente la más conocida el retablo de San Francisco de Regis levantado en el crucero entre 1722 y 1723 gracias a un legado de uno de los confesores de Felipe V, el P. Daubenton y que preside en la actualidad, con diversas modificaciones, el presbiterio de la iglesia de las Descalzas Reales en Madrid. Los muros laterales se decoraban con una serie de lienzos dedicada al santo obra de Michel Ange Houasse¹⁸.

Una vez acabada la iglesia se comenzarían las obras del Noviciado, dirigidas por el hermano Francisco Bautista y acabadas antes de finalizar el siglo¹⁹

Pero quizás el hermano Bautista debió realizar otros cambios en el resto del edificio, puesto que los planos levantados por Mariátegui no coinciden totalmente con los conservados de Pedro Sánchez, y que seguramente reflejen una planta adaptada idealmente al solar. La misma se divide en dos superficies equivalentes por un largo corredor que llevaría desde la calle de San Bernardo hasta la huerta, en una se sitúa la zona de clausura y en otra la iglesia con el claustro pequeño. La crujía posterior del claustro grande se prolonga idealmente por detrás de la cabecera de la iglesia creando un pasillo que permite el acceso a la capilla de Novicios, que tiene la misma anchura que la caja de la escalera principal, el refectorio y la "Pieza para officio manual". El plano además incluye celdas en el ángulo sudoeste, donde en el siglo XIX estaban situadas unas casas propiedad del marqués de Bendaña que ya no pertenecían a la Compañía de Jesús²⁰.

¹⁴ Según el cual era "la più bella di tutte le altre vedutte per grandezza, per disegno, per allegria e per le pitture ond'è arricchita la volta e la cupola". Texto transcrito por RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. op. cit. 1968, p. 245. TORMO, E. op. cit. 1945 pp. 197-198 ofrece la traducción del texto completo dedicado por el cronista al templo, indicando que la cúpula tuvo que ser reparada, que en los antepechos de las tribunas había lienzos con episodios de la vida de San Ignacio y que había también "una capilla modesta y adornada, en la cual hacen los novicios sus ejercicios de piedad".

¹⁵ PALOMINO, A.A. en sus *Vidas de los pintores y estatuarios eminentes Españoles*. Londres 1742, p. 177 afirma que Simón de León Leal "hizo toda la Pintura del techo de la Iglesia nueva, del Noviciado de la Compañía de Jesus; que es la infancia de Jesu Christo, repartida en veinte y un Lenzos, de à quatro y cinco varas. Y el Lienzo principal del Altar mayor; en que pintò aquella aparacion maravillosa, en que el Padre Eterno le dixo à su Hijo Santissimo, (estando con la Cruz acuestas, y en su presencia San Ignacio) ves ai tu compañero; este Lienzo serà de siete varas de alto, y las figuras mayores que el natural". De esta manera se hacía presidir el templo al fundador de la Compañía de Jesús, aunque no se cambió la advocación del mismo.

PONZ, A. En su *Viaje de España*, t. V. 1776, pp. 198 y ss. recoge más brevemente la noticia al afirmar que la pintura "de la bóveda, y cúpula, que representan la infancia de Christo, y otros asuntos sagrados las hizo Simon Leon Leal". El autor comenta la iglesia del Noviciado criticando su fachada y orden interior aunque apreciando la buena proporción del alzado interior, él mismo describe el altar mayor "en que parece se llevó la idea de figurar una porción de anfiteatro, con alusión á S. Ignacio Martir, tiene en la parte inferior una selva de columnitas con muchos leones en el zócolo [sic]; sin duda porque fue echado á estas fieras: pensamiento ridiculo, y mezquino en la execucion, que tambien se puso en práctica en las Capillas colaterales dentro del presbiterio. Todo esto se quitará cuando los Padres, que actualmente poseen esta Iglesia, tengan proporción de hacerlo, y pondrán otros altares de buena arquitectura, como el que hicieron construir en el Oratorio antiguo. El quadro grande que hay en el altar mayor, de que vamos hablando, es pintura de Simon de Leon Leal; y los quatro Angeles de escultura repartidos en él, son de Manuel Gutierrez. Delante de dicho quadro se ha colocado un trono de nubes con Angeles mancebos, obra de D. Manuel Alvarez; y sobre este trono se ha puesto una estatua del Salvador, que ya tenían estos Padres en su antiguo Oratorio". El texto fue recogido por TORMO, E. op. cit. 1945, pp. 181-184.

¹⁶ No sabemos como afectó esta disposición a la necesidad de comunicación entre las capillas, que en el plano no parecen demasiado profundas. Por otra parte la cúpula había tenido que ser reforzada por amenazar ruina, los retablos se habían hecho a expensas del confesor de Mariana de Austria, el P. Everardo Nithard, quien había vivido en el Noviciado durante los quince años de su permanencia en España y que "con el favor de Dios y limosnas que juntó, hizo edificar casi desde sus fundamentos la iglesia, su capilla y la sacristía". RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS op. cit. 1968, pp. 261-262.

¹⁷ Como recuerdan CEÁN BERMÚDEZ op. cit. 1800, t. IV p. 141 "Vino á Madrid con el P. Everardo, confesor de la reyna D^a. Mariana de Austria, y pintó treinta y seis quadros de la vida de S. Ignacio de Loyola para el noviciado de los jesuitas" y el conde de Maule en su *Viaje de España, Francia e Italia*. t. XI, Cádiz. 1812, p. 299 "El hermano Ignacio Raeth también jesuita de Amberes vino á Madrid donde pintó treinta y seis quadros de la vida de San Ignacio para el noviciado que en el dia es el oratorio de los PP. Del Salvador: se volvió á su patria en 1662".

¹⁸ Sobre el retablo y las pinturas de Michel Ange Houasse situadas en la capilla y hoy dispersas vid. TORMO, E. op. cit. 1945, pp. 201-233 y 246-248. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS op. cit. 1968, p. 262.

¹⁹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS op. cit. 1968, pp. 264-265.

²⁰ ORTEGA VIDAL, J. y BARBEITO, J.M. op. cit. 2009, pp. 64-65.

En las trazas para la iglesia el primero y el último tramos son más estrechos que los demás, como si se quisiera destacar la zona del crucero y marcar una cesura con respecto a la nave²¹. En cambio en las plantas decimonónicas la nave presenta cuatro tramos iguales y unas capillas laterales de planta casi cuadrada que sólo están comunicadas entre sí en el lado de la Epístola. El presbiterio presenta una forma curva, pero el espesor del muro indica que no es el original de la iglesia, dibujado justo por detrás, y que quizás se construyó al tiempo que el retablo del altar mayor. Detrás de la cabecera de la iglesia únicamente hay una gran estancia, la sacristía, cuya entrada se abre en el extremo de una de las crujiás del claustro pequeño²², sin que haya más espacio para la capilla de novicios. Para complicar más la situación en la famosa maqueta de 1830 realizada por León Gil de Palacio (Museo de Historia de Madrid) el claustro más grande es el colindante con la iglesia, tras la cual desde luego no parece haber más que una gran estancia en la planta baja de una edificación de dos pisos, detalles que parecen indicar que los planos de Pedro Sánchez son más una declaración de intenciones que una aproximación exacta a la realidad construida.

La historia posterior de la iglesia se conoce bastante bien²³, tras la expulsión de los jesuitas en 1767 la mayor parte del edificio del noviciado y su huerta se concedió a la Venerable Congregación de Sacerdotes del Salvador que tomó posesión del mismo el 2 de febrero de 1769²⁴, mientras la botica se convirtió en botica del Real Hospicio de pobres de San Fernando.

A medida que avanzaba el siglo XIX se fueron segregando distintos solares en la finca, que se vería afectada sin duda durante la Guerra de la Independencia, de manera que si en 1786 José Antonio Álvarez y Baena definía la iglesia como “muy buena, y capaz, con exquisitos adornos de pinturas, y reliquias”²⁵ en 1815 se mencionaba como “El Salvador ó el Noviciado (arruinado). Calle ancha de San Bernardo”.²⁶ A pesar de lo cual parece haber conservado parte de su ajuar hasta después de la desamortización, caso del retablo y lienzos de San Francisco de Regis, los cuadros que nos ocupan y el propio retablo del altar mayor que como indica Madoz se había destinado a presidir la capilla del cementerio de la Sacramental de San Ginés y San Luis²⁷, complejo clausurado en 1884, sin que hayamos podido averiguar si se conserva algún resto de dicho retablo²⁸.

Sin embargo las fuentes del siglo XIX parecen haber dado por supuesto que se perdieron prácticamente todas las obras de arte albergadas en el edificio, si Mesonero Romanos en 1833 aún podía afirmar que “la iglesia encierra grandes bellezas en pintura y escultura”²⁹ en 1861 con el complejo ya demolido recordaba que “Era una suntuosa fábrica, especialmente la iglesia, clara, espaciosa y elegantemente adornada, en la cual había un magnífico altar de mármoles y bronce, dedicado a San Francisco de Regis, que fue construido en Roma y creemos que no exista ya; y en su bóveda el suntuoso sepulcro de la célebre duquesa de Alba doña María Teresa, trasladado hoy al cementerio de San Isidro. Coronaban la fachada de esta famosa iglesia dos torres laterales que contribuían a embellecer la espaciosa calle de San Bernardo. Pero destinado este edificio a Universidad Central en que se refundió la de Alcalá, los arquitectos encargados de su reparación o apropiación a aquel objeto, juzgaron del caso echarle abajo y sustituirle por otro de nueva planta, que por cierto nada tiene de particular. Entre las muchas demoliciones de edificios religiosos verificadas en la última época, ninguna, a nuestro entender, ha sido tan sensible, y menos justificada como la de la hermosa iglesia del Noviciado”³⁰.

²¹ Si bien en otros dibujos del hermano Pedro Sánchez relativos solo a la iglesia todos los tramos parecen tener la misma anchura RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS op. cit. 1968, lámina V.

²² Todos estos cambios se aprecian en los planos publicados en V.V.A.A. 2009.

²³ Vid. MARÍN PERELLÓN, J.M. op. cit. 2009, pp. 58-61.

²⁴ TORMO, E. op. cit. 1945, pp. 198 y ss.

²⁵ ÁLVAREZ Y BAENA, J.A. Compendio Histórico de las Grandezas de Madrid. Madrid, 1786, p. 168. Citado en TORMO, E. op. cit. 1945, p. 199.

²⁶ En el *Paseo por Madrid ó Guía del forastero en la Corte*. Madrid, imprenta de Repullés. 1815, p. 107.

²⁷ MADOZ, P. *Madrid, Audiencia, provincia, intendencia, vicaría, partido y villa*. Madrid 1848. En la p. 295 afirma que “Este conv. Fundado en 1602 fue obra del hermano francisco Bautista, quien hizo la igl. De San Isidro, con la que tenía mucha relación la del Noviciado, aunque de mejores proporciones, con una bella cúpula pintada al fresco por Leal, y un magnífico retablo, dedicado á San Francisco de Regis, en el crucero del Evangelio: era un edificio de poca solidez sit. En la calle Ancha de San Bernardo, formando esquina con la de los Reyes”. Es en la página 424 al hablar del Cementerio de la Sacramental de San Ginés y San Luis, situado “en las afueras de la puerta de Fuencarral é inmediato al antiguo polvorín” donde afirma que “La capilla es la del primer cementerio, pequeña pero de buena forma en el interno. Al presente existe, como provisional, interin se erige al frente de la entrada, una suntuosa capilla para la cual se conserva el retablo mayor del Noviciado y su tabernáculo de mármoles”.

²⁸ Vid. JIMÉNEZ BLASCO, B.C. Los antiguos cementerios del ensanche norte de Madrid y su transformación urbana. *Anales de Geografía* 2009, vol. 29, nº 1 pp. 35-55.

²⁹ MESONERO ROMANOS, R. de. *Manual de Madrid: descripción de la Corte y de la Villa*. Madrid, imprenta de D.M. de Burgos. 1833, pp. 153-154. La descripción de la iglesia sigue en líneas generales la de Ponz.

³⁰ MESONERO ROMANOS, R. de. *El Antiguo Madrid: paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa*. Madrid. 1861, pp. 296-97. Citado en TORMO, E. op. cit. 1945, p. 188.

Sin embargo, en tan solo quince años la opinión sobre el desaparecido edificio parecía haber cambiado y Fernández de los Ríos³¹ afirmaba que “En 1843 comenzaron á trasladarse algunas cátedras al ex-Noviciado de Jesuitas, edificio de ningún valor artístico, muy deteriorado por haber sido cuartel de infantería desde la extincion de la Compañía, empotrado en una manzana y paulatinamente derribado y reedificado á trozos para dar por resultado una construccion vulgar, oprimida entre una casa de vecindad, dos hornos de tahona y porcion de casas de vivienda de las más humildes de Madrid, que no tiene rival en eso de situar los establecimientos irreflexivamente y malgastar el dinero en ellos”.

El propio Elías Tormo llegó a pensar que “la mayor parte de las obras de arte que contenía el templo y la casa de los novicios se han perdido. Quizá todo perdido, excepto lo más del retablo de San Juan Francisco Regis, hasta hace pocos años íntegro, pero en tres lugares distintos repartido”³².

LOS LIENZOS DE FRANCISCO RIZI EN LA IGLESIA DEL NOVIADO

Francisco Rizi es uno de los mejores representantes del barroco pleno en la pintura madrileña, y como tal se reconoce en todas las obras generales sobre el tema, a pesar de lo cual carece de una monografía, habiendo sido postergado tradicionalmente ante las figuras de Juan Carreño de Miranda y Claudio Coello³³.

Hijo del italiano Antonio Rizi venido para pintar en El Escorial con Federico Zuccaro, y de Gabriela de Guevara y Chaves, sin duda aprendió los rudimentos del oficio con su padre, ingresando después en el taller de Vicente Carducho donde aprendería las técnicas del óleo, el temple y el fresco, que le servirían a la hora de realizar los decorados para las comedias representadas en el Buen Retiro, las pinturas del Monumento de Jueves Santo de la catedral de Toledo o la decoración mural del Ocho de la catedral de Toledo y de la Capilla del Milagro en las Descalzas Reales madrileñas (1678). Si las obras de juventud muestran todavía una clara influencia de Carducho poco a poco Rizi va aumentando en sus obras el dinamismo de la narración y la rapidez de la pincelada por influencia de Rubens³⁴ que le permite realizar obras de grandes dimensiones en poco tiempo, mientras que su habilidad compositiva le permite mantener la unidad interna de sus lienzos. Su primer biógrafo, Antonio Palomino, recordaba que “hizo grandes trazas de Mutaciones, porque era grandissimo Arquitecto, y Perspectivo. Y assi executò también otras muchas para diferentes Retablos: Y de esto y de dibujos dexò un sin numero. Tenia gran facilidad en el manejo, y dezia, que tanto importaba saber pintar, como el saber ganar de comer, porque el Pintor largo no pereceria. Y assi lo que una vez intentaba, no lo mudaba, por dezir, que seria nunca acabar; y que qualquiera cosa, y en qualquiera positura, se puede hazer bien, no habiendo reparo substancial.”³⁵

Seguramente estas características influyeron en su éxito con prácticamente todas las órdenes religiosas, como los capuchinos (La Virgen con San Felipe y San Francisco en los capuchinos de El Pardo, de 1650, y Expolio, de 1651, procedente de los capuchinos de la Paciencia, en Madrid, hoy en el Museo Nacional del Prado), cistercienses (Bernardas de San Plácido, h. 1660), la orden del Carmelo (retablos en San José de Ávila, 1674 y el convento de carmelitas descalzas de Alba de Tormes, 1674-76), la de San Agustín (retablo mayor de las Gaitanas, en Toledo, 1671) y la Compañía de Jesús (San Luis Gonzaga y San Francisco de Borja³⁶, en el Colegio Imperial de Madrid). En 1653 fue nombrado pintor de la catedral primada, en 1656 pintor del rey y en 1661 se le permitió vivir en el Alcázar de Madrid. Murió sin alcanzar el cargo de pintor de Cámara, que le fue concedido a Carreño en 1671³⁷ a pesar de su menor antigüedad como pintor real, pero fue nombrado ayuda de furriera en 1677 y se le siguieron encargando importantes obras por Carlos II, como el lienzo con la Adoración de la Sagrada Forma para la sacristía del monasterio de El Escorial, que debió simplemente abocetar puesto que sería realizado por Claudio Coello, que había sido discípulo de Rizi.

³¹ FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A. *Guía de Madrid, Manual del madrileño y del forastero*. Madrid, 1876, pp. 528-529, citado por TORMO, E. op. cit. 1945, p. 189.

³² TORMO, E. op. cit. 1945, p. 184.

³³ Sobre el autor deben consultarse los diferentes artículos de ANGULO ÍÑIGUEZ, D. publicados en *Archivo Español de Arte* entre los años 1958 y 1971 (Francisco Rizi. Su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670, nº CXXI 1958, pp. 89-115, Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y si fechar, nº CXXXII 1962, pp. 95-122, Francisco Rizi. Cuadros de tema profano, nº CLXXV 1971, pp. 357-382 y Francisco Rizi. Pinturas murales, nº CLXXXVIII 1974, pp. 361-382), también el catálogo de la exposición a cargo de PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Madrid, Ministerio de Cultura. 1986, especialmente las pp. 58-90. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Madrid, Catedra, 2010 (1ª 1992), pp. 282-286, y la voz correspondiente en la Enciclopedia del Museo del Prado, accesible en <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/rizi-francisco/> (última consulta el 15 de enero de 2012 a las 21:05 h.).

³⁴ que ya fue percibida por PALOMINO y VELASCO, A.A. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid 1715, t. I, p. 29 cuando afirma que ha emulado “à Rubens en lo fecundo, y cresco del historiar, don Francisco Rizi”.

³⁵ PALOMINO Y VELASCO 1724 op. cit. p. 411.

³⁶ Según PALOMINO 1724, p. 416, “fue lo ultimo que acabò”.

³⁷ Sobre los cargos de Rizi vid. LAMAS DELGADO, E. *Nuevas consideraciones sobre los títulos cortesanos del pintor Francisco Rizi*. *Archivo Español de Arte*. 2009, nº 325, pp. 73-78.

No es de extrañar por estos motivos que los jesuitas se pusieran en contacto con él para realizar los dos lienzos que representan los Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría³⁸ y el Martirio de San Ignacio de Antioquía³⁹, procedentes del crucero de la iglesia, donde los cita por primera vez Palomino afirmando que “Y tambien son de su mano dos Quadros, el uno del Desposorio de Santa Catalina al lado de la Epistola; y el otro de San Ignacio Martyr al lado del Evangelio en el Crucero del Noviciado de la Compañía de Jesus”, lo que podría indicar que presidían los retablos del crucero, algo que las dimensiones de los lienzos parece refrendar, al igual que los restos de mazonería que los enmarcan, similares en ambos casos, con una talla muy aguda, casi de cardina gótica dorada en espiral sobre fondo negro y una franja interior de laurel presentando en el remate un copete de talla nerviosa y hojas rizadas, evolución de las conocidas cartelas tan usadas por Alonso Cano .



Figura 3 Francisco Rizi. Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría. Detalle de la cartela del marco. Madrid, Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”.

Ponz parece suscribir esta idea cuando indica que “En el crucero de la Iglesia los dos quadros grandes sobre las puertas que introducen á las Capillas, y representan á S. Ignacio Martir, y los Desposorios de Santa Catarina [sic], los hizo Francisco Rizi”⁴⁰. En 1776, cuando se publica el tomo dedicado a Madrid ya existen los nuevos retablos del crucero de la iglesia, como el de San Francisco de Regis, así que no es de extrañar que los antiguos se dismantelaran y se aprovecharan los lienzos para colocarlos en un lugar un tanto inapropiado, en alto y sobre ese acceso a las capillas (probablemente las que flanqueaban el presbiterio), pensando en ellos como continuación de los lienzos de la vida de San Ignacio colocados en el antepecho de las tribunas de la iglesia. Ceán en 1800 reseñaba de forma aún más simplificada que existían en los “PP. DEL SALVADOR. Dos quadros en el crucero, que representan á S. Ignacio mártir y los desposorios de Santa Catalina”⁴¹, perdiéndose progresivamente, conforme avanzamos en el tiempo, cada vez más detalles de la ubicación original. Con posterioridad los lienzos se recogen en el inventario de la Universidad Central redactado en 1857 pero después de esa fecha se pierde su rastro, hasta el punto de que no se mencionaron en los artículos dedicados al pintor por Diego Angulo ni en la exposición dedicada a Carreño, Rizi y Herrera celebrada en Madrid en 1986⁴², siendo redescubiertos sólo en 1988 y publicados acompañados de una ilustración por primera vez en 1989⁴³.

Ambas obras son importantes porque se sitúan en los comienzos de la carrera del pintor, hacia 1650, cuando aún está influido por el arte de Carducho pero mostrando ya el interés de Rizi por el arte de Rubens.

³⁸ Óleo sobre lienzo. 297 x 228 cm. Inv. nº 796.

³⁹ Óleo sobre lienzo. 297 x 228 cm. Inv. nº 797. Ambos cuadros estuvieron presentes en la exposición *Artificia Complutense. Obras seleccionadas del patrimonio artístico de la Universidad Complutense*. Madrid, Universidad Complutense. 1989, nn. 8 y 9. Con fichas a cargo de A. E. Pérez Sánchez, quien también los había estudiado en La pintura antigua y los depósitos del Prado en V.V.A.A. *Patrimonio Artístico de la Universidad Complutense*. Madrid, Universidad Complutense 1989 (citamos por la edición de 2001), pp. 15-27 y 395, donde se indican que ambos lienzos aparecen mencionados con los números 85 y 86 en el *Inventario de los efectos existentes en el edificio del Noviciado, en 1857*. De hecho el Martirio de San Ignacio de Antioquía todavía presenta pegada en el ángulo inferior derecho una etiqueta con el número 86.

⁴⁰ PONZ 1776 op. cit. p. 201.

⁴¹ CEÁN BERMÚDEZ, J.A. Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Madrid, 1800, t. IV, p. 207

⁴² vid. supra. nota 33.

⁴³ V.V.A.A. *Artificia Complutense*. Madrid, Universidad Complutense. 1989, p. 36.

Probablemente las vicisitudes sufridas por los bienes del Noviciado explican por qué ambos lienzos están sucios y presentan evidencias de restauraciones algo torpes⁴⁴, habiendo sido planchados, por lo que seguramente fueron reentelados.

Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría



Figura 4 Francisco Rizi. Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría. Madrid, Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla".

El soporte del cuadro con los Desposorios de Santa Catalina está formado por tres tiras de lienzo dispuestas en vertical con un añadido en el centro de la parte superior para completar el medio punto. El episodio representado es uno de los más conocidos en la iconografía de la santa, una obra cercana en el tiempo al cuadro, el *Flos Sanctorum* del padre Ribadeneira lo narra de la siguiente forma:

"fue dotada de todas las gracias que en una muger se pueden desear. Era hermosa por todo extremo, y juntamente honestísima (...) El obispo Esquilino dize que, antes que se baptizasse tuvo un sueño y revelacion, en que se le aparecio la sagrada Virgen Maria Nuestra Señora con su precioso Hijo, niño de estremada belleza, en los braços, y que la madre le ofrecia a su Hijo, y el bendito niño la desechava, y se estrañava della, dieziendo, que en sus ojos no era hermosa aquella donzella, porque no era bautizada. Despertó Catalina, y entendiendo lo que le faltava, y que no era digna de ver el hermoso rostro de Christo, se hizo Christiana y se bautizó. Tornole a aparecer Christo de la manera que primero, y regalandola, y haziendole grandes favores en presencia de su sacratísima madre, y de muchos Angeles y Santos del cielo se desposó con ella, y le dio el anillo, como a verdadera esposa suya. Despertó de su sueño la gloriosa virgen, y halló el anillo en su dedo. Todo esto refiere este autor. Y assi algunos suelen pintar a

⁴⁴ Por ejemplo se observa una pérdida de materia a la altura de la mano izquierda de San Ignacio no muy bien restaurada, con un basto estucado sobre el que se han aplicado unos empastes que parecen negros y gran cantidad de barniz, los colores en general están oscurecidos, apreciándose especialmente bien en el velo de Santa Catalina.

santa Catalina con Christo en los braços de su madre, que el pone el anillo en el dedo, y la toma por esposa."⁴⁵

La obra presenta una composición en friso con figuras de gran volumen, seguramente para que sean bien visibles desde una cierta distancia, hasta tal punto la Virgen presenta unas formas tan rotundas y unos volúmenes tan marcados que podría ser la representación de una escultura, al igual que parece proceder del mundo de la escultura la peana con cabezas de ángeles. La fisonomía y amplitud de su figura encuentran su precedente inmediato en los modelos de Vicente Carducho, como se aprecia comparando la obra con la Sagrada Familia del Museo del Prado, fechada en 1631, aunque parece observarse una cierta influencia de Rubens en el rostro de la santa y la influencia de este autor puede percibirse en una cierta tensión entre la necesidad de crear un volumen bien definido y la libertad de la pincelada.

A pesar del equilibrio de la composición, con tres figuras a cada lado del grupo central, se resalta la parte izquierda de la misma gracias a la cortina roja que sirve de dosel a la Virgen y que deja en penumbra a San José al tiempo que parece destacarlo de manera un tanto ingenua con el vértice de la cortina que lo separa de los ángeles del fondo, su figura recuerda modelos de Carducho, pero también de Pereda y su factura es más suelta que la de la zona central, aunque quizás por ello presenta una cierta rudeza en el rostro y manos.

Al mismo tiempo en el lienzo se destaca el grupo con las figuras de la Virgen con el Niño y Santa Catalina y los ángeles del remate y se incluyen dos diagonales que apuntan a la figura del Niño, una marcada por el laúd que toca el ángel del extremo izquierdo y otra formada por la espada y la palma a los pies de la santa, elementos que casi son bambalinas que dirigen la mirada al centro y dan profundidad a la escena. Los ángeles sostienen una corona de rosas, una de azucenas y otra de laurel aludiendo a las virtudes de la santa, a su virginidad y a su martirio y triunfo sobre la muerte.



Figura 5 Francisco Rizi. Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría. Detalle. Madrid, Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla".

La pincelada es muy suelta, evidenciando el desarrollo de un gusto en el autor por la pintura de Tiziano y Rubens. La pintura se mezcla en ocasiones directamente en el lienzo y no en la paleta, como se aprecia

⁴⁵ RIBADENEIRA, P. de. *Flos Sanctorum*. Madrid, por Luis Sánchez, impresor del rey N.S. 1616, p. 813. La obra está dedicada a la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III y conocida por su gran devoción.

en zonas del manto de la santa de Alejandría, incluso las figuras de la derecha que sostienen el velo de Santa Catalina parecen realizadas *alla prima*, sin dibujo previo. En la zona inferior las pinceladas son mucho más fluidas y líquidas y se aplican sobre el soporte casi sin mezclar diluyéndose progresivamente desde la cabeza del querubín en escorzo hacia la nube y apagándose en el marrón del fondo, haciéndose muy rápidas y evidentes en el ángel con el laúd.



Figura 6 Francisco Rizi. Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría. Detalle de los querubines de la zona inferior. Madrid, Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla".

También los querubines colocados sobre el Niño Jesús muestran una factura de virtuoso, casi sin dibujo previo, al igual que la vara de azucenas colocada a los pies de la santa:



Figura 7 Francisco Rizi. Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría. Detalle de la zona inferior. Madrid, Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla".

La obra en general gracias a estos detalles es menos moderada y mesurada que las composiciones de Carreño, más barroca, con interesantes efectos de textura y volumen como las pinceladas que arrastran el color sobre el lienzo en la ropa de la Santa, mientras las mangas y el manto bordado presentan toques más fragmentados:



Figura 8 Francisco Rizi. Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría. Detalle de la figura de Santa Catalina. Madrid, Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla".

Si estos detalles refrendan la afirmación de Palomino con respecto a la celeridad y falta de corrección en el autor, otros como las carnaciones de los protagonistas muestran una superficie mucho más pulida y acabada, aunque las manos son algo blandas y a veces presentan un dibujo incorrecto, como si carecieran de estructura ósea. Además en la obra se observan leves arrepentimientos, la sobrefalda parece fruto de un segundo pensamiento, como si no hubiera estado pensada desde el principio, por eso no se entiende bien su disposición general y las perlas del orillo se han hecho tan deprisa que la mayoría son ovaladas, estando dispuestas sobre largas pinceladas amarillas que repasan el borde del manto. Al mismo tiempo se aprecian distintos retoques hechos para otorgar más presencia a la figura de la santa y contrarrestar el gran volumen de la Virgen, elementos que indican que la composición fue repensada y ampliamente trabajada.

La gama cromática está dominada por colores cálidos, faltos de la brillantez de obras posteriores, como los lienzos de Fuente el Saz (1655), y de las armonías más complejas de los cuadros de la década de 1660, caso de la Anunciación o la Adoración de los pastores del Museo del Prado, advirtiéndose en la manga de la santa la mezcla hecha directamente sobre lienzo del azul, amarillo, rosa y carmín.

En el lienzo se aprecia la preocupación del autor por representar correctamente los reflejos en las carnaciones, algo aprendido seguramente del último Rubens y que se aprecia perfectamente en la anatomía del Niño, cuya figura es la más iluminada de la composición, señalando así su centro junto con el anillo que sostiene en la mano.

Para realizar el cuadro Rizi pudo buscar inspiración en obras de la colección real justamente famosas en la época como los lienzos con el mismo tema de Correggio (hoy en el Museo del Louvre) y de van Dyck (Museo del Prado), pero la influencia más directa parece proceder de la estampa de Agostino Carracci con el mismo tema publicada en 1585 :



Figura 9 Agostino Carracci. Desposorios místicos de Santa Catalina. 1585.

y que copia una composición de Veronés (con participación del taller) conservada hoy en el Detroit Institute of Arts :



Figura 10 Veronés. Desposorios místicos de Santa Catalina. Detroit Institute of Arts.

En la misma se observa la creación de un grupo piramidal en el centro gracias a la inclusión de un ángel tocando un instrumento musical, la presencia de figuras en segundo plano y un querubín que corre una cortina para que podamos ver la escena, elementos todos presentes en la obra de Rizi, al igual que el Niño, desnudo y ocupando prácticamente el centro geométrico del lienzo.

San Ignacio de Antioquía



Figura 11 Francisco Rizi. Martirio de San Ignacio de Antioquía. Madrid, Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla".

El lienzo que sirve de soporte a la composición está formado por cuatro bandas de tela horizontales de distinta anchura y un trozo más cosido a la izquierda sobre los cuartos traseros del león, se aprecia también una costura vertical que atraviesa la mano izquierda del santo.

La representación del martirio de San Ignacio se justifica por las disposiciones de la fundadora puesto que no se trata de un santo que cuente con muchas representaciones en el arte español, siendo su presencia más habitual en Italia, ya que sus reliquias se conservan en la basílica de San Clemente en Roma. De su importancia para la Iglesia, sobre todo por sus cartas, da fe la extensa biografía que le dedica el padre Ribadeneira, que comienza con una breve introducción:

"Assi como el agua que está mas cerca de la fuente de donde nace, es mas limpia y pura que la de los rios, que estan lexos de la fuente; assi los Santos en la conversación mas allegados a Christo N.S. fuente purissima y clarísima de toda santidad, han sido mas fervorosos, y mas abrasados de su divino amor (...) san Ignacio, discipulo de San Juan Evangelista, tan encendido del amor de Jesu Christo, y tan deseoso de morir por el, que dignamente le llamaron Deifero, y Christifero; que quiere decir, El que lleva en si a Dios, y El que lleva en si a Christo"

A continuación se cuenta como el santo vivió en tiempos de Trajano y fue obispo de Antioquía, habiendo sucedido a Evodio y éste a San Pedro, e incluso se recoge el hecho de que "Nicéforo y Metafraste en su vida, dizen, que san Ignacio fue aquel niño que Chirsto nuestro Redentor tomó con sus divinas manos, y le puso en medio de sus discipulos; y les dixo, que avian de ser como aquel niño, si querian entrar en el Reyno de los cielos, y que entonces quedó como dedicado al Señor. Aunque Jansenio, y otros autores dizen, que aquel niño fue San Marcial martir (...) el tubo familiaridad con los discipulos [sic] del Señor, y muy estrecha con S. Juan Evangelista, y con San Policarpo Obispo de

Esmirna, su condiscipulo y compañero; que es grande argumento de su admirable santidad, por la qual le hizieron Obispo de Antioquia, y le dieron la silla que avia tenido san Pedro.” Seguidamente se exaltan sus virtudes “manifestando a todos los tesoros inestimables que tenemos en el glorioso misterio de la Cruz de nuestro Salvador. Una vez tuvo San Ignacio una maravillosa vision, como escribe Eusebio Cesariense, Sócrates y Baronio. Vio gran multitud de Angeles que cantavan a coros himnos y alabanzas a la Santissima Trinidad, y movido desta vision, ordenó en su yglesia de Antioquia, que se cantasse a coros” a continuación se narra como Trajano tras sus victorias contra Decéballo fue a Antioquia y conociendo que Ignacio hacía pública profesión de su fe “y que enseñava la virginidad y continencia; el menosprecio de las riquezas; la mortificacion de nuestros gustos y apetitos; y que los dioses de los Romanos eran falsos” Trajano lo mandó prender y lo interrogó, contestando el obispo “Yo (dixo el Santo) soy Ignacio, y me llamo Deifero, porque traigo esculpido en mi alma a Christo, que es mi Dios”, el emperador intenta entonces que el santo sacrifique a los dioses ante lo que responde que “agora deseo sacrificarle a mi mismo, muriendo por el, assi como el murio por mi”, finalmente, puesto que Trajano advierte que no puede nada “contra aquel pecho armado de Dios, dio sentencia contra el, que fuesse llevado a Roma, y alli en el Teatro echado vivo a los leones: como despreciador de las leyes Imperiales, y blasfemo contra los dioses inmortales: y esta sentencia aprovó el Senado, juzgando que era justo que muriesse Ignacio, y que muriesse lexos de Antioquia, para que padeciesse primero muchos y graves trabajos en el camino, y para mayor espanto de todo el pueblo, y para que después de muerto, los Christianos no honrassen su cuerpo.(...) gemian las ovejas por la partida de su pastor, y el pastor las consolava y animava”. Ignacio es llevado a Roma pasando por Seleucia y Esmirna, donde se encuentra con Policarpo y donde los fieles “mirábanle como a un vivo retrato de Christo”, para consolarlos les escribió una carta “que con ningunos colores se puede mejor pintar el fuego divino, que ardía en el pecho deste Santo”. En la misiva aparecen párrafos del siguiente tenor: “Trigo soy de Dios, y con los dientes de las bestias fieras tengo de ser molido para se rpan blanco y digno de Christo (...) el fuego, la cruz, las bestias, el ser mis miembros cortados, quebrantados, molidos, hechos pedaços, y la muerte deste miserable cuerpo, y todos los tormentos del demonio vengán sobre mi, con que yo me llegue, y sea unido con Christo (...) No entienden este lenguaje los hombres carnales, y entregados a sus gustos y apetitos, ni aun los espirituales si no son muy fervorosos y encendidos en el amor del Señor: menester es espíritu del cielo y divino para oyr y entender esta musica y lengua divina de Ignacio” p. 189 “El Martirologio Romano dize, que antes de ser echado S. Ignacio a los leones, padecio otros muchos martirios: y Adon en su Martirologio añade, que el molieron el cuerpo con plumadas, que le rasgaron los costados con uñas de hierro, y se los fregaron con piedras asperas, y le lavaron las llagas con sal y vinagre, y que estuvo tres dias y tres noches en comer ni beber en la carcel, y padecio otras penas atrozes y exquisitas” una vez en el teatro afirmó “Yo soy trigo de Christo, los dientes de las fieras me moleran y haran harina, para que de ella sea hecho pan, y presentado a mi Señor Iesu Christo. Diciendo estas palabras, los leones hizieron presa en el Santo, y le despedazaron, y tragaron sus carnes, como el lo avia deseado y suplicado a Dios, y no tocaron a sus huesos. Aunque San Antonino, tomandolo de Adon, dize, que le ahogaron, y no tocaron a sus carnes. Y añade san Antonio, que cuando atormentavan al Santo, siempre tenia en la boca el dulcísimo nombre de Iesus, invocandole, y llamandole en su ayuda: y que preguntandole, porque invocava tantas vezes aquel nombre, respondió: Porque le tengo escrito en el coraçon, y no le puedo olvidar: y que después de muerto algunos por curiosidad le sacaron el coraçon, y le abrieron, y hallaron en el esculpido con letras de oro este santísimo y suavísimo nombre de Jesus” tras su muerte se suceden sus milagros “de suerte, que podemos dezir, que san Ignacio fue provechoso a la Yglesia del Señor en la vida, y en la muerte” “El martirio de san Ignacio fue el primer dia de Febrero, del año del Señor de ciento y diez, y el onzeno del Imperio de Trajano: y en el mismo dia celebra la santa Yglesia su fiesta”⁴⁶.

La composición es más sencilla que en su pareja, puesto que la narración requiere también un menor número de personajes, que aquí ocupan el primer plano, el santo aparece en el centro con los brazos extendidos marcando una diagonal al tiempo que dos leones se abalanzan sobre él y comienzan a desgarrar sus carnes, mientras un tercer león observa la escena desde la sombra en el lateral izquierdo del cuadro. A pesar del suplicio el santo no presenta un rostro desencajado sino que lo eleva al cielo donde se muestra la aparición de dos ángeles, situados en paralelo con las fieras. Uno ostenta la palma del martirio y otro la corona de laurel alusiva a su triunfo sobre la muerte, elementos que también estaban presentes en los Desposorios de Santa Catalina. Entre ambos ángeles aparece, sobre un corazón con tres llamas, el monograma con las iniciales de Cristo, IHS, elegido como emblema por San Ignacio de Loyola para la Compañía de Jesús y que aquí alude también al hecho de que se hallaran en el corazón del mártir tras su muerte⁴⁷.

⁴⁶ RIBADENEIRA op. cit. 1616, pp. 185 y ss.

⁴⁷ Es de nuevo RIBADENEIRA op. cit. 1616, p. 90 cuando al hablar del Santísimo Nombre de Jesús afirma “Este nombre tuvo tan impresso san Ignacio en su coraçon, que partiendole (como dizen santo Tomas, y san Antonino) se halló en el nombre de Jesus escrito con letras de oro. En virtud deste nombre muchísimos Santos hizieron muchos y grandísimos milagros: y San Bernardino enseñó, que debe ser reverenciado con la misma reverencia y latria que adoramos al mismo Salvador: no por las letras con que se escribe, ni por la voz y sonido con que se pronuncia, sino por la persona divina que este nombre nos representa. O nombre glorioso, nombre dulce, nombre suave! Quien te truxesse siempre escrito con letras de oro en medio del coraçon! Nombre de inestimable virtud y reverencia, que vence los demonios, alumbrá los ciegos, resucita los muertos; y a un hombre flaco, caydo y miserable, le haze hijo y particionero de Dios”.

La visión celestial es la zona más luminosa del cuadro y podría pensarse que es su foco de luz, pero esta es algo arbitraria e ilumina partes del fondo y del primer plano como si entrara desde la izquierda del espectador, incluso el león de la derecha queda a contraluz, sin duda para dar profundidad a la escena, pero ello exige la colocación de otro foco de luz en el fondo. Gracias a la menor cantidad de asistentes a la escena queda más espacio libre para la arquitectura del fondo dispuesta en semicírculo, coronada por una balaustrada y articulada por pares de columnas entre las que se abren hornacinas con estatuas, como si se tratara de un ninfeo más que de un teatro. La hornacina de la izquierda alberga un grupo de dos figuras de difícil identificación⁴⁸ pero la de la izquierda contiene una estatua de Hércules que es una réplica de la existente en el jardín de la Isla de Aranjuez con el héroe matando a la Hidra de Lerna



Figura 12 Francisco Rizi. Martirio de San Ignacio de Antioquía. Detalle con el rostro del santo. Madrid, Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla".



Figura 13 Martino Regio. Hércules y la hidra de Lerna. Aranjuez. Palacio Real. Jardín de la Isla.

Creemos que su presencia en el cuadro no es casual, sobre todo advirtiendo las dimensiones del pecho de San Ignacio, verdaderamente hercúleo, puesto que el santo aparece como héroe de la fe, como un nuevo Hércules que en vez de desquijarar al león de Nemea se deja devorar por los leones para gozar antes de la presencia de Dios⁴⁹.

La pincelada es también muy rápida, con detalles de virtuoso en el bodegón del primer plano con las ropas episcopales del mártir donde el báculo está hecho literalmente a golpes de pincel:

⁴⁸ Podría tratarse de Eneas y Anquises, de Baco con un acompañante o de Saturno devorando a uno de sus hijos.

⁴⁹ Incluso la presencia de Hércules con la hidra podría entenderse como la victoria contra la herejía, asociada comúnmente en el siglo XVII con dicho monstruo, por lo que la estatua del semidiós se convertiría en un apoyo iconográfico positivo para la figura del santo.



Figura 14 Francisco Rizi. Martirio de San Ignacio de Antioquía. Detalle del primer plano. Madrid, Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla".

En esta zona se aprecia de nuevo un arrepentimiento en la zona izquierda, donde se observan distintos repintes que modifican el dibujo de los pliegues de la capa pluvial para ordenar mejor su masa. En los ángeles, idealizados y en los que Rizi utiliza modelos que repetirá a lo largo de su carrera⁵⁰, se ha aplicado una pincelada más lisa y terminada, quizá para destacar su carácter celestial. El rostro del santo, algo estereotipado, muestra también un tratamiento más cuidado, con pinceladas menudas y correcto dibujo, más suelto en la barba y en el pecho, donde las manchas de sangre se han representado con la pintura muy diluida para conseguir la sensación del líquido que fluye. Las manos presentan también un dibujo más correcto que las de los personajes de su pareja, como se aprecia en las de San Ignacio, más grandes y curtidas que las de Santa Catalina.

Si en el primer plano parece advertirse un eco de los dorados y tonos cálidos de las ropas de los Desposorios los tonos se van enfriando conforme nos alejamos hacia el fondo, sin duda para aumentar la sensación de profundidad, a pesar de las capas de barniz aún se aprecian las gradaciones de malvas y grises con toques en verde y rojo, que indican que Rizi ya era un consumado colorista al comienzo de su carrera.

A pesar de que la composición es muy efectiva se aprecian algunos detalles sorprendentes, el primero es la presencia del halo circular, que parece un elemento anticuado en estas fechas, y más teniendo en cuenta que ninguno de los personajes del otro cuadro lo lleva, el otro son los leones, figuras torpes que parecen de cartón piedra y el de la izquierda casi un animal heráldico, que a falta de un verdugo visible parecen ensañarse contra el santo. Estos detalles nos indican que Rizi se inspiró en algún grabado a la hora de llevar a cabo su composición.

El pintor pudo conocer el realizado por Jacques Callot hacia 1632-35, parte de la serie denominada *Les images de tous les saints et saintes de l'année*, una pequeña composición ovalada que se desarrolla ante un muro semicircular:

⁵⁰ Como por ejemplo los que aparecen en el Éxtasis de la Magdalena de la iglesia de Burguillos (Toledo, perdido en la Guerra Civil) y de una colección particular de Palencia, fechado en 1674 vid. URREA, J. Una nueva obra de Francisco Rizi. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 44, 1978, pp. 500-502. NICOLAU CASTRO, J. El retablo mayor de la parroquia de Burguillos y su lienzo de Francisco Rizi. *Toletum*, 21, 1987, pp. 193-204



Figura 15 Jacques Callot. Martirio de San Ignacio de Antioquia, ca. 1632-35.

Pero quizá el nimbo y la idea de la arquitectura con hornacinas los tomara del grabado que copiaba la composición del Pomarancio en la iglesia romana de Santo Stefano Rotondo, imagen reimpressa en distintas ocasiones desde 1583 hasta el primer cuarto del siglo XVII⁵¹ y que presenta uno de los leones en una postura bastante similar al de la derecha del cuadro que nos ocupa.



Figura 16 Anónimo según Niccolò Circignani "il Pomarancio". Martirio de San Ignacio de Antioquía.

Pero la fuente de inspiración más probable fue el grabado de Hieronymus Wierix publicado en Amberes antes de 1619 (Fig. 17), en el que aparecen los ángeles con la palma y la corona, uno de los leones mordiendo el hombro y el otro rasgando el pecho del santo, e incluso éste flexiona de la misma manera la pierna derecha y su rostro barbado presenta un gran parecido con el de Rizi aunque en la estampa sus manos estén alzadas en oración:

⁵¹ Se reimprimió entre 1600 y 1620 por Jan van Haelbeck y se publicó en París por Jean Leclerc IV dentro de la serie de treinta y una láminas titulada *Ecclesiae Militantis Triumphi Ecclesiae militantis triumphi sive Deo amabilium martyrum gloriosa pro Christi fide certamina*.



Figura 17 Hieronymus Wierix. Martirio de San Ignacio de Antioquía, ante 1619.

Conclusiones

Los dos lienzos estudiados son obras importantes en la fase inicial de la carrera del pintor y sin duda el lugar destacado que ocupaban en la iglesia indica que Rizi ya era un artista apreciado y, probablemente, no tan caro como otros maestros ya consagrados, algo que podría aplicarse también a Simón de León Leal. Los cuadros se pensaron como pareja, pues en ambos se destaca la entrega a Cristo necesaria para ingresar en la Compañía de Jesús, bien por medio de los Desposorios místicos bien por medio de la muerte por la fe, (sin olvidar que ambos santos fueron mártires.

En ellos parece buscarse una cierta contraposición de caracteres, con una distinta aproximación a esa entrega en el caso masculino y en el femenino, pero advirtiendo bien a las claras a los novicios que su fortaleza podía ser puesta a prueba si llegaban a enfrentarse al martirio probablemente en América, China o Japón.

Santa Catalina, además de mártir es la patrona de los estudiantes, por lo que su presencia no extraña en la iglesia de un noviciado y San Ignacio se presenta como un precursor del fundador de la propia orden, que destacó también por sus escritos.

Seguramente ambos cuadros se propusieron como sermones pintados, de fácil comprensión para los estudiantes, sin ahorrarnos ninguno de los horrores del martirio pero tampoco ninguno de los resplandores de la Gloria eterna, no en vano el propio padre Ribadeneira afirmaba en el prólogo de su obra que "no ha sido el menor motivo para llevar adelante esta empresa, el acordarme que nuestro bienaventurado Padre san Ignacio, Padre y fundador de nuestra minima Compañía de Jesus, (a cuyos pechos, por particular misericordia del Señor, yo me criè) siendo soldado, y sumido en la vanidad del mundo, abrió los ojos del alma, y se convirtió a Dios, por leer las vidas de los Santos, aunque al principio las leía mas por entretenimiento, que por devocion."