

Escena y medida. Una mirada sobre las relaciones proyectuales del Colegio de Loyola

(Scene and measurement: A look at project relations of the School of Loyola)

López de Aberasturi, Antón

Univ. del País Vasco.

Esc. Técnica Superior de Arquitectura

Pl. de Oñati, 2

20018 Donostia

BIBLID [1137-4403 (2000), 19; 235-243]

Carlo Fontana proyectó en Loyola una arquitectura que resumía de manera relevante el saber de su tiempo sobre los conceptos de organización espacial: un lugar ordenado, con la Casa Torre medieval como elemento generador, y que prefigura una representación escenificada de la glorificación del lugar natal de San Ignacio. Una obra en la que se funden mathesis y taxonomía, la ciencia del orden y la medida por un lado y la disciplina que regula los sistemas de representaciones complejas por otro.

Palabras Clave: Arquitectura barroca. Colegio de Loyola. Relaciones proyectuales. Escena. Medida.

Carlo Fontanak Loiolan proiektaturiko arkitekturak bere garaiko espazio-antolaketaen kontzeptuei buruzko jakintza laburbiltzen zuen modu nabarmenez: toki ordenatu bat, Erdi Aroko Dorretxea elementu sortzailatzat daukana, eta San Ignazioren jaiotze-gunearen irudikapen antzetzua erakusten duena. Mathesis eta taxonomia batzen dituen obra da, hots, ordenaren eta neurriaren zientzia alde batetik, eta irudikapen konplexuen sistemak arautzen dituen disziplina bestetik.

Giltz-Hitzak: Arkitektura barrokoa. Loiolako Ikastetxea. Proiektu-erlazioak. Eszena. Neurria.

Carlo Fontana projeta à Loyola une architecture qui résumait de façon remarquable le savoir de son temps sur les concepts d'organisation spatiale: un lieu ordonné, avec comme élément générateur la Maison Tour médiévale, et qui préfigure une représentation scénique de la glorification du lieu natal de Saint Ignace. Une oeuvre dans laquelle se fondent mathesis et taxonomie, la science de l'ordre et de la mesure d'un côté et la discipline qui règle les systèmes de représentations complexes d'un autre.

Mots Clés: Architecture baroque. Collège de Loyola. Relations "projectuelles". Scène. Mesure.

En un texto ya clásico sobre la historia del conocimiento Michel Foucault se interrogaba sobre las rupturas y los encadenamientos de las estructuras del pensamiento¹. Definidas como *epistémés*, estas estructuras han permitido establecer referencias sobre los fundamentos de las denominadas *ciencias humanas* y de determinadas actividades artísticas. En cambio, por lo que se refiere a la arquitectura, las investigaciones realizadas se limitaron durante años al estudio de las tipologías, que era un resultado evidente de las estructuras del saber expresadas en cada época aplicadas a la organización del espacio.

Mucho se ha especulado sobre la iconología y los significados de las formas arquitectónicas y escultóricas del grandioso edificio edificado por Carlo Fontana sobre el solar natal de San Ignacio de Loyola. Desde el águila volando con las alas extendidas que veían en la planta los padres Bolandistas en el *Acta Sanctorum* -¿tal vez un brindis-homenaje a la dinastía de los Austrias patrocinadora del edificio?- hasta las interpretaciones de los detalles iconográficos en sus referencias jesuíticas emprendidas en los últimos años. Sin embargo, una interpretación de conjunto debería abandonar las referencias simbólicas para centrarse más en los procesos del conocimiento.

Se ha dicho que Loyola es un hecho aislado, una extraña simbiosis de arquitectura hispano-romana que constituye una singularidad del barroco europeo y tal vez por ello ha sido menospreciado en la historia de la arquitectura². Que Fontana desconocía el lugar donde se levantaría el grandioso edificio e incluso la Casa Torre que pretendía exaltar. Que los arquitectos locales que llevaron el peso de la construcción del edificio interpretaron a su manera las trazas del arquitecto romano desfigurándolo en sus rasgos sustanciales.

Sin embargo lo que Fontana proporcionaría al satisfacer el encargo de los jesuitas sería una arquitectura que resumía de manera relevante el saber de su tiempo sobre los conceptos de organización espacial: un lugar ordenado (es decir sometido a las reglas de la medida) que prefigura una representación espiritual del mundo. Una obra en la que se funden la *mathesis* y la *taxonomía*, la ciencia del orden y la medida por un lado y la disciplina que regula los sistemas de representaciones complejas por otro. Es decir, lo que se puede calificar como un producto ejemplar del *epistémé* barroco.

La referencia al orden y la medida en la arquitectura, en tanto que factores reguladores de la armonía, son fundamentales desde el Renacimiento. Más tarde, el Barroco introducirá un nuevo concepto, el tiempo, que lleva al límite la concepción espacial clásica. El espacio urbano barroco es básicamente una sucesión de perspectivas fugadas, en donde se funden

1. FOUCAULT, Michel, *Les mots et les Choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966 Editions Gallimard

2. En una publicación de varios autores sobre *Arte Vasco* (1.982, ed. Erain, San Sebastián), la historiadora de arte especialista en el Renacimiento en Guipuzcoa, M.A. Arrázola en su artículo *Piedras y maderas barrocas* descalifica rotundamente la obra de Loyola alegando su falta de enraizamiento en la arquitectura del País Vasco. En cambio, el profesor Artamendi en una tesis reciente *La sombra de Roma*, San Sebastián 1996, COAVN, sostiene la decisiva influencia de Loyola en la formación de la arquitectura barroca del País Vasco. Por lo que se refiere a bibliografía específica anterior cabe referirse a la *Descripción artística-religiosa e histórica del grandioso edificio de San Ignacio de Loyola* de Fernando José de Echeverría, arquitecto de la Academia y Francisco de Abásolo capellán, publicada en Tolosa en 1.851. Los estudios publicados con anterioridad se encuentran en libros sobre la arquitectura del siglo XVII en España (George Kubler, 1.957 :*La arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Ars Hispaniae ed. Plus Ultra. Madrid, y Otto Schubert -1.908- *Geschichte des Barocks in Spanien* Esslingen, ed española: *Historia del barroco en España*, Madrid 1.929). Mas recientes son los estudios de Rafael Hornedo -1.956- *La basílica de Loyola* in "Miscelanea Comillas" y J.R. Eguillor *El Santuario de Loyola: Síntesis histórica* Boletín de la R.S.B.A.P. San Sebastian 1.983 pero sobre todo hay que destacar los libros de M.I. Astiazarain Achabal *El Santuario de Loyola* 1.988 San Sebastian, Ediciones de la Fundación cultural Caja de Guipúzcoa, y el libro colectivo de Eguillor, Hager y Hornedo *Loyola Historia y arquitectura*. 1.992 Donostia San Sebastián, Ediciones ETOR y Diputación Foral de Guipúzcoa.

edificación y naturaleza, la fachada como final y como origen, de lo finito y lo infinito. Una operación que Benevolo ha calificado brillantemente como *La captura del infinito*³.

Cuando el P.General de los jesuitas Juan Pablo Oliva encarga a Carlo Fontana el proyecto de Loyola -un hecho excepcional dentro de las costumbres de la Compañía- es preciso suponer la imposición de condiciones al encargo. Evidentemente debería ser un edificio *ignaciano*, que representase fielmente el espíritu de la Contrarreforma. En otras palabras, que fuese un fiel testigo de su tiempo, resumiendo perfectamente los caracteres de la arquitectura barroca indicados anteriormente: La forma de ver y estructurar el mundo desde la *representación* y la *medición* del espacio-tiempo⁴.

Probablemente, si se hubiese acometido la obra de Loyola en otro momento histórico, la solución arquitectónica hubiese surgido de una organización sintagmática que colocase el nuevo edificio junto a la Casa Torre, tal como se hacía en la ciudad medieval y se repetirá a menudo en el siglo XIX⁵. En cambio Fontana integra ambos edificios prácticamente sin tocarse, envolviendo la Casa Torre mediante una fachada exenta, cuyas ventanas nada abren ni cierran. Con esta propuesta el nuevo edificio impone al otro *su orden*, sin ninguna violencia, en un cambio sustancial del proceso proyectual. Tras la intervención de Fontana la imagen de Loyola deja de ser y representar una Casa Torre asentada sobre una loma a medio camino entre Azpeitia y Azkoitia para convertirse en el punto final, la fachada que cierre la perspectiva infinita que surge al fondo del valle⁶. Tal vez demasiada sutileza en un proyecto del que su autor desconocía, según algunos autores, las características básicas del lugar.

Este desconocimiento está propiciado por la azarosa secuencia del proyecto. Los planos originales de Fontana desaparecieron sin dejar rastro, así como la copia que, ante el deterioro de los anteriores, se realizó en la propia obra en Noviembre de 1696. Tampoco aparecen en los archivos de Loyola materiales gráficos que nos pudieran dar una visión arquitectónica del proyecto original y de su evolución. El único plano del proyecto que ha llegado hasta nosotros es el que fue publicado por los Bolandos correspondiente al estado del proyecto en 1721, cuando ya se habían introducido las modificaciones substanciales y las obras se encontraban en avanzado estado de construcción. Posteriormente, en 1766, Francisco de Ibero firma un plano referido al entorno del edificio⁷ justo antes de la expulsión.

Este hecho insólito podría parecer fortuito, debido a las circunstancias dramáticas que rodearon la expulsión de la Compañía en abril de 1767, con la incautación de sus bienes y la consiguiente suspensión de las obras. Sin embargo, cabría preguntarse si no existía en realidad una razón profunda que provocase no la desaparición casual de todo tipo de documentación gráfica de las obras, sino su ocultamiento premeditado primero y su posterior destrucción. ¿Cómo el documento de proyecto, siendo celosamente guardado pudo perderse,

3. BENEVOLO, Leonardo, *La captura del infinito*, Madrid 1994 Celeste ediciones.

4. Es interesante subrayar la similitud del proceso proyectual del Barroco con el método de los Ejercicios Espirituales: Para una correcta vivencia de los Ejercicios San Ignacio proporciona dos tipos de Normas, las que se refieren a la *medida* y el uso preciso del tiempo en que se desarrollan y las que se refieren a la *representación* de cada momento en relación con la vida y Pasión de Jesucristo.

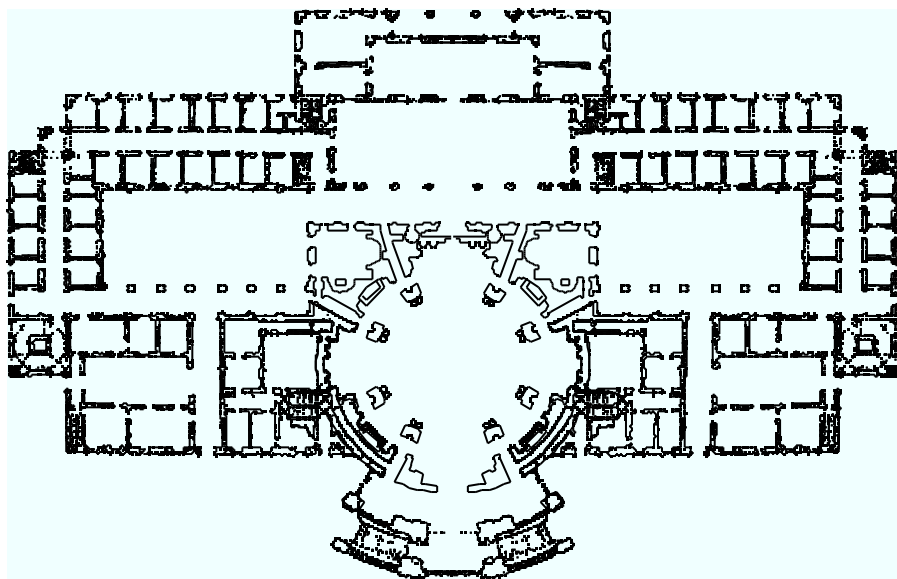
5. Es la solución que se proporciona, por ejemplo, en el Castillo de Javier.

6. Tal vez esta gloriosa perspectiva rememore uno de los memorables sucesos que se recogen en el Acta de Canonización de San Ignacio referente a la iluminación sobrenatural de la Casa Torre que contemplaron los azpeitarras la noche del Jueves Santo de 1655.

7. Id. p.172

mientras en los archivos se conservan todos los datos de las visitas y los referentes al estado de cuentas o del personal contratado?. ¿Se estarían ocultando, tal vez, las evidentes pruebas de las modificaciones que se habían introducido en el proyecto de Fontana contraviniendo las órdenes de Roma?

La aparición del plano atribuido a Fontana en el archivo Busiri-Vici mostrando la similitud con la traza de Loyola avivó la polémica sobre el grado de intervención de los arquitectos locales en la paternidad de la obra realizada, y también se plantearía el nivel de ejecutabilidad del proyecto de Fontana, que desconocería la topografía del lugar e incluso los datos básicos de la casa natal del Santo.



Plano de Loyola en la colección Busiri-Vici

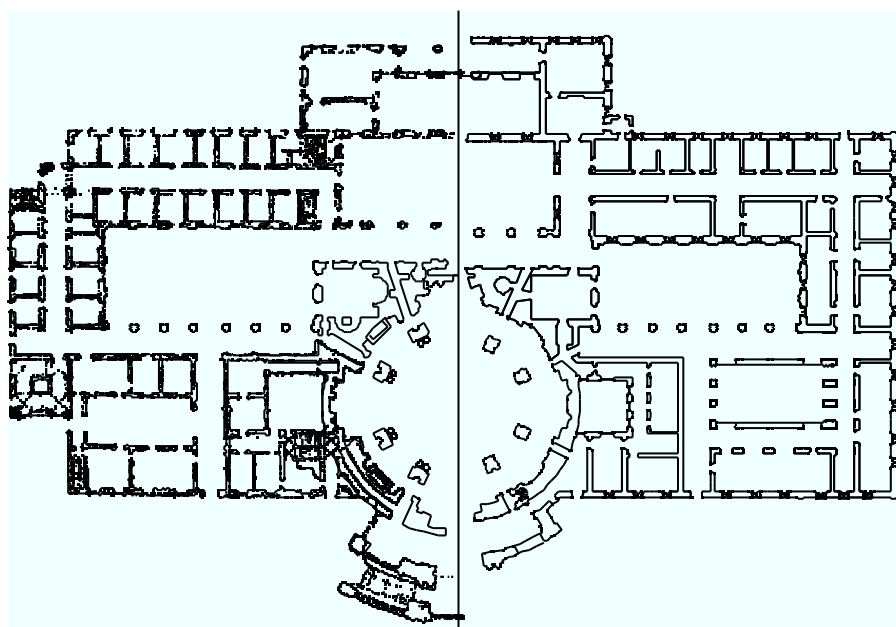
La hipótesis formulada por Helmut Hager -descubridor del plano- es que si bien no se trata del plano original para el proyecto de Loyola ya que es una copia académica, si que responde fielmente al proyecto que Fontana había elaborado. La no inclusión en el mismo de la Casa Torre podría deberse a que el autor de la copia la habría ocultado por razones de simetría. Por su parte, M. Isabel Astiazarain formula la hipótesis de que el plano de la colección Busiri Vici es también una copia del original de Fontana, quien ante el encargo de Loyola, proporcionaría a la Compañía un plano-tipo que ya tuviese confeccionado, dejando que los jesuitas lo adaptasen a tal fin. Esta parece ser la razón de que en el mismo no apareciese la Santa Casa.

Evidentemente, a la vista del plano en cuestión, puede afirmarse que existe una relación estrecha entre Loyola y el mencionado plano, que se manifiesta básicamente en su identidad tipológica: Disposición central de la Basílica, organización del Colegio en torno a los tres patios, situación de los corredores y de las estancias, etc. También se sabe que algunas diferencias están perfectamente documentadas por el largo expediente de la aprobación de las modificaciones.

nes correspondientes: es el caso de la gran escalinata central introducida por Zaldúa en sustitución del patio lateral, el cierre de las solanas y pórticos de patios, creación del corredor anular en sustitución del sistema de capillas en la Basílica, etc. De otras diferencias como la eliminación del sistema de escaleras en los ángulos o la sustitución de las columnas pareadas por simples pilastras adosadas en los pilares de la Iglesia no existe ninguna documentación.

No obstante cabe hacerse la pregunta sustancial: ¿Ideó Fontana un edificio que girase realmente sobre la Casa natal de Ignacio de Loyola o se quedó en la elaboración de un simple proyecto más o menos académico para un edificio jesuítico tipo?. La segunda opción, que es apoyada por los historiadores puede ser posible, pero ¿cómo se puede pensar que la Compañía de Jesús iba a aprobar un proyecto en el que no figurase la traza de la Casa Torre? En el momento de mayor esplendor y expansión de la Compañía, tras el interés mostrado por honrar el lugar del doble nacimiento -corporal y espiritual- de su fundador como ya lo había hecho con la Iglesia del Gesú el de su muerte y enterramiento, eligiendo para ello al más renombrado arquitecto de la época⁸, no podía ser posible que se aprobara un proyecto en el que faltaba el elemento fundamental: La casa de San Ignacio.

El encargo del proyecto por el P. Oliva está fechado en 1681, una vez que se ha efectuado la cesión de Loyola a la Compañía. Nada se sabe en cambio de las vicisitudes acae-



Comparación entre el plano de Busiri-Vici (izquierda) y el Colegio de Loyola tal como fue construido

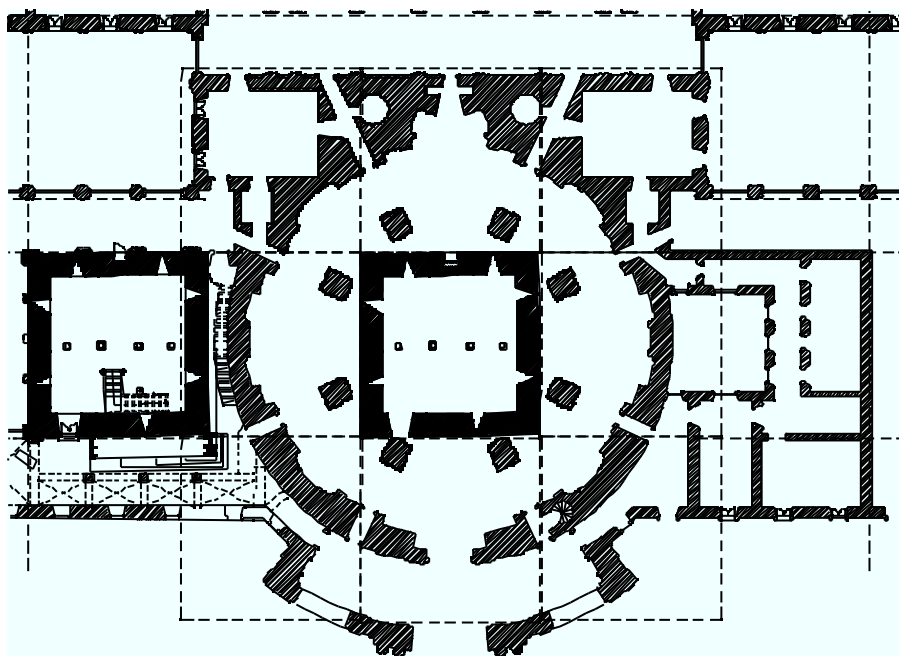
8. El proceso de encargo habitual en la Compañía de Jesús era que el proyecto se realizase por un arquitecto de la Provincia en que se ubicase el edificio, enviándose a Roma para su aprobación. El hecho de que el encargo de Loyola lo efectuase directamente el P. General de la Compañía y no el Provincial de Castilla demuestra la importancia acordada al edificio.

cidas entre esta fecha y la del inicio de las obras en 1688. Sin embargo sí se puede afirmar que el replanteo de cimientos se llevó a cabo con el proyecto que había sido enviado desde Roma: la insistencia en atenerse a los planos originales y el nombramiento de un aparejador belga de plena confianza así lo demuestra, no pudiendo admitirse la hipótesis de que José de Laincera, nombrado Maestro mayor, y el Hermano Begrand tuviesen capacidad para efectuar un cambio sustancial en el replanteo.

Efectivamente, comparando el plano de Busiri-Vici con el resultante de la ejecución, a pesar de la identidad tipológica señalada, se aprecian notables diferencias de medidas y de proporciones que invalidan la posibilidad de que el mismo fuese una copia fiel del plano final de Fontana.

Existe un segundo hecho que ha pasado desapercibido hasta ahora, que afecta al orden y la *mathesis* del proyecto y echa por tierra la hipótesis del desconocimiento de Fontana sobre los datos reales de la Casa Torre de Loyola: la realidad es que el conjunto de la Basílica y Colegio de Loyola están absolutamente modulados geoméricamente a partir de la dimensión exacta de la Casa Torre, tal como se demuestra en el plano adjunto⁹.

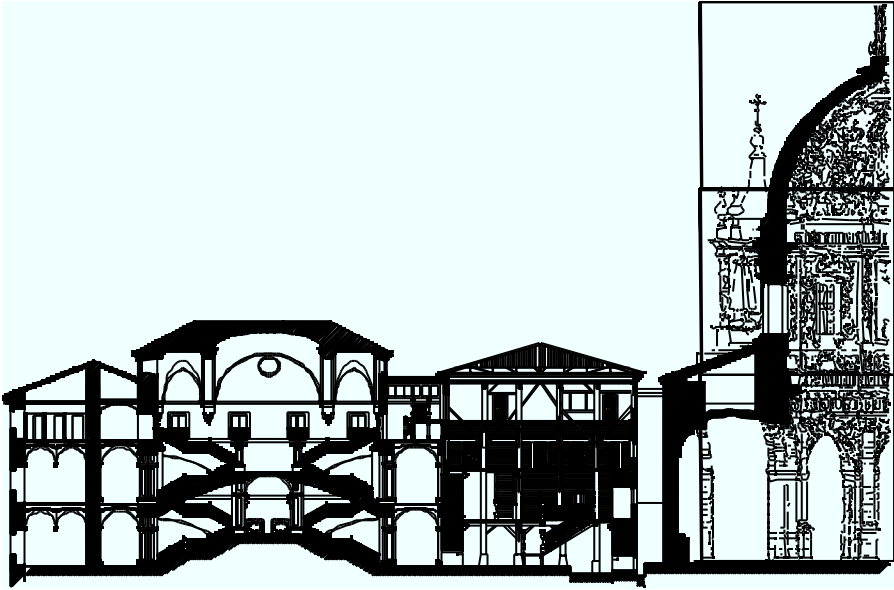
En primer lugar, la medida básica del edificio de Loyola es el diámetro de la cúpula de la Iglesia: dicho diámetro es exactamente la diagonal del cuadrado que forma la planta de la Casa Torre, lo que permite que la misma pueda quedar totalmente inscrita dentro de la Iglesia. Por lo que se refiere al elemento completo de la Iglesia, con el deambulatorio, el pórtico y las sacristías, el conjunto es múltiplo triple de la medida básica.



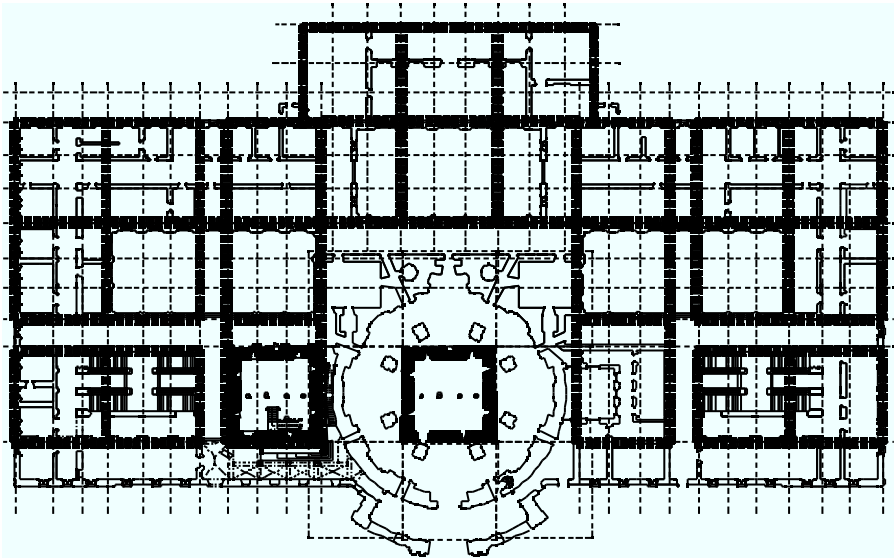
Planta de la Iglesia de Loyola con el modulo inscrito de la Casa Torre

9. Hipótesis también avanzada en la Tesis doctoral de D. Eduardo Artamendi, *La sombra de Roma*, op.cit.

También en altura existe una identidad semejante, ya que la cruz que corona el edificio está en un nivel que es asimismo módulo triple de la medida exterior de la casa y la altura de la balconada que corona el primer nivel del alzado interior coincide con el módulo básico.



Sección longitudinal del conjunto de Loyola por la escalera monumental, Santa Casa y Basilica.



Estudio de la modulación básica de Loyola sobre la base de la Casa Torre originaria.

La medida exterior de la Casa Torre -16,5 metros- sirve como definición de las medidas de los patios, que se establece en $1 \times 2 \frac{1}{3}$ módulos, y da también lugar al módulo estructural de todo el complejo, que queda definido como la tercera parte de dicha medida. El resultante de este estudio de proporciones puede verse en el plano adjunto.

En resumen, existen datos suficientes para pensar que la Casa Torre actúa como elemento generador de la *mathesis* constructiva del Santuario de Loyola, no solo por el motivo conmemorativo del lugar, sino también como arquitectura ordenadora de las proporciones espaciales. A su vez, la perfecta inclusión de la Casa medieval en un contexto barroco se lleva a cabo de modo natural, apareciendo en la planta como un dato esencial del proyecto, sin forzar ninguna distorsión. El inevitable contacto entre el edificio medieval y el barroco se lleva a cabo por un solo lado de la planta, precisamente aquél que estaba previamente ocupado por un edificio adosado a la Torre primitiva. Los otros tres quedan exentos, respetando la voluntad de los dueños donantes.

La solución planteada por Fontana tiene el mérito de respetar esta condición sin menoscabo alguno de la grandiosidad implícita de su proyecto, separando la Casa Torre -el objeto arquitectónico que se honraba- de la nueva Iglesia -eje fundamental del proyecto-. La solución de rodear el edificio medieval entre sus muros, creando dos falsas fachadas para evitar un contraste desde el exterior solo puede ser calificada de genial.

En lugar de recurrir a otra solución barroca típica, como es superponer una arquitectura nueva sobre la arquitectura anterior, construyendo la Iglesia sobre la Casa, tal como se puede observar en otros lugares como en la Porcíncula de Asís, Fontana propone una arquitectura de tangencias, manteniendo un equilibrio entre estos dos elementos que les permite mantener su independencia formal y arquitectónica. La Casa Torre aparece ahora con un efecto de sorpresa emergiendo entre los arcos y paredes del monumental Santuario, del mismo modo que se mostraba antiguamente entre la fronda del bosque circundante.

Ahora bien, la construcción modulada del colegio barroco sobre la torre medieval, tenía por objeto la glorificación del lugar natal de San Ignacio, del mismo modo que el monumento funerario de la Iglesia del Gesù glorifica el cuerpo mortal del Fundador. No se trataba de construir una Iglesia jesuítica más, siguiendo el prototipo de la Contrarreforma, sino un auténtico Templo, la Casa de Dios, que de modo excepcional tocara con su Gloria ese espacio privilegiado del Valle del Urola. Para ello Fontana elige una iglesia de planta circular con una gran cúpula que dominase la masa paralelepípedo del Colegio, haciendo una clara referencia a una figura que gozaba de gran prestigio dentro de la Compañía de Jesús desde que en 1606 el jesuita cordobés Juan Bautista de Villalpando publicase su monumental estudio sobre el Templo de Salomón.

Las referencias loyoleas al templo hierosolomitano tal como aparece en el tratado de Villalpando son claras: la organización ternaria de los patios¹⁰, la formación de una plataforma de base para homogeneizar la topografía del lugar y la posición de la Iglesia en el centro. Además, hay que tener en cuenta que los principales motivos ornamentales que enmarcan tanto el acceso del pórtico como el altar principal son precisamente columnas torsas o salomónicas, en referencia a las columnas Jaquin y Boaz del Templo bíblico.

Queda por dilucidar un equívoco: como es sabido, el Templo que describe el profeta Ezequiel y que representa el jesuita Villalpando contiene una arquitectura puramente archi-

10. Similar a la morfología urbana de las Reducciones de Paraguay

trabada, sin presencia de arcos ni cúpulas, por lo que la referencia del edificio centralizado de Loyola al Templo de Jerusalén no tiene base. Sin embargo, como ha demostrado Juan Antonio Ramírez¹¹, la confusión entre el Templo bíblico y el que realmente contemplaban los viajeros que llegaban a la Ciudad Santa acabaría por identificar la forma bulbosa de la cúpula dorada que corona la mezquita de Omar con el Santa Sanctorum del edificio salomónico. Por eso, desde que se difundieron las vistas de Jerusalén dominada por la gran cúpula de la mezquita sobre la gran base del Templo Sagrado por excelencia y las referencias a otra cúpula más alejada, la que se eleva sobre la Anástasis, el Santo Sepulcro levantado por Constantino, hicieron inevitable que la representación iconográfica dominante en el arte del *Templum Domini* salomoniano fuese la de un edificio de planta centrada, octogonal y coronado por una cúpula¹².

Por ello, cuando ahora se abandona la villa de Azpeitia por su salida occidental, la visión del gran Colegio de Loyola al fondo de la perspectiva sigue poseyendo toda su capacidad de sugestión. ¡Qué mejor manera tenía la Compañía de Jesús de sacralizar la Santa Casa del Fundador que mediante esta representación del Templo de Salomón! ¡Qué digno final para una visión fugada, solo traspasada por la naturaleza infinita que en forma de montes encadenados se vislumbra al fondo!

Tal vez sea cierto que Fontana desconocía la situación urbana de la Casa Torre, pero a los que efectuaron el encargo no les pasaba desapercibida. Tampoco parecía existir ninguna duda cuando se llevó a cabo el replanteo del edificio. Por ello la forma del Santuario de Loyola y su relación axial con la villa y el valle no pueden ser fruto de una casualidad como tampoco pueden serlo sus medidas y proporciones.

Es probable que haya que pensar el proceso proyectual como una labor colectiva, en la que más que la exaltación del trabajo individual del arquitecto, haya que valorar la aportación de todos los actores intervinientes, desde el propio cliente a los operarios, pasando por todos los maestros de obras, arquitectos directores y colaboradores directos e indirectos. La solución tal vez solo la pueda proporcionar la relación entre la *mathesis* y la *taxonomía*, entre la medida y la representación, en suma, el espíritu del tiempo.

11. RAMÍREZ, J.A., CORBOZ, A., TAYLOR R., VAN PELT R. y MRTZ. RIPOLL A. *Dios arquitecto. J.B. de Villalpando y el Templo de Salomón*. 1994, Madrid, Ediciones Siruela, 2ª edición.

12. Ghiberti, Rafael y Perugino entre otros hicieron célebre esta forma en sus representaciones bíblicas.