

LA FIESTA BARROCA EN BILBAO.  
ARTE Y DEVOCION EN LAS CELEBRACIONES  
ACAECIDAS CON MOTIVO DE LA  
CANONIZACION DE SAN IGNACIO DE  
LOYOLA

Pedro María Montero Estebas.

---

Las canonizaciones, instauradas por la iglesia como pilares de autofinanciación, son aprovechadas en el Barroco, a través de la fiesta para la codificación y desarrollo de un efectista y retórico sistema plástico-sensorial encaminado a sancionar la ideología. El fasto, consubstancial a los principios políticos y religiosos del orden imperante, adquiere una de sus expresiones arquetípicas con motivo de la canonización de San Ignacio de Loyola en 1622. Las repercusiones fueron muy prolijas por lo que al arte se refiere. Presentamos aquí una visión de los festejos que tuvieron en Bilbao en dicha conmemoración. Se enfocan a modo de gran sermón moralizante, desarrollando un intencionado programa en el que el papel metafísico del arte se convierte en práctica de poder conductora de los principios de una cultura dirigida.

Barrokoan, Elizak bere buruaren balespenaren zutabe gisa ezarritako kanonizazioak, jaia dela medio, ideologia onestea helburu duen sistema plastikosentsorial efektista eta errotoriko bat kodetzeko eta garatzeko aprobeztatzen dira. Indarrean zegoen ordenaren printzipio politiko eta erlijiosoek bere-berea zuten ospeak bere agerpide arketipikoak bat erdiesten ditu San Inazio Loiolakoaren kanonizazioan, 1622an. Ondorikoak, arteari dagokionez, oparoak izan ziren. Hemen, Bilbon izan ziren. Hemen, Bilbon izan ziren jaien ospakuntzaren berri ematen dugu. Prediku moralizatzaile handi gisa aurkezten dira, helburu garbia duen programa garatuz non artearen eginkizun metafisikoa kultura zuzendu baten printzipioak bideratzen dituen botere-praktika bilakatzen den.

Canonizations, established by the church as pillars of self-assertion, were used during the Baroque period, through festivities, for the codification and development of a sensationalist and rhetorical plasticsensorial system directed at sanctioning ideology. Splendour, consubstantial with the political and religious principles of the prevailing order, took on one of its archetype expressions on the occasion of the canonization of Saint Ignatius of Loyola in 1622. The repercussions were extremely exhaustive with respect to art. Here we present a view of the activities which were held in Bilbao in celebration of this commemoration. They were centred around a great moralist sermon, developing a deliberate programme in which the metaphysical role of art was converted into the driving power of the very principles of a directed culture.

*A todos aquellos que me han hecho copartícipe de su tiempo festivo, y especialmente a Esther, Iban, Javi, Josu, Marta, Jon Ander, Txema, Paski y Txente.*

La fiesta constituye una excelente y privilegiada manifestación de la esencia, el carácter y la cultura de un pueblo. Su capacidad para compendiar estas señas de identidad la erigen en foco polarizador de esta aproximación, cuyo objetivo persigue el análisis de los festejos que tuvieron lugar en la celebración de la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier en Bilbao. Frente a las conmemoraciones luctuosas, su carácter lúdico hace que, junto a beatificaciones, máscaras, moji gangas teológicas, entradas reales, bodas, nacimientos, etc, las podamos incluir entre las llamadas «grandes alegrías». Como expresiones urbanas reflejan todo el regocijo y solemnidad de que fueron capaces las clases bilbaínas de comienzos del siglo XVII. De su interpretación obtendremos una representación ideal del marco social como exponente prototípico de una cultura dirigida cuya visión escenográfica y teatral de la vida se convertirá en mero pretexto exaltatorio y propagandístico al servicio de la Iglesia y, más concretamente, de los jesuitas. El enfoque del acontecimiento a modo de gran sermón moralizante deja entrever un programa que trasciende la pura diversión para convertirse en un espectáculo intencionado, expresivo de los habituales recursos de la Compañía para el «delectando docere».

Asentados en la ciudad desde principios de siglo, los jesuitas no contaban aún en 1622 con un marco arquitectónico colegial plenamente definido. Los sucesivos legados de D. Domingo de Gorgolla (1602) y D<sup>a</sup> Antonia de Zamudio (1618) habían hecho posible una fundación ansiada desde fines del XVI. Recibida la noticia de la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier, acaecida en Roma el 12 de marzo de 1622 bajo el pontificado de Gregorio XV, el padre rector y la comunidad iniciaron los preparativos de la celebración. Su realización es común al resto de ciudades en las que estaba implantada la Compañía. La santificación de su fundador constituía uno de los hitos históricos del instituto religioso, y como tal había de ser acogido. La ejecución de los festejos y la masiva participación que recogen obtiene plena justificación dentro de los presupuestos ideológicos del momento. El Barroco había heredado entre sus señas culturales la utilización de todo un efectista y retórico sistema plástico-sensorial al servicio de su ideología. Por ello el fasto a desarrollar resultaba, en cierto modo, consubstancial a sus principios políticos y religiosos. La gravedad del propio fenómeno requería una demostración especial, ya que se trataba de la superación de la escala humana y la incursión en lo casi divino. El carácter simbólico de la efeméride —al cual hemos de añadir la identidad con los linajes de los santificados— y la interrelación de diferentes niveles ideológicos nos ofrecerán una visión del acto como banco de ensayo formal e iconológico, en el que, como suele ser habitual, el papel de los artífices y el alcance último de su labor quedarán en un segundo nivel de lectura.

Semejante desplazamiento viene determinado en gran medida por la naturaleza de las fuentes documentales utilizadas. Frente a las arquetípicas relaciones o libros de fiestas impresos, base habitual de este tipo de estudios junto a opúsculos y libros capitulares, nos vemos limitados a una serie de cartas manuscritas cuya autoría revela un origen y

finalidad común. Todas ellas corresponden a relaciones autógrafas de distintos padres del Colegio de San Andrés. Fundamentales resultan a nuestro propósito dos de ellas, la redactada el 4 de agosto de 1622 por el padre Antonio de Escobar y la anónima misiva, seguramente de fechas similares, que la complementa. Su concepción refleja el talante de informe que las caracteriza. Van destinadas al Provincial de Castilla. Carecen como es lógico de grabados y representaciones, factor que nos priva de contemplar los ornatos y arquitecturas descritos, así como las procesiones y divertimentos que tuvieron lugar. No obstante, su escueto contenido presenta el habitual tono laudatorio-triunfal manteniendo en su desarrollo todos los elementos intrínsecos a la fiesta religiosa barroca. Ello nos permitirá abordar todas las cuestiones suscitadas dentro del aparato festivo, su organización, problemática y distintos niveles existentes en el programa. Procesiones, sermones, teatro y comedias, máscaras, arquitecturas efímeras, esculturas, ingenios, jeroglíficos, música, poesía... nos introducirán en la máxima expresión de la fiesta, aquella que comporta un concepto total del arte.

## LOS JESUITAS DE BILBAO Y LA CANONIZACION DE SAN IGNACIO.

Instituidas corporativamente como uno de los pilares de renovación y autoafirmación, las canonizaciones llegaron a constituir solemnidades trascendentes para el arte desde fines del siglo XVI. Especialmente atractiva resulta la canonización de Ignacio, ya que en la misma fecha fueron santificados Teresa de Jesús, Felipe Neri, Isidro Labrador y Francisco Javier. La gran fiesta celebrada en Roma en 1622 tendría abundantes ecos allí donde éstos gozaban de especial devoción o estaban implantados sus discípulos. Nos encontramos ante algunas de las personalidades más destacadas de la Contrarreforma. El protagonismo dado a los jesuitas y su orden en la canonización resulta evidente. Recordemos ahora que la beatificación de Luis Gonzaga coincidió con las dos canonizaciones señaladas. Las repercusiones derivadas serían inmediatas, interesándonos especialmente las artísticas. Como buena prueba de ellas, nos ocuparemos de los festejos que tuvieron lugar en Bilbao con dicho motivo. En su concepción y desarrollo jugaron un papel fundamental los integrantes del colegio de San Andrés, pero también debemos tener presente la ascendencia vizcaína de Ignacio (1), así como la identificación de la Compañía con el movimiento de la Contrarreforma y la restauración de la iglesia católica. Sólo así comprenderemos el espíritu y la aceptación surgidos en torno a la particular glorificación de los bilbaínos. Son éstas, breves claves ideológicas e históricas que propician y explican la fiesta en algunos de sus aspectos.

Bilbao, como enclave, respondía adecuadamente a los deseos del instituto fundado por Ignacio de Loyola y por ello había sido deseado desde fines de la centuria anterior. Sucesivas vicisitudes, así como la oposición del cabildo eclesiástico, comunidades religiosas más representativas y algunos vecinos impidieron en un principio el asentamiento. La persistencia de los jesuitas logró su propósito gracias a legados de devotos y al apoyo final de la villa. Las razones esgrimidas para justificar el nuevo asentamiento presentan una clara identificación con los objetivos que guiaban a la Compañía. Bilbao se presentaba como tierra misional ya que su puerto y actividad comercial provocaban la venida de extranjeros sospechosos en la fe que debían ser enseñados. Se alegan además las habi-

---

(1) Sobre este aspecto vid. Sabino AGUIRRE GANDARIAS, «Los Likona de Bizkaia Medieval, padres maternos de Iñigo de Loiola» en *La Compañía de Jesús en Bizkaia, Bilbao, 1991*, págs. 19-46.

tuales necesidades de sacramentos, predicación, enseñanza de doctrina por personas doctas como ellos y los beneficios que se coligen de la abundancia de Religiones y religiosos. Todo en línea con lo propugnado por el Santo Concilio de Trento (2). Vemos que existía una obligatoriedad de implantación en la villa vasca en base a la tan característica conciencia misional y docente de la orden. Pero también se evidencia el rechazo de parte de la población eclesiástica que ve peligrar sus necesidades y privilegios económicos y espirituales. A buen seguro la conflictividad surgida mediatizaría inicialmente las relaciones de los jesuitas con el resto de eclesiásticos. La canonización de su fundador y de uno de sus discípulos más carismáticos debía ser aprovechada para mejorar la imagen del Instituto. Solo tendrían que propagar el nuevo apoyo oficialista que encontraban dentro de la Iglesia. La fiesta organizada en honor de San Ignacio aportaba una inmejorable ocasión para poner en marcha los recursos propios del método jesuítico y utilizar todos los lenguajes artísticos y extrartísticos para la glorificación de su nuevo héroe y, por extensión, de la Compañía por él fundada.

Como cuestiones previas al análisis y descripción pormenorizada del calendario festivo mencionaremos aquellas que se ocupan de la organización del programa y que atienden entre otros aspectos a sus promotores, marco físico, financiación, problemática y existencia de distintos niveles ideológicos. Nos centraremos en su análisis con el objetivo de obtener la mayor comprensión del fenómeno en todas sus facetas. Como corresponde a una cultura dirigida, toda beatificación y canonización respondía en su proceso y conmemoración a un programa común sujeto a muy pocas variaciones (3). El centralismo absolutista del Estado obtenía correcto paralelismo en la esfera religiosa, ámbito que constituía uno de los basamentos principales de una monarquía asentada en el derecho divino. Resulta así lógico constatar el dirigismo impuesto en el programa desde sus inicios. Ya hemos adelantado que los promotores o impulsores de los festejos eran los jesuitas bilbaínos, artífices y directores de toda la maquinaria puesta en marcha. Aunque escapa a nuestros propósitos, si realizáramos una comparación entre esta celebración y otras acaecidas con idéntico motivo en el resto de España o más concretamente en la Provincia jesuita de Castilla, nos daríamos cuenta de las abundantes conexiones presentes. Podría quizá intuirse la existencia de un programa bastante uniforme (4), en el que salvo particularidades y casticismos propios de cada lugar se observa un cosmopolitismo peculiar a la codificación de la fiesta barroca y, sobre todo, una orientación y directrices

---

(2) Las razones destacadas están extraídas de un memorial de doce puntos que confecciona la villa y su cabildo para el corregidor del Señorío. Este investiga por orden real sobre las contrariedades suscitadas por la nueva fundación. vid. Alicia CAMARA MUNOZ, *Arquitectura y Sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*. Madrid, 1990, págs. 117-120.

(3) Juan José MARTIN GONZALEZ: «Beatificación y canonización de San Ignacio de Loyola. Elementos artísticos de la fiesta», en Ignacio de Loyola, Magister Artium en París 1528-1535, San Sebastian, 1991, págs. 461-474, afronta el fenómeno desde una perspectiva global proporcionando como clave del estudio la existencia de un programa común y su codificación argumental en base a unos elementos que excepto las particularidades religiosas que se derivan de estas efemérides, resultan comunes a la fiesta barroca en su globalidad.

(4) Entre las muchas obras que lo corroboran mencionaremos las del P. Antonio ASTRAIN, *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España*, vid. T. III, Madrid, 1909, págs. 676 y ss. donde a través de las Cartas Anuas se refleja la importancia de este tipo de fiestas, referidas en este caso a la beatificación de Ignacio, dentro del contexto de la Orden; Ignacio ELIZALDE, *San Ignacio en la Literatura*, Madrid, 1983, recoge informaciones puntuales de abundantes manuscritos y libros en los que se describen estas fiestas. Como modelo arquetípico de todos ellos consignaremos aquí el de Fernando MONFORTE Y HERRERA, *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de S. Ignacio de Loyola y S. Francisco Xavier*, Madrid, 1622 que es estudiado de forma precisa por José SIMÓN DIAZ, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, T. I, Madrid, 1952.

ideológicas y espirituales comunes. Nacen éstas de la conciencia de la Compañía ante la trascendencia no sólo del hecho en sí, sino del crucial momento del Instituto, que, como hemos visto, presenta connotaciones propias en el caso de Bilbao. De este modo no sorprende comprobar que el redactor de la anónima relación que complementa la del padre Antonio de Escobar afirme que «*La fiesta se defirió para hazer La Conforme al horden del p<sup>o</sup> Provincial y con el hornato y solemnidad posible*». Parece evidente que las recomendaciones del provincial no se limitaron al calendario establecido, ya que «*escogiose El tiempo Mas cercano al día de la dhosa Muerte denuestro P<sup>o</sup> San y gna<sup>o</sup> desuerte queel desuglorioso transito fuese el otabo día y postero Delas fiestas*» (5), sino que como puede entreverse determinaban lo referente al ornato y la solemnidad. Podemos admitir que desde la propia Orden se establecían las directrices generales a seguir durante la celebración, y que, en función de las posibilidades económicas y artísticas éstas se llevarían a la práctica con mayor o menor brillantez. (6)

Ya desde su concepción, la fiesta se nos presenta como un efectista recurso dialéctico al servicio de los jesuitas. La canonización debió plantearse como un gran reto. Reto en el que podemos encontrar diversos niveles. El primero y más importante es el triunfo de los nuevos canonizados, Ignacio y Francisco Javier, así como el discípulo beatificado, Luis Gonzaga. Todo girará en función de sus vidas, logros y apostolado, proporcionando éstos el contenido iconográfico del programa. La repercusión en la imagen de la Compañía, instituto religioso de reciente formación y aún en expansión, es directa. Es aquí donde situamos la particularidad del caso bilbaíno, que al igual que en otros asentamientos manifiesta la oposición que los jesuitas tuvieron que vencer de los cabildos y ordenes medievales de gran tradición e implantación en el territorio. El ser los abanderados de la Contrarreforma les supuso la consolidación definitiva. Las canonizaciones y beatificación que nos ocupan son muestra de ello. Como niveles secundarios podemos señalar los perseguidos en toda fiesta desde la Antigüedad, como el reforzamiento del poder instituido, y finalmente el aspecto lúdico. Este, consubstancial a toda fiesta, pretende la simple diversión y obtiene su reflejo más nítido en los actos más populares y castizos.

Ciudad y arquitectura constituyen el soporte físico de la fiesta. Para acoger la representación festiva de la canonización, Bilbao se transformó en un teatro urbano. Su importancia es vital, debiendo ser entendida como el signo visible de la fiesta (7). La metamorfosis del espacio urbano constituía una práctica obligada. En el caso de las celebraciones religiosas respondía al intento de sacralización absoluta y en ocasiones podía estar refrendada por las constituciones sinodales (8). Sostén material de todo acto programado adquiere una relevancia especial dentro de la ceremonia procesional. Máscaras, séquitos, carros cofradías e imágenes van a recorrerla en toda su fisonomía concentrando los momentos álgidos del programa en aquellos espacios públicos y religiosos de mayor trascendencia. A pesar de que las relaciones utilizadas se muestran poco locuaces al

---

(5) A. H. Banco Bilbao Vizcaya. Documentación de la Compañía de Jesús, Las relaciones de las fiestas se encuentran en el Caxon 1<sup>o</sup> - N<sup>o</sup> 10 - año de 1681 mezcladas con los «Papeles acerca de la eleccion de Patron que este M, N, Y, M, L, Señorío de Vizcaia hizo de N, P, s<sup>o</sup> Ygnazio...» vid, la que denominaremos «Relación Anónima» y que se inicia «En llegando la nueba de la canonicas...».

(6) La existencia de un plan global en el seno de la Compañía que determinase el programa iconográfico-festivo imponiendo unas claves emanadas en función de las necesidades propagandísticas nos parece una perspectiva no suficientemente esclarecida aún.

(7) Vicente LLEO CAÑAL, *La Fiesta Grande: El Corpus Christi en la historia de Sevilla*, Sevilla, 1980, pág. 47.

(8) El control de la ortodoxia festiva desde la iglesia puede observarse en Palma MARTINEZ-BURGOS GARCIA, «Las constituciones sinodales y la imagen procesional» en *Espacio, Tiempo y Forma*, N<sup>o</sup> 2, 1989.

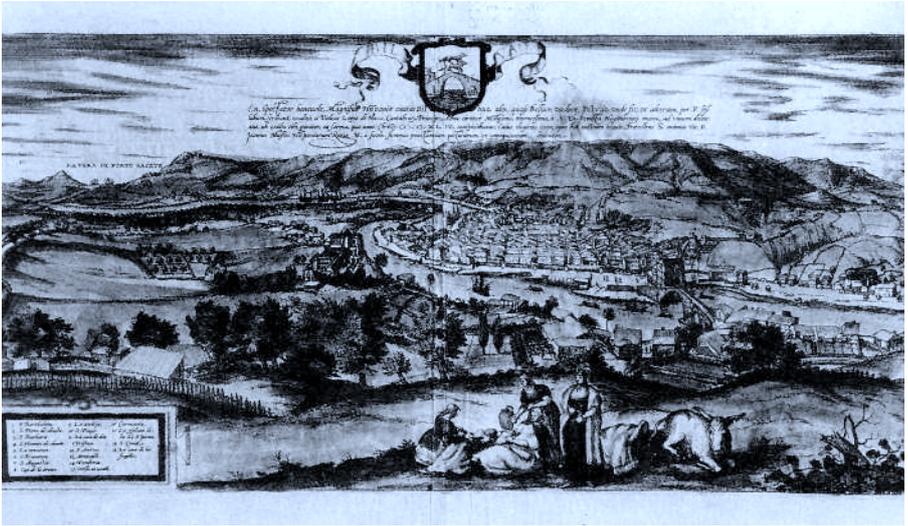


FIG 1.— Hogenberg (?) nos ofrece en el «Cittates Orbes Terrarum» una visión de la morfología urbana de Bilbao hacia 1544. Aunque en la segunda mitad del XVI se acometió una importante remodelación, se mantuvo en esencia el esquema aquí plasmado. (Museo Arqueológico e Histórico Vasco. Num. Ref. 5.074)

respecto, si dejan adivinar cuales son éstos centros: las plazas menor y mayor de la villa, el entramado medieval de las siete calles, los templos de Santiago, y la Compañía. Todos ellos se constituirán en privilegiados espectadores de los cortejos procesionales, acogiendo arquitecturas efímeras y la realización de juegos y diversiones públicas. La atención de cortejos, procesiones y actividades lúdicas parecen concentrarse dentro del recinto amurallado de la villa, viéndose marginados sus arrabales, ámbitos que gozaron de mayor o menor protagonismo en función de la existencia de un templo conventual en su seno y de las actividades que éste organizara (Fig. 1).

Desde la óptica que concibe la fiesta barroca como una práctica del poder se ha señalado frecuentemente que uno de sus objetivos es el de reafirmar dogmas políticos o religiosos. La diversión y participación que conlleva constituye una válvula de escape propiciatoria del equilibrio social y la conexión entre clases (9). Dicha corriente parece contar en este caso con la aceptación de algunos ideólogos jesuitas como el padre Isla, quien mantiene el principio de la «Ordinata Inordinata» como recurso para el mantenimiento del orden social (10). Si bien, en fechas algo anteriores a la canonización de 1622

(9) De clásico podemos catalogar el trabajo de Antonio BONET CORREA, «La Fiesta Barroca como práctica de poder» Diwan, Nº 5-6, Zaragoza, 1979, págs 53-87.

(10) P. Josef Francisco de ISLA, *La Mojiganga Teológica. Descripción de la fiesta que hicieron los jóvenes teólogos en la ciudad de Salamanca en 1781*. Mundo Latino, 1930, recogido en Antonio BONET CORREA, *Fiesta, Poder y Arquitectura. Aproximación al barroco español*, Madrid, 1990, pág. 5, donde se señala la existencia de una visión del fenómeno como «medida preventiva».

el padre Juan de Mariana se muestra contrario a la utilización de los espectáculos públicos (11). La dicotomía planteada afecta a las contradicciones intrínsecas a la fiesta como actividad dirigida e integradora y, como tal, se ven reflejadas en las celebraciones de Bilbao. No vamos a insistir más en el aspecto y finalidad propagandístico e ideológico del fenómeno, pues se verá ampliamente complementado más adelante. Centremonos en la visión de la fiesta como propiciatoria del equilibrio social y cotejemos su validez en los actos que nos ocupan.

Las relaciones manejadas aportan una visión prototípica de la participación social en los festejos. Destacan el protagonismo de los estamentos eclesiásticos en multitud de actos. La villa como corporación y la nobleza de todo el Señorío acuden y participan activamente en la efeméride. La procesión será la ceremonia donde mejor se refleje la estratificación propia de una sociedad jerarquizada. Su cortejo constituye una cuidada representación del poder político y religioso. Frente a ellos, el pueblo mantendrá una actitud más pasiva. Conforman el núcleo receptivo del mensaje en su globalidad. Hasta aquí todo transcurre en función de los cánones habituales y, por lo tanto, podríamos aceptar esa faceta selectivamente integradora de la fiesta. Pero en la medida en que admitimos la necesidad de la diversión como escape o evasión de las obligaciones diarias, la convertimos también en un reflejo de las tensiones que dominan a sus protagonistas. Las medidas de precaución adoptadas estaban pensadas en función de los alborotos, consecuentes del excesivo o mal encauzado regocijo. Quizá por ello resulten más sorprendentes los conflictos entre los poderes sociales. Rara vez son recogidos por los cronistas y nada habría trascendido si nos hubiésemos ceñido a las relaciones festivas, donde únicamente se aprecia una discordante alusión del padre Antonio de Escobar a «*lacolera vizcaina*» (12). Se trata de una referencia velada a los graves conflictos que tuvieron principio en los mismos inicios de la fiesta. La fuente principal es una carta del padre Juan de Salcedo, en la que tras informar del final de las fiestas indica que «*no faltaron algunos azares*». El primero tuvo lugar en la iglesia mayor de Santiago, durante las vísperas del 23 de julio. Estando el Cabildo eclesiástico, jesuitas y frailes en formación de coro «*entro La villa en cuerpo de villa, y quiso pasar por entre los clérigos, estorvaronelo, quisieron hazer fuerça para pasar, y sobre, ello ubo moxicones, y dagas sacadas, y dn Diego de ( ) rodo por el suelo ( ) ubieron de volver atras, y muy sentido el regim<sup>o</sup> y corregidor se volvieron a su casa*» (13). Según explica el padre Escobar comenzaron a redactar lo sucedido con la intención de poner pleito ante el Consejo. Finalizadas las vísperas los jesuitas actuaron de mediadores entre ambas partes, consiguiendo que el cabildo se volviese a poner donde estaba y la villa tornase a pasar por medio (14). Temían que la villa y autoridades faltasen a la procesión. De hecho la situación fue aprovechada

---

(11) P. Juan de MARIANA, *Tractatus septem. De Spectaculis*, Colonia, 1609. A pesar de la diferencia cronológica entre esta obra y la del padre Isla pensamos que ambas posturas contaron con partidarios y detractores desde los comienzos de la Compañía. Su inclusión ahora sólo pretende reflejar esta ambivalencia.

(12) A. H. Banco Bilbao Vizcaya. Documentación de la Compañía de Jesús. Op. Cit. vid. la Relación del P<sup>o</sup> Antonio de Escobar, fechada el 4 de agosto de 1622 en la descripción de los festejos del viernes 29 y sábado 30 de julio.

(13) A. H. B. B. V. Documentación de la Compañía de Jesús. Op. Cit. vid. la Carta del P<sup>o</sup> Juan de Salcedo, 1 de agosto de 1622.

(14) A. H. B. B. V. Documentación de la Compañía de Jesús. Op. Cit. en una adición a su relación el padre Escobar explica el suceso al Provincial como una clara intromisión del Concejo y regimiento, así como del corregidor, y resalta la función mediadora de los jesuitas. Conviene señalar que la villa volvió a pasar entre los eclesiásticos pero que éstos ya no mantenían la formación de coro, salvedad que da muestras de la gravedad del suceso y lo efímero del acuerdo.

por los frailes «*muy ufanos, y ensuscasas sin que ninguno viniese, ni quisiese ceder un cavello, y al fin sin ellos se hizo bien la procesion y nos hizo buen dia, y quedo todo compuesto como si no ubiera hauido nada, y hizieron poca falta los frayles...*». (15)

Observamos así uno de los aspectos más raramente constatables, los conflictos derivados de las cuestiones protocolarias entre los respectivos cabildos, nobleza y que en ocasiones pueden hacerse extensibles a cofradías, comisiones y otro tipo de agrupaciones (16). El suceso puede enmarcarse dentro de este tipo de problemáticas puntuales y más o menos irrelevantes o, en caso de conocerse antecedentes, englobarlos en una coyuntura global de oposiciones. Recordemos que el regimiento y justicia de Bilbao informó favorablemente ante la implantación de un colegio de la Compañía en la villa oponiéndose abiertamente al poder eclesiástico. Temiendo la reacción de éste, argumentaron que en su decisión no había influido la «*passion*» del ayuntamiento con el Cabildo (17). No obstante, se ha llegado a pensar que en su pugna con el cabildo eclesiástico la ciudad favoreció partidariamente la fundación del colegio de San Andrés. La actuación de los frailes quedaría explicada igualmente dentro de esta dialéctica, aunque como veremos su actitud evolucionaría hacia la normalidad en los días siguientes. Cerrarían este capítulo de la problemática en la fiesta, algunos de los desacuerdos particulares sobre los que no queremos extendernos. (18)

Finalicemos esta visión de las cuestiones previas al análisis del tiempo festivo haciendo una breve mención a la financiación de los festejos. Poco es lo que nos aporta la documentación manejada, tan sólo unas escuetas noticias indirectas que hacen de éste uno de los aspectos más oscuros del presente estudio. No contamos con ninguna cifra estimativa del costo final de los festejos, aunque como suele ser habitual no faltan expresiones orientadoras del lujo y ostentación «*auiendose gastado en todo hartos ducados*». A falta de mayores concreciones y en vista de las generalidades vertidas hemos de suponer, en base a otros criterios paralelos, que los gastos correrían a cargo de la Compañía, en su mayor parte, el cabildo eclesiástico y el concejo de la villa, a través de sus propios seguramente. A ellos habríamos de incorporar las aportaciones de la nobleza, cofradías y quizá alguna corporación de comerciantes. Dejaremos constancia de que las pocas referencias existentes sobre las aportaciones de los jesuitas llegan a resultar contradictorias. El padre Antonio de Escobar realiza una pequeña valoración al final de su relación, y en ella, tras congratularse por la falta de desgracias y la «*summa edificacion*» se culpa por su inexperiencia ya que «*tanbien vencejo, porq me resolui de pedir limosna a los herejes solos con buen titulo q tuve, y asi ubo para hacer costas sin q el cdº se*

---

(15) A. H. B. B. V. Op. Cit. (13)

(16) La dificultad de detectar la existencia de estos conflictos ha sido expuesta repetidamente. Victor MINGUEZ, *Art i Arquitectura Efímera a la Valencia del S. XVIII*, Valencia, 1990, págs. 48-50 señala la decidida intención de los cronistas por obviar la descripción de este tipo de cuestiones en su discurso, viéndose obligados a ello en el caso de que afectaran al discurrir de la fiesta provocando modificaciones en el programa establecido.

(17) Alicia CAMARA MUÑOZ, *Arquitectura y sociedad...* Op. Cit. pág. 118 apunta la existencia de problemas en la concesión de unos beneficios que crearon una enemistad entre ambos estamentos, constatable al menos desde 1600.

(18) Ilustrativo resulta el altercado del segundo día de la comedia en el cual «*dª Catalina de Muxica, y butron, y dª Ana maria de Novia tuvieron enel tablado una muy pesada pendencia enque se dixeron muchas pesadumbres yanquedado muy enojadas*» vid. A. H. B. B. V. Documentación de la Compañía de Jesús. Op. Cit. vid. Carta del Pº Juan de Salcedo.

cargasse demasiado» (19). Mucho más catastrófica resulta la estimación del padre Juan de Salcedo, quien reconoce «*quedamos sin blanca y en muchos R<sup>o</sup> dedeuda esperando el socorro de vr. para comprar trigo, que no ha quedado grano, y para pagar a las vidas y carcel quetampoco seleshadado blanca, aunquetuviera el Coll<sup>o</sup> dos mil duc<sup>os</sup> derenta no le bastaran aestepaso*» (20). Es decir, el capital empleado en la conmemoración de sus santos impedía al colegio atender obligaciones adquiridas en las condiciones de la fundación donde se capituló una ayuda para viudas y presos de la villa. Hemos de imaginar que el derroche superó, como era ya costumbre, las posibilidades de los organizadores, provocando un endeudamiento pasajero en sus arcas. Entenderemos este comportamiento si tenemos en cuenta que estos fastos obtenían justificación desde la concepción absolutista del poder, llegando incluso a fundamentarse en las Sagradas Escrituras (21).

## EL TIEMPO FESTIVO. ARTE Y SIGNIFICACION DE UN ESPECTACULO DEVOCIONAL.

Aunque la amplitud del universo que engloba la fiesta debe ser abordada unitariamente desde su multiplicidad, hemos preferido —de cara a una sistematización del fenómeno— aislar previamente aquellos aspectos históricos, ideológicos o de otra índole que, de forma un tanto arbitraria, hemos considerado permiten un tratamiento individual, para abordar, en un segundo momento, los elementos estrictamente consubstanciales al tiempo festivo (22). Dentro de él analizaremos todo el repertorio de estímulos religiosos —vísperas, celebraciones, procesiones, sermones—, lúdicos —toros, cohetes, luminarias, danzas, salvas, música—, artísticoteatrales —arcos triunfales, carros, altares, máscaras, comedias, colgaduras— y simbólicoliterarios —jeroglíficos, poesías—, que tras la recepción de la noticia se concibieron a modo de alma programática de la celebración. Se trata de un proceso comunicativo inmerso en una dinámica establecida en base al mensaje que se pretende transmitir, y que manipula todo recurso lúdico a su alcance en aras de su discurso intelectual. Toda esta oratoria panegírica nos demostrará el papel metafísico del arte proporcionándonos además un testimonio directo de la consideración y valor real de la fiesta. Esta es concebida como un exponente inequívoco de cultura y humanidad, o lo que es lo mismo, un indicador del nivel moral e intelectual de sus artifices. Fijado éste, asistiremos a un deseo de emulación que parece tomar como referente las fiestas y máscaras cortesanas. En él hemos de comprender una voluntad de autoafirmación cuyo único interés consiste en demostrar el grado de actualidad que vive Bil-

---

(19) A. H. B. V. Documentación de la Compañía de Jesús. Op. Cit. Relación del Pe Antonio de Escobar. El uso del término hereje quizá pueda interpretarse como una alusión a comerciantes extranjeros afincados en la villa.

(20) Op. Cit. (13)

(21) María del Mar LOZANO BARTOLOZZI. *Fiesta y Arte Efímero en Badajoz en el siglo XVIII*. Cáceres, 1991, pág. 24.

(22) No queremos con ello limitar la globalidad concedida a esta categoría o por Mijail BATJIN. *La Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, 1974, quien desarrolla dentro de dicha acepción todos los elementos que la componen.

(23) La trascendencia del mismo cobra auténtico rigor si consideramos la concepción existente sobre la fiesta y lo que comporta. Son connotaciones sumamente interesantes que podemos valorar en función del casticismo o cosmopolitismo dominantes en los actos y su desarrollo, facetas ambas que no escapan a la pluma del cronista como tendremos ocasión de comprobar.

bao (23). En función de este intento se justifica el habitual uso de los superlativos, expresiones que persiguen la alabanza cuantitativa y cualitativa de la efeméride. (24)

Resulta una auténtica lástima el que no podamos posicionarnos desde una óptica valorativa completa sobre el grado de actualidad artística que ofrecieron los festejos, ya que si recurrimos al indicador más propicio para ello, la escenografía (25), tan sólo encontraremos, en la mayor parte de los casos, la constatación existencial de los elementos que la componían, viéndonos privados de toda perspectiva gráfica o literaria que permita un análisis formal exhaustivo. A pesar de esta limitación no nos veremos determinados en cuanto al desarrollo de una escenografía como expresión privilegiada (26) que responde, como en otras muchas ocasiones, a una peculiar sensibilidad religiosa apoyada fundamentalmente sobre imágenes (27). Imágenes de las que por el momento desconocemos su autoría y auténtica configuración morfológica. Evidente resulta la creación de una alegoría programática de carácter laudatorio, que insiste en la constante adulación de los santos recién estrenados, personajes que son acatados como héroes cristianos triunfales. Buena parte del éxito de la apoteosis lúdico —visual creada, descansa sobre la especial utilización del arte para la glorificación del hombre que tan sabiamente instrumentaliza el método jesuítico. Dicha instrumentalización se hace patente en todos sus templos. El hilo temático escogido, el triunfo de San Ignacio y por extensión de su Orden, expresión común en la plástica pictórica del Barroco, se traslada ahora a la fiesta, manifestación total en la que eclosionan y se interrelacionan las artes y los sentidos.

El advenimiento de la noticia de la nueva canonización a la villa de Bilbao fue publicado con «*Unibersal Regosijo Repicando Lascanpanas de la yglesia Mayor y de las demas yglesias y conbentos*», acompañándose todo con hogueras y luminarias. No conocemos la fecha exacta en que esto ocurrió, pero sabemos que el inicio de la fiesta se pospuso en espera del mandato del Provincial de los jesuitas. Lógicamente se escogieron los días anteriores a la muerte del santo, para que este día completase como octava el periodo festivo (28). Aunque sin testimonios documentales que lo certifiquen, resulta más que probable la formación de una comisión encargada de los actos (29). En ella estarían

(24) Tanto el padre Antonio de Escobar, como el anónimo autor de la otra relación, incluyen en sus redacciones expresiones de esta naturaleza: «*cosa celebradísima*», «*nunca hice cosa que mejor saliese*» o «*estando en tablados y ventanas todo el lugar*»

(25) Según Aurora LEÓN. *Iconografía y Fiesta durante el Lustró Real: 1729-1733*, Sevilla, 1990, pág. 89, es la escenografía, con sus elementos-artísticos y teatrales, la que suministra el ambiente de la acción representada y delimita, tanto con su proyecto como ejecución, el grado de la actualidad artística de la ciudad.

(26) Es Yves BOTTINEAU, *El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, 1986, pág. 234 quien concibe esta expresión privilegiada como una «profunda aspiración del alma hispánica, ávida de ver, de oler, tocar, de ser violentamente conmovida» que corresponde según él «a la atmósfera permanente del país, marcada por las fiestas populares, las ceremonias religiosas, las Semanas Santas, los pasos».

(27) Vicente LLEO CAÑAL, *Arte y Espectáculo: La Fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII*. Sevilla, 1975. defiende la primacía de la imagen sobre el concepto como recurso canalizador de esa peculiar sensibilidad religiosa.

(28) A. H. B. B. V. Documentación de la Compañía de Jesús. Op. Cit. la «Relación Anónima» es la única que recoge la recepción de la noticia y su publicación. La demora en función de la orden del provincial se plasma también por el padre Escobar.

(29) Es éste un comportamiento común que ha señalado Juan José MARTIN GONZALEZ, «Beatificación y canonización...» Op. Cit. pág. 462, partidario de fijar el inicio de la fiesta con la misma llegada de la noticia y las expresiones de júbilo que provoca. Ignacio ELEJALDE. *San Ignacio en la Literatura...* Op. Cit. recoge como práctica estatuida en estos momentos la convocatoria de un certamen poético que condicionado en cuanto a tema y características formales tendría lugar durante la fiesta. Nada conocemos sobre su posible celebración en Bilbao.

representados todos los poderes civiles y religiosos de la villa, contando con especial peso los jesuitas (30). El calendario festivo quedó fijado en su duración desde el sábado 23 hasta el domingo 31 de julio de 1622. La gran diversidad de actos concebidos van a experimentar una concentración decreciente en cuanto a su densidad y significación a medida que transcurra éste. Como días claves dentro del programa iconográfico podemos señalar el sábado y domingo. En ellos se detendrán con especial atención los cronistas, manteniendo una actitud algo más indiferente al describir las actividades desarrolladas en los últimos.

Vísperas muy solemnes en la iglesia mayor de Santiago dieron efectivo inicio al tiempo festivo. Fueron cantadas por el cabildo en su coro, concediéndose lugar preferente a los de la Compañía, ataviados con capas y cetros (31). Al término del oficio religioso, los de la Congregación de Albia sacaron una lucidísima máscara. Se concibió a modo de cortejo de cuatro cuadrillas a caballo que, con sus libreas y atuendos apropiados, representaban las cuatro partes del mundo. Entraron en la villa por el antiguo puente de San Antón a la plaza (32), donde fueron recibidos con salvas de piezas de artillería y música de chirimias que se trajeron especialmente para todas las fiestas. Será el padre Escobar quien de cuenta detallada del cortejo. Le mueve a ello no sólo el orgullo de organizador, sino también el deseo de demostrar a su provincial la vistosidad e importancia de los actos celebrados en honor de su fundador. Su minuciosidad nace en buena parte de la concepción de la fiesta en cuanto exponente de actualidad cultural. Así lo declara la frase con que inicia su texto: «*Para q vr vea que tambien por aca somos personas le quiero dar cuenta de nras fiestas...*» (33). Puede ser considerada elocuente testimonio de la categoría y significación intrínseca de la fiesta en el mundo y sociedad intelectual del Barroco. Pero también hemos de ver un personalismo geográfico que refleja el deseo de equiparación con el gran centro político, cultural y religioso del momento, la corte. Lo descubre la estimación personal «*y prometo a vr. q pudiera ser la mascara muy aplaudida en la corte*».

---

(30) La relevancia de éstos en cuanto al programa ha sido señalada con anterioridad y viene apoyada en expresiones como la que emplea el padre Escobar, quien admite «*yo les di muchos consejos en las fiestas*» y que la disposición del tiempo festivo se realizó conforme a lo que «*trazo*» el provincial. Es más, la intervención del Colegio, su comunidad y estudiantes, en las comedias, funciones religiosas, etc. y el protagonismo físico de su marco arquitectónico como aglutinante de la mayor parte de ellas, lo reafirman.

(31) A. H. B. B. V. Documentación de la Compañía de Jesús. Op. Cit. «*Relación Anónima*». En adelante la citación oscilará predominantemente entre esta relación y la escrita por el padre Antonio de Escobar, por lo que para evitar prolijidad utilizaremos una mayor simplificación en las reseñas. El nudo narrativo que trazaremos constituye una síntesis crítica de ambas relaciones, y en él sólo individualizaremos en cita aquello que refleje una particularidad no recogida en el otro texto.

(32) Aunque las relaciones no especifican de qué puente se trata, creemos que sólo puede referirse al de San Antón, principal punto de confluencia de las distintas rutas del interior de la Península en la entrada al Bilbao de comienzos del siglo XVII. Esta construcción se localizaba originariamente algo más abajo de su emplazamiento actual, es decir, hacia los pies del emblemático templo. Constituía una privilegiada entrada en la villa y desembocaba en la Plaza Mayor de ella, dando carácter a uno de los espacios arquitectónicos de mayor protagonismo, ya que en ella se encontraba la casa consistorial. Trabajos como los de José Estanislao de LABAYRU, *Historia General del Señorío de Bizcaya*, Bilbao, 1967 (facsimil de la edición de 1895-1903); Teófilo GUIARD, *Historia de la Noble villa de Bilbao*, Bilbao, 1971, (facsimil de la edición de 1905) se sistematizan desde el punto de vista urbanístico en Javier del VIGO, *Arte y Urbanismo en el Casco Viejo de Bilbao*, Bilbao, 1990; Alfonso de ANDRES MORALES, «*Urbanismo y arquitectura en el Bilbao del siglo XVI*» en Bilbao, Arte e Historia. T. I, Bilbao, 1990, págs. 83 y 85 principalmente; las vicisitudes de estos espacios en el siglo XVII se estudian por José Angel BARRIO LOZA, «*El arte durante los siglos XVII y XVIII: El Clasicismo y el Barroco*», en Bilbao, Arte e Historia, T. I, Bilbao, 1990, págs. 132-133.

(33) A. H. B. B. V. «*Relación del Pº Antonio de Escobar*».

Juzguemos en función de sus propias palabras: «...recreacion tan celebre en esta tierra hizo oficio de todo el mundo, porq de ella salieron las quatro naciones. Delante pifanos cajas y clarines acaballo consus libreas. Salio Europa con baquero de blanco y oro vadera en la una mano con un Jesus en la otra un escudo con las armas de la nacion seguianse ocho europeos con el mismo traje pero çon variedad de 4<sup>o</sup> colores, que hacian mas hermosas quatro parejas. En pos de otros clarines y cajas, seseguia asia vestida alo moro de azul y plata, con turbantes lucidos dha. Lleuaua escudo desus armas y vadera de Jesus. ocho Asianos del mismo traje y variedad de colores como los primeros. Luego los de Africa en seguimiento de su nacion que lleuaua tonelete berde y plata. Remataron America y los suyos con trages q representauan un hombre desnudo el pecho de la cintura pendian muchas plumas hasta los muslos. desnudos brazos cuello y piernas en lugar de brahones caian gallardamente plumas hasta los codos. en la caueza con arcos grandes, carcajes llenos de flechas al hombro, iban las ()rando con gracia, y risa de todos...fueron hastala Compañia donde les aguardaba un carro triunfal q sobre una gran piramide sustentaba el globo del mundo dos soles le alumbrauan con titulo de S. Ignacio, y S. Fran<sup>o</sup>. arrojaban rayos los dos soles para abrasar todas las naciones. en los 4<sup>os</sup> testeros iban las armas de las mismas naciones, geroglifico q declaraban 4<sup>os</sup> redondillas, manifestando auer los dos soles abrasado el mundo con allusion aguda alas armas de las naciones, bien asi como Europa mostraua por armas Aguilas y toro en el mar. con esta letra. Con Ignacio Aguila soy, / que miro al sol sin cegar / y con Xauier por el mar, / mejor que en el toro voi asi las demas...» (34).

Unido el carro al cortejo continuó el desfile por toda la villa parándose finalmente en Ascao, donde tuvo lugar una segunda salva de trabucos y mosquetes. Allí se situó el carro estando las cuatro naciones formadas en las embocaduras de las calles circundantes. En su ubicación se tuvo cuidado de que fuese visible desde el Colegio. Además de las tarjetas mencionadas presentaba en su centro un globo que subía sobre una pirámide y gran cantidad de «yngenios de polbora». A las siete de la tarde se le dió fuego, «significando el que entodo el abia aerrogado nuestro padre S. yjnacio por si y por su santo hijo francisco Xabier y los demas de su Compañia» (35). Esta culminación fue acompañada del lanzamiento de numerosos cohetes desde las ventanas del Colegio, adornadas a su vez con numerosas luminarias. Fuera de lo narrado tuvieron lugar juegos y divertimentos de carácter exclusivamente lúdico y popular. Entre ellos se señalan jinietadas de rocines en las que el jinete debía atrapar gansos y gatos. En su afán de equiparación el padre Escobar se lamenta de la ausencia de carreras de auténticos caballos, alabando el regocijo que produjeron estos rocines vizcaínos entre los asistentes.

Tras el grandilocuente inicio, el segundo día de las fiestas acoge igual protagonismo. El cabildo eclesiástico será el principal encargado de la dirección de los distintos actos, Comenzaron éstos en Santiago, catedral donde se dijo misa mayor con acompañamiento musical. Predicó el sermón el maestro Pedro de Ugaz, patrón del Colegio y principal capitular del Cabildo. Su oratoria estaba dedicada a la exaltación de los Santos Ignacio y Francisco Javier, padres de la Compañía, y de sus hijos. No resulta este reparo mera obviedad, ya que lo que aquí se resalta es la potenciación del acto religioso con la intervención del predicador. Este, si gozaba de la virtud e inteligencia necesarias (36)

(34) A. H. B. B. V. Op. Cit.

(35) A. H. B. B. V. «Relación Anónima».

(36) Especial cuidado ponían los jesuitas en esta oratoria sagrada conociendo la importancia y posibilidades de atracción y conmoción que ofrecía. Desde esta óptica comprenderemos la crítica que lanza contra los clérigos el padre Juan de Salcedo en su carta. Les acusa de que «en los sermones

conseguía crear una comunicación viva y directa entre el púlpito y el pueblo. Con toda la villa congregada en su iglesia mayor, al maestro Ugaz se le ofrecía la oportunidad única de arraigar y extender la fe de los asistentes en los nuevos santos y en la Compañía como instituto entregado al servicio de la iglesia y fe católicas. Consciente de la trascendencia de su misión, actuó con la habitual perspicacia de los predicadores jesuitas. Seguidor del penetrante concepto de la composición de lugar propugnado por San Ignacio en sus Ejercicios Espirituales, situó dos imágenes de San Ignacio y San Francisco Javier en dos altares, con sus «*cuerpos mas q naturales. ensus andas. S. Ign<sup>o</sup> de sacerdote. S. Fran<sup>o</sup> con sotana de terciopelo labrado con botones de oro y estola*». (37) Cumplía así con el precepto propio de la Compañía otorgando un papel de máxima relevancia a la obra de arte. La conjugación del binomio establecido entre doctrina e imagen gráfica tenía como principal objetivo la presentación de los santos y su culto como modelos ejemplares de la ortodoxia y concepciones propugnadas por la Contrarreforma (38)

Aun sin conocer el contenido pormenorizado del sermón nos inclinamos a creer que respondería de sobra a las expectativas creadas. Resulta lógico suponer que cerrada la víspera con tamaña exaltación de los jesuitas y su Orden, la predisposición existente fue adecuadamente canalizada gracias a una técnica de predicación en la cual se aunaban sensaciones visuales —aparición de imágenes invadiendo el primer plano del presbiterio, espacio privilegiado que se cerraba con la máquina teatral que constituye el retablo, juegos de iluminación potenciando adecuadamente la escena—, acústicas —música y coros— y olfativas —incienso, flores y cera—, como culminación, más que complemento, de la oratoria sagrada. Asistiríamos a una teatralización del templo en la que el orador haría las veces de comediante a lo divino y que ha sido analizado como fenómeno psico-sociológico de la época (39) derivado de las disposiciones de Trento y muy en particular de la política artística y cultural literaria de los jesuitas. Se trata en el fondo de la traslación del recurso teatral de las apariencias que llegó a ser regulado por jesuitas como Juan Bautista Escarlo (40). Conforman una prueba evidente de la tendencia generalizada hacia

---

*anduvieron tan limitados, que quedamos desengañados para otra vez. el Maestro Ugaz lo hizo mejor que todos ellos...*» Op. Cit. (13)

(37) A. H. B. V. «Relación del P<sup>o</sup> Antonio de Escobar» en la descripción de los festejos del domingo 24.

(38) El interés mostrado en la Compañía por la imagen como instrumento excepcional para la transmisión ideológica se materializa en particulares métodos de adoctrinamiento que tienen su origen en la composición de lugar propugnada por San Ignacio vid. San Ignacio de LOYOLA, *Obras Completas*, (Ejercicios Espirituales), Madrid, 1991, págs. 221-305. Como ejemplos paradigmáticos de este maridaje doctrina-imagen, señalemos al P. Jerónimo NADAL, S. I. *Adnotationes et meditationes in Evangelia...* Amberes, 1594 y Hugo HERMANN, S. I. *Pia desideria emblematis elegis et affectibus S.S. Patrum illustrata*, Amberes, 1624. Personalmente hemos analizado su importancia en fenómenos destacables dentro de la plástica barroca, vid. Ignacio CENDOYA ECHANIZ y Pedro María MONTERO ESTEBAS, «La influencia de la "Vita Beati Patris Ignatii..." grabada por Barbe en los ciclos iconográficos de San Ignacio» en *III Coloquios de Iconografía*, Madrid, 28, 29 y 30 de Mayo de 1992 (en prensa).

(39) Emilio OROZCO DIAZ, «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: El predicador y el comediante» en Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica, N<sup>o</sup> 2-3, 1980, págs. 171-188, trabajo recopilado junto con otros del mismo autor en *Introducción al Barroco*, T. I, Granada, 1988, vid. sobre todo las págs. 269 y 275-277 donde se mantiene esta tesis afirmando que dichas prácticas de predicación, esencialmente impulsadas por los jesuitas, responden a una experiencia de comprobada eficacia.

(40) Juan Bautista ESCARLO, *Retórica Cristiana*, 1674, vid. capítulo 76, tomado de Emilio OROZCO DIAZ, Op. Cit. pág. 288, quien señala que este fenómeno de teatralización de la oratoria se inicia como movimiento potente desde fines del siglo XVI.

Un abundante repertorio de actitudes idénticas a la que nos ocupan dentro de la práctica sermonearia y de predicación, se recogen con excelente criterio por María del Pilar DAVILA FERNANDEZ, *Los Sermones y el Arte*, Valladolid, 1980.

lo plástico-visual en la espiritualidad barroca. Las obras de los escritores místicos y ascéticos del momento ejemplifican esta valoración de lo sensorial como estímulo privilegiado de la devoción del fiel (41). Dentro de este contexto se insertan valoraciones de la imagen «a lo vivo» o como se aprecia en nuestro caso «mas q naturales».

Finalizada la celebración religiosa y enlazando con el mensaje en ella transmitido tuvo lugar junto al colegio una danza de ocho indios «*estremada con trages muy vistosos y ricos*», representación que corrió a cargo de los estudiantes de éste (42). Como anfitriones los jesuitas agasajaron con una comida a una representación del cabildo eclesiástico. Por la tarde se dijeron vísperas de Santiago en su iglesia, donde aún permanecían junto al altar mayor las imágenes de bulto de San Ignacio y San Francisco Javier. Terminadas éstas, se inició una solemne procesión. La abrían toda la clerecía de la villa, a quienes seguían con capas y cetros algunos de los capitulares principales y dos miembros de la Compañía que a los lados del Prior, remataban la representación eclesiástica. Detrás venían el Corregidor, Alcalde y Preboste Mayor con los doce Regidores y el Procurador General con los maceros y el estandarte de la villa. Continuaba el séquito la nobleza, venida de todo el Señorío. Los más principales de la villa llevaban a hombros a San Francisco Javier. Le seguía San Ignacio, trasladado por una selección de la nobleza del Señorío. Cerraban el cortejo «*algunos caballeritos delos mas principales de nuestro estudio galanamente Bestidos*», quienes portaban «*al niño Jesus Ricamente adornado*». Todo el recorrido estaba jalonado por «*altares de maravillosa. Arquitectura. de muchas y Ricas Pieças ynjeniosamente dispuestas*». Sabemos que uno de los altares había sido erigido por los agustinos y otro por los franciscanos, y que a la entrada de la calle del colegio había «*Arcos Triunfales y sobre las colgaduras Barios geroglíficos*». De todos los altares erigidos parece destacaba sobremanera el «*que estaba en esta calle Junto a los estudios fue muy deber*» (43). La procesión recorrió las plazas menor y mayor de la villa rodeando la mayor parte de ésta desde la primera hasta la última de sus siete calles principales. Regresó por el mercado viejo para entrar a través del portal de Zamudio en la calle e iglesia del Colegio. Allí depositaron las imágenes sagradas, La noche concluyó con luminarias, hogueras, cohetes y repique de campanas.

Es una lástima que la apariencia espectacular que nos describen las relaciones no obtenga un tratamiento exhaustivo desde una perspectiva artística. Como suele ser habitual en este tipo de fuentes han quedado silenciadas las autorías de todos los elementos escénicos que colaboraron a la creación de un marco tan esplendoroso. Debemos conformarnos por ahora con la simple pero indudable constatación de la erección de arcos triunfales, altares o la hechura de imágenes y jeroglíficos, íntimamente unidas a un aparato literario de tarjetas y poesías varias, confeccionadas estas últimas hasta un total de ciento cincuenta por los estudiantes del colegio. Únicamente podríamos movernos en el poco seguro ámbito de la hipótesis y plantear, en cuanto a la construcción de arquitecturas efímeras, la participación de maestros tan prestigiosos como Martín Ibáñez de Zalbidea, personalidad estrechamente unida a la erección arquitectónica del Colegio de San

---

(41) Entre otros estudios de este paralelismo entre espiritualidad y arte y las similitudes metodológicas entre el místico y el predicador citaremos a Emilio OROZCO DIAZ, «Mística y Plástica» en *Mística, Plástica y Barroco*, Madrid, 1977, págs. 27-60. Algunas de las orientaciones aquí vertidas las recogerá en «Sobre el Barroco, expresión de una estructura histórica. Los determinantes socio-políticos y religiosos» en *Introducción al Barroco*, T. I, Op. Cit. págs. 247-268.

(42) A. H. B. B. V. «Relación del P<sup>o</sup> Antonio de Escobar», quien se muestra un tanto ambiguo a la hora de precisar si la danza tuvo lugar antes de la comida o por la tarde como parte de la procesión.

(43) A. H. B. B. V. «Relación Anónima».



FIG. 2.— Fachada de la iglesia de los Santos Juanes, antiguo templo del Colegio de San Andrés. Su anónimo proyecto constituye el mejor exponente de los principios clasicistas en el señorío.

Andrés y que por su cualificación profesional ha sido apuntado como el posible tracista de su diseño en esta segunda década del XVII (44). Sin embargo, con ser lógica y más que posible dicha conexión, la lista de maestros tanto arquitectos como retablistas, escultores, pintores, etc, cuya colaboración pudo ser efectiva, es tan amplia que, en espera de futuras investigaciones, resulta más ortodoxo abandonar este campo. Si queremos apuntar una idea que nos parece cuando menos sugerente. Es la posible relación o influencia de toda la escenografía efímera aquí ideada en el diseño de alguno de los elementos arquitectónicos del Colegio. Recordemos que éste cobra un primer impulso constructivo en esta década, situándose por estos años su diseño. Hemos de tener en cuenta el soporte conceptual de teatralización de las artes que ahora tiene lugar. Este bien pudo tener una incidencia directa en el diseño de la fachada, elemento canónico que contempla la solución de arco triunfal potenciando los valores plásticos y estructurales en un afán propagandístico de atracción y ostentación frente al espectador contemplando el precepto de dinámica relación con la masa (Fig. 2). Al respecto, es importante el deseo manifestado por la comunidad en 1624, si es que la situación económica de la

---

(44) Se trata de una de las personalidades artísticas más atractivas dentro de la arquitectura clasicista en Vizcaya, a quien debido a su amplia biografía artística y su especialización en el diseño de iglesias conventuales, además de su directa intervención en las primeras fases constructivas del Colegio, se relaciona con el proyecto de este grandioso templo, hoy de los Santos Juanes; vid. José Angel BARRIO LOZA, «El arte durante los siglos XVII y XVIII», Op. Cit., págs. 127 y 138-139, donde se recupera esta asignación vertida en base a una noticia marginal desde tiempos de Guiard. También, José Angel BARRIO LOZA, e Iñaki MADARIAGA VARELA, «La arquitectura de los jesuitas en Bizkaia» en La Compañía de Jesús en Bizkaia, Bilbao, 1991, pág. 58; Pedro María MONTERO ESTEBAS y Julen ZORROZUA SANTISTEBAN, *Arte en Bizkaia*, vid. Arquitectura barroca, en V.V.A.A., Bizkaia, Madrid, 1993, pág. 160.



FIG. 3.— Interior de la iglesia de los Santos Juanes, antiguo templo del Colegio de San Andrés. El protagonismo otorgado a tribunas y balconadas le confiere un destacado carácter escénico.

fábrica lo permitía, de organizar este imahfronte con columnas en vez de pilastras. Las tribunas del interior de la iglesia vuelven a incidir en este aspecto (Fig. 3). No obstante, somos conscientes de que las estructuras creadas son de las más arquetípicas dentro de los templos jesuíticos, contando con una gran tradición que aporta, desde el punto de vista artístico, un valor propio a dichas soluciones, restando importancia a su dependencia de estos aspectos escenográficos.

La peculiar naturaleza de las fuentes empleadas es la responsable del ostracismo con que se aborda la escenografía. Su análisis se elude por no resultar esencial, ya que lo verdaderamente importante a los propósitos de los autores era la constatación de su existencia. Se destaca únicamente aquello que interesa especialmente y, por ello, mientras se silencian descripciones de arcos y altares se aporta, de forma minuciosa, la iconografía de las imágenes de los santos jesuitas, incorporando además, juicios de valor que ayudan a interpretar el significado iconológico de las mismas. Así conocemos que San Francisco Javier «yba Bestido de una Rica loba guarnecida Por los Remates de Botones de oro Sobreella una ermosa sobrepeliz Y al cuello Una preciosa estola llebaba Puesta en la cabeça Una diadema de Rayos dorados en la mano diestra una cruz en significass<sup>on</sup> de las grandes y maravillosas. obras que por virtud. della obro en la mano siniestra una açusena simbolo desupureza y angelica Virginidad». Por su parte «S. ygnacio vestido de sacerdote con hornamento de Mucho balor llebaba diadema como la dha y en la mano diestra un hermoso y agradable Jesus despidiendo Rayos como sol en significacion de la grande luz Y calor del cielo que de aquel señor abia Recibido y del fin que en la fundass<sup>on</sup> De la compañía yentantas y tan exelentes obras tubo que fue la mayor gloria y manifestass<sup>on</sup> deste Santissimo nombre en la siniestra llebaba Un libro que

*significaba el de las constituciones y Reglas que escriuio contalalta. sabiduría prudencia y santidad. Para el buen gobierno dela Religion que fundo...»* (45)

Vemos que se cifra la atención en cuanto a la riqueza de los ornamentos y a la disposición de atributos en calidad de significantes olvidando referencias de tipo más personal que atenderían a la espiritualidad y naturalidad de las fisonomías (46). Ello responde a la voluntad de destacar los aspectos aparienciales, ya que se conciben como cualidad a potenciar. El lujo y riqueza de los ornamentos que definen a los santos obtienen justificación desde dos vías o presupuestos ideológicos bien definidos. En primer lugar se insertan dentro de la demostración de ostentoso dominio que engloba toda la práctica festiva. Son signo del poder de los organizadores. Tampoco resulta ajena a esta intención la solicitud de la nobleza de la villa y Señorío para portar las imágenes de los canonizados. Pero hemos de tener presente otro nivel de lectura, aquel que se interna en los principios religiosos y devocionales. Nos centramos aquí, dentro de la concepción que admite y procura la belleza como vehículo de acercamiento o conocimiento de Dios. Obtiene su máxima justificación en la defensa que realiza la Contrarreforma de todo lo sensorial. La belleza se conseguiría entre otras manifestaciones mediante la riqueza y el boato, convirtiéndose en metáfora moral acerca de su portador. Se trata de la manifestación de un aspecto propio de la mentalidad católica del momento, que ha sido visto como peculiaridad diferenciadora frente a la austeridad y frialdad protestante (47). Las imágenes de vestir responden de forma excepcional a los deseos de esta mentalidad y comportamiento al permitir multitud de variaciones y riqueza de complementos (48). Nada podemos aportar ahora sobre los altares y arquitecturas efímeras erigidos. Tan sólo imaginar que aquellos mostrarían en los levantados por franciscanos y agustinos el habitual corporativismo hagiográfico.

La procesión se nos revela aquí como un vehículo privilegiado a la hora de incidir en la fe de todo el pueblo. Testimonio excepcional de la escenografía barroca aúna todos sus principios y recursos. No sólo visualiza la imagen, sino que además proporciona en

---

(45) A. H. B. B. V. «Relación Anónima».

(46) Hemos de señalar que la iconografía de ambos santos estaba fijada en lo sustancial desde su beatificación. En el caso de San Ignacio comenzó a gestarse desde el mismo momento de su muerte el 31 de julio de 1556. Se sacó una mascarilla que inmortalizó los rasgos faciales del fundador y se hicieron varios retratos entre los que destacan los realizados por el florentino Jacopino del Conte efectuado poco después de su muerte, y el de Alonso Sánchez Coello en 1595 inspirado en la mascarilla mencionada y bajo las indicaciones del gran biógrafo y compañero el P. Pedro de RIVADENEIRA. Vid. su *Vita Beati P. Ignatii Loyolae, Soc. Iesu Fund.*, Romae, 1609; o trabajos clásicos como el de Tacchi VENTURI, S. I. *San Ignacio de Loyola en el arte de los siglos XVII y XVIII*, Roma, 1929, pág. 18, y «Relación de la forma que se tuvo en hacer el retrato de N. P. S. Ignacio» en Monumenta Ignatiana, Roma, Serie IV, I, págs. 758-767, así como obras más puntuales Enrique VARGAS-ZUNIGA, S. I. «*La iconografía artística de San Ignacio de Loyola en Sevilla*» en Archivo Hispalense, nº 36-38, Sevilla, 1949, pág. 89; Fernando GARCIA GUTIERREZ y otros, *Iconografía de San Ignacio de Loyola en Andalucía*, Sevilla, 1990-91, págs. 9 y 10; Juan PLAZAOLA, S. I. *Iconografía de San Ignacio en Euskadi*, Loiola, 1991, págs. 27-31.

Papel fundamental en la difusión de una iconografía ignaciana juegan las series de grabados realizadas a modo de Vidas Gráficas por Juan Bautista Barbé en 1609, Teodoro y Cornelio Galle, Adrián Collaert, y Carlos Van Mallery en 1610 y George Mary en 1622.

(47) Giuseppe SCAVIZZI, *Arte e Architettura sacra, Cronache e documenti sulla controversia fra riformati e cattolici, 1500-1550*, Roma, 1981, pág. 251,

(48) Muy numerosos son los estudios que se han hecho eco de estas prácticas, citaremos a Crescenciano SARAVIA, «Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes», B. S. A. A., 1960, págs. 129-143; Alfonso RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, «La repercusión en España del decreto del concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco» en *Studies in the history of Art*, 1984, Vol. 13, págs. 153-158; Palma MARTINEZ-BURGOS, *Idolos e imágenes... Op. Cit.* págs. 267-279.

todo su aparato el concepto intelectual que ésta representa y pretende transmitir. Es pues, una magna función que, apoyada en la imagen sacra y en los recursos artísticos a su alcance, propaga y exalta un contenido devocional con intención catequística. Debemos otorgarle un papel fundamental, ya que, junto al teatro religioso, el sermón y las manifestaciones emblemáticas, ofrece una visión religioso-simbólica de máximo alcance. Incluso podríamos afirmar que en su más amplia dimensión los supera al compendiarlos y, en cierta forma, trascenderlos. Se concibe a modo de marcha triunfal del pueblo de Dios (49) en sincera glorificación de Este por sí y a través de sus santos. De ello se deriva que todos sus elementos, significado y recorrido gozan de un sentido simbólico (50) difícilmente equiparable por otras manifestaciones. Nos remite en última instancia a una visión o trasunto de la Jerusalén celestial, en la cual, todos los elementos que la integran tienden a hacer del templo, en particular, y de la ciudad, en general, la imago mundi (51). Se consigue mediante una intensificación sensual que, encauzada por el poder eclesiástico-local, se apoya en la transmutación de la realidad urbana en otra teatral. Cortejos, imágenes, arquitecturas fingidas, altares, colgaduras, jeroglíficos, poesías, música, luz y color se conjugan en busca de una ilusión clave en la consecución de la fiesta. La fascinación de ésta procede de la conversión de la realidad en teatro, ficción que se define mediante los elementos teatrales propios del Barroco Efímero (52).

Festejos y actividades continuaron con menor intensidad durante toda la semana siguiente. El lunes por la tarde los estudiantes sacaron una nueva máscara. Mas de dos docenas de jinetes acompañaban un carro triunfal dorado y ricamente aderezado. Portaba en su parte trasera varios ángeles músicos con sus instrumentos, mientras que la delantera la ocupaba el Niño Jesús, apropiadamente vestido y personalizado por el caballero don Pedro de Sojo. En el centro de esta corte celestial iban Ignacio y Francisco Javier de bulto (53). Rodeaban el carro por sus cuatro costados más de treinta tarjetas con poesías y jeroglíficos de la vida de los dos santos... «*todo lo qual por la artificiosa trasa adreço Rico y mucho ynjenio conque estaba. Conpuesto causo grande y especial. Contento y alborozo en la jente. que Muy de espacio se estaban. Mirando y Remirando al carro y partes del nose Artando deponer. los ojos en geroglificos y ler las poesías quelos declaraban*» (54). Se continúa así con un discurso coherente dentro del programa festivo, el cual va agotando acto tras acto, todos los recursos codificadores de la fiesta religiosa. Entre las cuestiones principales que ahora se introducen, podemos abundar en

---

(49) François LOUVEL, «Les processions dans la Bible» La Masson-Dieu, Nº 43 «Les Processions», 1955. tercer trimestre. págs. 5-28.

(50) Palma MARTÍNEZ-BURGOS GARCIA, «Imágenes del paraíso. (Notas a la iconografía de la fiesta religiosa del siglo XVI)» en Boletín de Arte de la Universidad de Málaga, 1989.

(51) Palma MARTÍNEZ-BURGOS, *Idolos e imágenes: la controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, 1990, pág. 50, defiende la sacralización de todo el marco en el que se desarrolla la procesión y de ello deriva la unión y función simbólica de todos sus componentes.

(52) Marcello FAGGILOLO DELL'ARCO y D. CARANDINI, *L'efimero barocco. Structure della festa nella Roma del '600*, Roma, 1978, donde se pormenorizan todos los elementos teatrales propios de la fiesta barroca, así como su evolución. Vid. también Pilar PEDRAZA, *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, 1982.

(53) A. H. B. B. V. «Relación del P<sup>o</sup> Antonio de Escobar». La prohibición, ya constatada, de sacar imágenes de bulto en la procesión, contrasta con los más habituales reparos hacia el empleo de las de vestir, mas dadas a excesos. Salvo error del cronista es probable que se haga referencia a otras imágenes, pertenecientes quizá al culto particular del Colegio. De lo contrario no deberíamos entender el término bulto como bloque escultórico, sino como adjetivo diferenciador de la imagen pictórica.

(54) A. H. B. B. V. «Relación Anónima», en la cual se habla de más de 30 tarjetas con jeroglíficos pintados y poesías, afirmando el P. Escobar, por su parte, que eran más de 24 tarjetas con otros tantos jeroglíficos.

el empleo de poesías y jeroglíficos. Son ambos, aspectos indisolubles de la fiesta barroca. Debemos suponer que mientras las primeras describirían de forma más popular y asequible la vida de los canonizados, los segundos, englobados dentro de la denominada «emblemática festiva» (55), conjugarían de forma enigmática imagen y palabra en un juego ya intelectual que buscaría conceptualizar sus virtudes y logros. Admitida la finalidad catequística de los mismos, la fiesta se erige en el marco perfecto para su visualización. Su empleo, generalizado en la cultura barroca del momento, viene apoyado dentro de las prácticas jesuitas por una concepción que les otorga el poder de suscitar una actitud interiorizada de la piedad (56). La poesía, tanto si iba unida al jeroglífico, como si adquiriría tratamiento independiente, fue igualmente visualizada en tarjetas y quizá, se extendiera por colgaduras y arquitecturas efímeras. Su visualización debe comprenderse como un recurso destinado a reforzar la importancia de su significado (57). Se conforma así un recorrido visual e intelectual que presenta al fiel, a través del modelo de los agasajados, un camino de perfección a seguir.

A pesar de que como hemos visto su influencia se extendió en todos los ámbitos, el gran ausente hasta ahora es el teatro. Tal privación se vería compensada en los días 26 a 28 donde se convertiría en el protagonista de la celebración. El martes correspondió la fiesta a los agustinos. Su prior celebró misa en el templo del Colegio, correspondiendo el sermón a su predicador mayor. Ambos, junto con dos padres más, se quedaron a comer con los jesuitas. Por la tarde se escenificaron en la calle del colegio dos comedias. Una de la vida de San Ignacio y la primera parte de la de San Francisco Javier. Esta se dividió en dos días para que luciese más «*como lucio nosolo por el mucho adorno y aparato. el tablado con barios tornos y dibersos. Apartados para diferentes Passos yngeniosamente traçados Mas porque Los que le representaban y especial. S. ygnacio y. S. francisco Xavier Lo hicieron escojidamente Mobiendo Mucho Los afectos delos oyentes. que fueron Muchisimos*» (58). El éxito de las representaciones es también corroborado por el P. Escobar al afirmar que asistió en tablados y ventanas todo el lugar. Alaba la riqueza y vistosidad de los trajes y la música de chirimías y concluye afirmando que nunca hizo cosa que mejor saliese (59).

Al día siguiente la lluvia obligó a suspender la segunda parte de la comedia de San Francisco Javier, que forzosamente hubo de trasladarse al jueves por la tarde. Este, correspondía la fiesta a los de la Compañía, quienes la dedicaron a la beatificación de San Luis Gonzaga. El mismo padre Antonio de Escobar predicó sobre la vida del santo. La efeméride coincidió con la fiesta del Santísimo Sacramento, diferida para esta fecha.

---

(55) Víctor MINGUEZ, «Un género emblemático: el jeroglífico barroco festivo. A propósito de unas series valencianas» en Goya, Nº 222, 1991, págs. 331-338, se inclina hacia una visión de los mismos en calidad de subgénero emblemático, cuya función de transmisión de un mensaje se superpone al entretenimiento que supone descifrar su clave. Los concibe como elementos que contribuyen a formar al pueblo y que inciden en el poder de la iglesia triunfante postrentina, presentando como sus valores propios su poder de atracción y la gran difusión que alcanzaron.

(56) Fernando RODRIGUEZ DE LA FLOR, «Picta-poesis un sermón en jeroglíficos dedicado por Alonso de Ledesma a las fiestas de Beatificación de San Ignacio en 1610» en Archivium Historicum Societatis Iesu, Vol. LII, Roma, 1983.

(57) Emilio OROZCO DIAZ, «Sobre la teatralización y comunicación de masas en el Barroco. La visualización espacial de la poesía» en Homenaje a José Manuel Blecua, Madrid, 1983, págs. 497-512 y en Introducción al Barroco, Op. Cit. pág. 308; la afición de los jesuitas por los emblemas y juegos de agudeza la recoge Julián GALLEGU, *Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, pág. 165.

(58) A. H. B. B. V. «Relación Anónima».

(59) A. H. B. B. V. «Relación del Pº Antonio de Escobar» 60 A. H. B. B. V. «Relación Anónima».

Es por ello que teniendo el Santísimo descubierto predicó un sermón «*tan ynjenioso erudito y deboto juntado a Proposito del ebanjelio delos ceñidos tales alabancas. del señor. presente. delos. dos santos padres canonicados y desu santo hijo Beatificado y dando noticia de la vida deste santo hermano Contanbuena gracia y modo que causo especial admirass<sup>m</sup> deboss<sup>m</sup>. y contentos*» (60). Comieron en el Colegio los Justicias, Corregidor, Alcalde y Preboste Mayor. Durante la tarde se dio fin a la vida de San Francisco con mayor ostentación que la primera por la variedad de los trajes indios. Según se afirma, personas de la corte que se encontraban en Bilbao declararon que jamás habían visto comedias de tanta ostentación. (61)

A pesar de que son varios los aspectos a destacar, no queremos incidir en el tema de la ostentación o el deseo de emulación del foco cortesano, cuyas manifestaciones se vieron aquí superadas, según el testimonio que el cronista pone en boca de algunos de sus vecinos. Nos interesa más hacer hincapié en la realización de las comedias sobre la vida de los santos, no tanto en sí mismas, como por lo que de ingenioso espectáculo de invención y artificio presentan. El empleo en ellas de «tornos», y «dibersos Apartados» «yngeniosamente traçados» revela una concepción puntera del teatro, tanto desde el punto de vista material —de puesta en escena—, como ideológico —sus posibilidades y función sociocultural—. Supone al mismo tiempo la constatación de una pervivencia del espectacular teatro que desarrollaron los jesuitas durante el siglo XVI (62). Independientemente de que interviniesen en la realización manual de los mismos, no cabe duda de su protagonismo conceptual, quizá extensible al mundo del diseño, y práctico. Eran los directores y ostentaban el control directo sobre los actores, que como solía ser habitual eran los propios estudiantes, y escenario (63). No nos sorprende la utilización de artificios mecánicos en las comedias, ya que era un recurso escénico habitual que los jesuitas llegaron incluso a trasladar a la función litúrgica en alguno de sus componentes más sustanciales y activos en la psicología del fiel, el sermón. Estos motivos mecánicos se introducen como elementos de asombro. Además de reflejar lo que de juego cambiante tiene el teatro, buscan una acción directa sobre los sentidos del espectador. Resaltan el carácter de artificio de la representación, motivan asombro y refuerzan el culto y exaltación a la novedad que proclama la cultura barroca. Bajo esta apariencia se actúa directamente sobre la conciencia del espectador inculcándole unos presupuestos e ideología determinados (64), la virtud y perfección de los santos de la Compañía. No sólo se presentan modelos de héroes cristianos, sino que se legitima su obra, la propia Compañía como legado y su función. Su poder queda implícitamente manifiesto en el boato y en la capacidad de transgresión de la realidad. Aunque ésta en este caso sea una ficción teatral, obtiene justo paralelo en la transformación que dentro del marco festivo acoge el entorno

---

(61) A. H. B. B. V. «Relación del P<sup>o</sup> Antonio de Escobar», quien atribuye el mérito a la organización de los de la Compañía «*porq auñq los vizcainillos son cortos. trauajaron con ellos sus maestros, y representaron 27. todos pasaderamente y algunos muy bien*».

(62) José María DIEZ BORQUE. «Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español» en Teatro y Fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica, Barcelona, 1986, pág. 34.

(63) Queremos señalar aquí la influencia que pudieron ejercer en la configuración de las escenas cumbres de la vida de estos santos los repertorios de grabados citados con anterioridad (vid. nota 45) De ellos destacaríamos el confeccionado por Juan Bautista Barbe, elaborado con motivo de la beatificación de Ignacio, por presentar ochenta propuestas gráficas fácilmente exportables, tras una perspicaz selección, a la escena, y constituir un repertorio creado e impulsado con especial dedicación por los jesuitas entre sus colegios y ambientes culturales. Para una visión general vid. Ignacio CENDOYA ECHANIZ y Pedro María MONTERO ESTEBAS, «La influencia de la "Vita Beati Patris Ignatii..."» Op. Cit.

(64) José Antonio MARAVALL, «Novedad, Invención y Artificio (Papel social del teatro y de las fiestas)» en La Cultura del Barroco, Barcelona, 1986, (cuarta edición), págs. 456-458, 477 y 480-483.

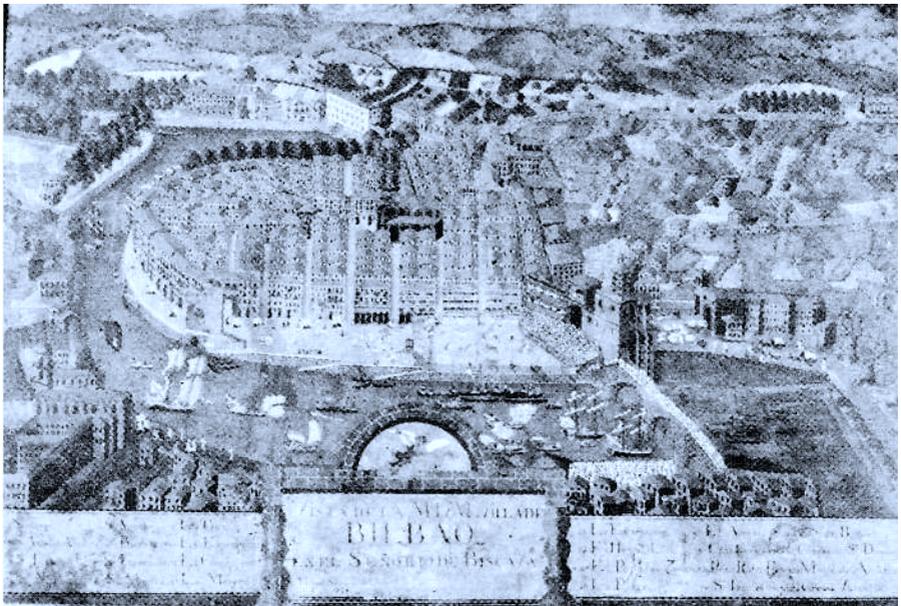


FIG. 4.— Thomas Morony, «Vista de la M.N. y M.L. Villa de Bilbao en el Señorío de Bizcaya» Fecit A.D. 1784, ejemplariza el protagonismo festivo de la antigua Plaza Mayor de la Villa, espacio en el que tenían lugar los aspectos más populares de la fiesta general participada. (Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco, Num. Ref. 81/112).

urbano, metamorfoseado por una ampulosa escenografía. Consecuentemente hemos de aceptar la utilización de todos los recursos factibles dentro de una función manipuladora del teatro (65).

Dentro de la fiesta hemos de distinguir dos tipos de actos, aquellos que podemos denominar «especiales» y los que por contra están más ligados a la fiesta general participada, cuyas formas son más propias de la fiesta popular. Constatado el agobiante predominio de los primeros hasta ahora, los organizadores dan paso a los segundos en su afección más popular y aceptada. Viernes y sábado además de invitar a la villa a comer en el Colegio, se programaron 28 toros con fuegos en la plaza. A pesar de que los toros fueron bravos y buenos no hubo ninguna desgracia. La dedicación de dos días para estos juegos revelan el papel y arraigo que encontraron en todas las fiestas civiles y religiosas del siglo XVII (Fig. 4). El domingo 31 día de San Ignacio y octava de las fiestas se dió a los padres franciscanos «*como a los del comvento mas principal destavilla*». Cantó misa el padre fray Juan de Villarreal, predicando el definidor fray Juan de Zornoza. Toda la celebración estuvo animada por su Capilla musical «de muchos y muy Buenos

(65) Idem. «Teatro, fiesta e ideología en el Barroco» en *Teatro y Fiesta en el Barroco* Op. Cit. pág. 77.

(66) José María DIEZ BORQUE, *Sociedad y Teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, 1978, analiza el fenómeno en las págs. 248-252.

cantores» (67). Se quedaron a comer ocho o diez frailes. Por la noche remató la fiesta una máscara de personas de la villa. Salieron a caballo con sus libreas y hachas pero resultó menos lucida que la primera, ya que aunque mostraron su buena voluntad y «*para lucir escogieron la noche tomando achas pero no vasta para q nose entendiese q auian escogido la noche por capa de pecadores*» (68)

Aunque el reproche precedente tenga cabida dentro de la conflictividad suscitada a lo largo del periodo festivo, resulta interesante por cuanto supone una decidida intención de trasgresión de la realidad que debe ser analizada dentro del contexto que luz y fuego cobran en la celebración. Sin ellos la fiesta perdería parte de su magia y encanto. Es muy sintomático el hecho de que se escogiese la noche como marco de la máscara y cierre efectista del tiempo festivo. Hemos de adelantar que se trata de una práctica común (69). Hachones, hogueras, luminarias y fuegos artificiales, introducidos de manera apoteósica en la fiesta renacentista, adquieren su máxima expresión en el Barroco. Aquí obtenemos una constatación más, incidencia que debemos relacionar con el deseo de ostentación y el interés por crear situaciones ambiguas y mágico-teatrales. Nada más asombroso que el poder de convertir la noche en día o la atracción del fuego y la luz. Los juegos de luz cobran ahora un protagonismo sin parangón. Realzan la fuerza del discurso proporcionándole prestancia e intensidad y crean una sensación de asombro y bienestar difícilmente superable. Constituyen un excelente broche al marco festivo.

Obtenida una perspectiva global del tiempo festivo, es el momento de realizar una visión panorámica con el objetivo, tras haber reparado en los actos más significativos —máscaras, danzas, procesiones, sermones y comedias—, de extraer la secuencia o clave interpretativa del programa. Se inicia éste con una máscara, acto significativo, ya que se concibe a modo de procesión alegórica proporcionándonos, ya en su comienzo, el tono festivo que mantendrán los distintos niveles discursivos. Un cortejo convenientemente aderezado personaliza las cuatro partes del mundo. Acompañan y rinden pleitesía a un carro triunfal que porta una pirámide coronada por el globo terráqueo y dos soles, símbolos de Ignacio y Francisco Javier. Los extremos se singularizan con tarjetas de las armas de los cuatro continentes. En el momento cumbre de la mascarada varios ingenios de pólvora protagonizan el desenlace de la misma abrasando el mundo. Todo, representación y elementos, conduce al mismo fin. El mundo y sus continentes rinden sumisión a los nuevos santos, sus colonizadores en la religión y el espíritu. El contenido se refuerza mediante el empleo de la pirámide y el sol, símbolos de la grandeza de los fundadores el primero, y manifestación divina asociada a los enviados de Dios el segundo. Ambos se encuentran íntimamente relacionados y resultan elementos habituales en las construcciones efímeras desde el Renacimiento, pudiendo señalar entre sus más destacados codificadores a Horapolo y su Hieroglyphica, Piero Valeriano en su visión de la obra anterior y Francesco Colonna en su Sueño de Polifilo. Fuego, luz, lo ascensional y divino, la verdad y el conocimiento se dan cita en esta lejana derivación de los triunfos paganos proclamando la legitimidad divina de los simbolizados, su grandeza y amor por el mundo,

(67) A. H. B. B. V. «Relación Anónima». Sobre dicha capilla musical ver José ARANA MARTIJA, «La Música del Barroco al Romanticismo» en *Bizkaia 1789-1814*, Bilbao, 1989, págs. 227-230.

(68) A. H. B. B. V. «Relación del P<sup>o</sup> Antonio de Escobar».

(69) Pilar PEDRAZA, *Barroco Efímero*, Op. Cit. pág. 24; Ignacio CENDOYA ECHANIZ, «Fiesta Pública y Arte Barroco Vitoriano. El recibimiento de la Princesa de Beaujolais en 1723» en *Kultura*, año 2, segunda época, Nº 3, Vitoria, 1991, pág. 15, señala que tras la entrada de la princesa Felipa Isabel de Borbón en la ciudad de Vitoria hacia el mediodía, la celebración de los festejos se aplazó hasta la noche, marco en el que se desató un importante sistema de iluminación.

la conquista de éste y su debida sumisión y aceptación, mensaje que lleva implícita su traslación a la orden fundada, la Compañía, y la oportuna glorificación de los vizcaínos.

Fijada la grandeza de los canonizados y la conveniencia de su alabanza se acude a la predicación como sistema a través del cual dar a conocer pormenorizadamente las vidas y virtudes de los efigiados en el presbiterio. Mediante una estudiada relación entre doctrina e imagen gráfica se planifica toda una oratoria propagandística y exaltatoria. La aplicación del concepto de la composición de lugar, el empleo de la imagen como sustentante conceptual y la teatralización del marco definen en lo fundamental la actuación dentro del templo. Al exterior se proyectarán actos de diversa índole donde lo lúdico —danzas de indios— va a concebirse como soporte material del discurso religioso —alusión directa a la evangelización de estos pueblos—. La procesión es acogida por una escenografía efectista que metamorfosea el marco urbano transformándolo en la Jerusalén Celestial que acoge la marcha del pueblo de Dios, en *Imago Mundi ad maiorem gloriam Dei et Ignatii*. El orden establecido en ella viene a procurarnos un trasunto de la *scala dominum* en el plano terrestre donde las clases sociales preeminentes jugarán un decisivo papel de afianzamiento de su prestigio y poder frente al pueblo. La intensidad o tono establecidos se mantendrán durante la máscara del lunes. Sobre un carro triunfal se escenifica la inclusión de los nuevos santos jesuitas en la corte celeste. La presencia del Niño Jesús y un coro angélico-musical de alabanza la sancionan. Tarjetas con poesías y jeroglíficos muestran mediante un recorrido visual un camino de perfección a imitar. El efectista despliegue escenográfico desembocará en una absoluta teatralización de las artes. Dicho fenómeno tendrá adecuada correspondencia en lo estrictamente teatral. La comedia, concebida a lo divino, consolidará definitivamente el mensaje a transmitir. Su objetivo, trascender la realidad mediante la transformación de lo habitual y cotidiano, de lo posible en imposible apoyándose en lo asombroso, la novedad y la ostentación. Entre los recursos utilizados encontramos todos aquellos que revelan una concepción vanguardista del teatro, lujo de vestimentas y aderezos, efectos de luz, ingenios mecánicos, etc. Se complementa así esa fascinación procedente de la conversión de la realidad en fiesta mediante la creación de ilusiones espaciales dentro del soporte urbano que constituye el marco de los festejos. Referente tras referente, desembocamos en un fenómeno aglutinante de las más habituales señas de identidad de una cultura gestual codificada en beneficio del triunfo de los canonizados y su orden.

Concluiremos afirmando que las fiestas celebradas con motivo de la canonización de Ignacio de Loyola en Bilbao durante el mes de Julio de 1622 acusan, como toda fiesta religiosa en el Barroco, una cierta objetividad ritualista. Se conciben a modo de gran sermón moralizante en el que todos los actos programados, con inclusión del teatro —habitual contrapunto lúdico del aspecto más doctrinal—, ofrecen una perspectiva simbólico-religiosa de máxima trascendencia. Muestran una apuesta decisiva por la sobrevaloración sensorial que, patentizada en una clara tendencia a lo visual caracteriza el desarrollo del Barroco como estilo. La dinámica de intensificación sensorial establecida, se apoya en la potenciación de lo apariencial, en una teatralización general de las artes como retórica más persuasiva al servicio de un espectáculo esencialmente devocional y catequístico, respondiendo a los preceptos propios de la concepción barroca y, en este caso concreto, a los condicionamientos impuestos por la Compañía y las clases dominantes bilbaínas. Consecuencia de esta retórica será el desplazamiento de la diversión y el júbilo popular en favor de la representación y exaltación del triunfo jesuita y por extensión de la iglesia y el poder estatuido. El papel metafísico del arte, su faceta de panegírico, se convertirá en práctica de poder conductora de los principios propios de una cultura dirigida, condensando una ideología y sentimientos que determinarán decisivamente la creación de una conciencia colectiva.