

Tras las pisadas de San Ignacio de Loyola. El influjo de la literatura de ficción y la tradición historiográfica en la película *El capitán de Loyola* (José Díaz Morales, 1949)

In the footsteps of Saint Ignatius. The influence of fictional literature and the historiographical tradition on the film *El capitán de Loyola* (José Díaz Morales, 1949)

PABLO ÚRBEZ FERNÁNDEZ

Universidad Villanueva

Pablo.urbez@villanueva.edu

ORCID ID: 0000-0001-7781-8888

Resumen: La producción de la biografía filmica de San Ignacio, *El capitán de Loyola*, durante los primeros años del franquismo, se gestó en un ambiente propicio para su realización, coincidiendo en menos de diez años hasta cuatro posibles proyectos filmicos. Si bien la película no adapta explícitamente una obra de ficción previa, resulta posible rastrear las fuentes que inspiraron su argumento. Dichas fuentes —unas de carácter ficcional, otras de carácter académico, pero todas insertadas en la imaginaria popular— permiten trazar una línea coherente desde el fallecimiento del santo en el siglo XVI hasta la fecha de estreno de la película. Así, proponemos analizar su trama desde los prismas histórico y narrativo.

Palabras clave: San Ignacio de Loyola; biografía filmica, José Díaz Morales, José María Pemán, cine religioso, primer franquismo.

Abstract: The production of the film biography of Saint Ignatius, *El capitán de Loyola*, during the early years of Franco's regime, took place in a propitious environment for its realization, with up to four possible film projects coinciding in less than ten years. Although the film does not explicitly adapt a previous work of fiction, it is possible to trace the sources that inspired its plot. These sources —some fictional, others academic, but all embedded in popular imagery— allow us to trace a coherent line from the death of the saint in the 16th century to the date of the film's release. Thus, we propose to analyse its plot from the historical and narrative aspects.

Keywords: St. Ignatius of Loyola, film biography, José Díaz Morales, José María Pemán, religious cinema, early Francoism.

1. INTRODUCCIÓN

Como punto de partida, debemos aproximarnos a *El capitán de Loyola*, la biografía filmica de San Ignacio de Loyola, desde su consideración como una muestra del cine sobre personajes religiosos producidos en su época. Después de la Segunda Guerra Mundial, proliferaron en Europa producciones audiovisuales sobre las vidas de los santos, lo cual alcanzó a España, siendo el precedente inmediato de este filme la obra audiovisual acerca de Santa Isabel de Portugal, *Reina Santa*.

A decir verdad, la primera película biográfica española de un santo fue *Teresa de Jesús*, de 1927. No habría más producciones sobre religiosos hasta *Forja de almas* (1943), lo cual no debe extrañarnos teniendo en cuenta la escasez del cine biográfico en España hasta la posguerra. Si atendemos a que *Reina Santa* se estrenó en 1947, podemos concluir que *El capitán de Loyola* contaba con solo tres biografías filmicas previas en lo que a cinematografía nacional se refiere. Por tanto, deducimos que fueron las biografías de religiosos extranjeros las que realmente influyeron en las cuestiones formales de la película.

Italia y Francia eran los dos países con mayor tradición en biografías religiosas. Aunque no pudiesen verse en los cines españoles, en Francia se habían filmado *La vie miraculeuse de Thérèse Martin* (1929), *Thérèse Martin* (1938) y varias versiones de la vida de Juana de Arco; en Italia: *Antonio di Padova, Il santo dei miracoli* (1931), *Un hombre de leyenda* (1936), sobre San Juan Bosco; *Rita da Cascia* (1943) y *Caterina da Siena* (1947). Fue precisamente en la década de 1940 cuando se incrementó la producción de este tipo de películas. Así, sí pudieron verse en España *La canción de Bernadette* (1943), *El sol de Montecassino* (1945), sobre San Benito; *Monsieur Vincent* (1947) y *Juana de Arco* (1948). Tanto San Benito como San Vicente de Paúl no solo llevaron una vida santa, sino que fundaron una congregación religiosa: el primero, los benedictinos; el segundo, la Congregación de la Misión y las Hijas de la Caridad.

Así, hallamos en *El capitán de Loyola* una acumulación de hitos biográficos con una finalidad didáctica, destinada no solo a describir la figura de San Ignacio, sino a realzar la labor histórica de la Compañía de Jesús. En nuestro análisis, nos referiremos al protagonista como Íñigo y como Ignacio. Preferentemente, le denominaremos *Íñigo* cuando nos refiramos al personaje noble y militar, previo a su conversión, en tanto este fue su nombre de nacimiento. Le denominaremos *Ignacio* tanto en su etapa posterior a la conversión como para hablar del sujeto de manera genérica.

Para nuestro análisis, consideramos idóneo abordar cinco aspectos concernientes a toda obra audiovisual biográfica.

En primer lugar, desde un prisma fundamentalmente histórico, analizaremos el origen de la producción. Nos interesa descubrir quién impulsó el proyecto y por qué motivos, quiénes colaboraron, si hubo proyectos similares anteriormente desechados, el diálogo con la administración cinematográfica para obtener los correspondientes permisos y los informes censorios. Para ello, nos basaremos en fuentes del Archivo General de la Administración.

Seguidamente, expondremos una reseña biográfica del protagonista, abordando aspectos cronológicos, sus principales obras y cuestiones referentes a su psicología y carácter. En tercer lugar, señalaremos las similitudes y diferencias entre el personaje histórico y su representación, el proceso de selección de información para desarrollar el guion y las posibles licencias dramáticas. Para ello, recurriremos a biografías representativas acerca de San Ignacio.

A continuación, en el epígrafe *documental*, pretendemos rastrear las fuentes monográficas, literarias y dramáticas disponibles en aquel entonces acerca del personaje histórico, especulando cuáles pudieron inspirar verosímelmente el relato filmico. Aunque sea una obra original, en tanto no adapta explícitamente una novela histórica o drama teatral previo, nos interesa desentrañar su coherencia e inserción con una tradición previa.

Finalmente, reflexionaremos en torno al *sentido* de la historia, aquello también denominado *tema* de la película, esto es, esa serie de elementos de universalidad, o al menos de generalidad, para dar sentido a la narración (Fumagalli, 2019: 306). Para la noción de *sentido* seguiremos el uso empleado por Brenes, quien a su vez se basa en García Noblejas. La autora distingue, en todos los relatos, una «primera navegación», aquella lectura-visionado cuyo contenido se presenta, según García Noblejas¹, de manera analítica y lineal, sin mayor empeño que identificar la trama. A este primer nivel correspondería añadir que

si la película es suficientemente artística, es decir, si su estructuración interna responde a la estructuración propia de la acción humana, entonces, cabe una “segunda navegación”, donde el espectador puede entrar en diálogo con el *sentido* global de la obra. Es decir, con la propuesta que ésta hace acerca del mundo de la acción y por tanto,

¹ Véase García-Noblejas, 2004: 29-70.

de su finalización en términos de felicidad o infelicidad (Brenes, 2016: 177).

No obstante, tampoco debemos entender dicho *sentido*, en palabras de Fumagalli (2019: 306), como el «mensaje» que el guionista puede querer transmitir a su público. La pregunta se dirige, más bien, a saber cuál es el principio que da unidad a todo lo que ahí aparece y con el que dialogará el espectador al ver el film».

2. CONTEXTUALIZACIÓN, PRODUCCIÓN Y ESTRENO

La película *El capitán de Loyola* fue el resultado de un proyecto de Producciones Calderón, iniciado en mayo de 1948 cuando el presidente del Consejo de Administración y futuro director del filme, José Díaz Morales, presentó la documentación a la Administración para solicitar el permiso de rodaje. Sería la única película de esta productora². Sin embargo, este no fue el primer proyecto de la posguerra para filmar la vida de San Ignacio de Loyola, sino que hubo —que conocamos— dos propuestas anteriores y otra propuesta paralela³.

2.1. El proyecto frustrado de 1942

El primer proyecto llevaba por título *Ignacio de Loyola*, y solicitó el permiso de rodaje en agosto de 1942. Pertenecía a la productora ESPARCE S.A., afincada en Barcelona, e incluía en el equipo a Abel Gance como director, a Eduardo Marquina como autor del guion y a Pierre Blanchar, George Greiner, Fosco Giachetti, Antonio Centa y Maruchi Fresno entre los principales intérpretes. Planeaban iniciar el rodaje en enero de 1943 y finalizar en sesenta días, contando con un presupuesto de 2.500.000 pesetas⁴. Unos días más tarde la Junta aprobó el proyecto, emitiendo la siguiente valoración:

² La productora se constituyó el 27 de abril de 1948 (una semana antes de presentar su proyecto), «al abrigo del convenio de colaboración cinematográfica hispano-mejicano». El director español José Díaz Morales vivía en México (Pérez Núñez, 2018: 194).

³ Algunas fuentes recogen un proyecto titulado *Ignacio de Loyola*, dirigido por Nemesio Sobrevilla y frustrado en 1929, en la cual interpretarían a San Ignacio de Loyola el actor Andrés Carranque de los Ríos (Racionero de la Calle, 2004: 65). El filme aparece también en la web https://www.imdb.com/title/tt0020362/?ref_=fn_al_tt_4, consultada el 18-10-2021.

⁴ Solicitud del permiso de rodaje, 21-08-1942, en Exp. 954-42, AGA 36. 04561

Acción para una biografía plástica llama el autor alguien que presenta sobre la conversión y vida de San Ignacio de Loyola. Considero difícil llevar a la pantalla, con la unción y emoción debidas, la gigantesca figura del fundador de la compañía de Jesús. El guion que se presenta ofrece, sin duda, esas características; pero de su realización, en la que ha de aunarse la excelente dirección, la labor de los artistas, el ambiente, etc. dependerá que se logre o no el éxito⁵.

No hemos podido localizar dicho guion, y tras esta comunicación de la Administración Cinematográfica no hay más documentación disponible acerca de esta propuesta biográfica.

2.2. El proyecto frustrado de 1945

El segundo proyecto, por su parte, data de agosto de 1945. Quienes acometen la empresa son los productores Victoriano Sanjuán y Jesús Palaggi, en colaboración con CEA. No presentan una lista de actores, pero sí a José Luis Saénz de Heredia como director. Estimaban un presupuesto de 4.876.000 pesetas, y contarían con nada menos que con 5936 extras. Para resumir el argumento, lo reseñaban como «La vida de San Ignacio de Loyola desde los 13 años hasta la muerte», y entre los personajes principales de la película ofrecían la siguiente enumeración:

Íñigo de Loyola (a los 13, a los 19 y a los 30 años), padre de Loyola, Manrique (hermano de Loyola), Rey Fernando el Católico, Diego Mendoza, Juan Velázquez, Don Lope, Foix de Asparros, comandante Herrera, Duque de Nájera, San Ignacio de Antioquía, San Martín, Pedro González, Francisco Javier, Papa Adriano VI, Reina Germana... y otros tantos.

Según parece, el guion comprendía escenas en Barcelona, Salamanca, el castillo Loyola, el Concilio de Trento, un puerto japonés, la India, Jerusalén, Venecia y Roma.

Por desgracia, no figura más información en el expediente, ni tan siquiera en referencia a la aprobación o el rechazo del permiso de rodaje. Por tanto, desconocemos por qué se desestimó el proyecto⁶.

⁵ Aprobación del proyecto, 28-08-1942, en en Exp. 954-42, AGA 36. 04561.

⁶ Solicitud del permiso de rodaje de *El capitán de Loyola*, 13-08-1945, en Exp. 170-45. C. 5549, AGA 36. 04679.

2.3. El capitán de Loyola

Como antes señalábamos, en mayo de 1948 José Díaz Morales solicitó el permiso de rodaje a la Administración sin que sepamos si hubo o no algún tipo de influencia de los anteriores proyectos frustrados. En opinión de Sanz Ferreruela, esta película fue «estrenada al año siguiente como parte de las conmemoraciones del IV centenario de la llegada de San Francisco Javier a Japón» (Sanz Ferreruela, 2011: 5). Pero, si bien es cierto que coincidieron temporalmente, en 1949, el aniversario de la llegada de San Francisco Javier a Japón y el estreno del filme, consideramos aventurado establecer una relación directa entre ambas realidades. Por un lado, como hemos visto, ya hubo dos proyectos anteriores para acometer la biografía del fundador de los jesuitas, por lo cual había un ambiente previo propiciatorio de estas producciones. Por otra parte, el Ministerio no designó la comisión para organizar dicho centenario hasta marzo de 1949⁷, esto es, casi un año después del inicio del proyecto filmico.

En su propuesta, Díaz Morales estimaba un presupuesto de 6 millones de pesetas y citaba a José María Pemán y Francisco Bonmatí de Codecido⁸ como autores del guion. No hacía referencia a los posibles actores⁹.

El primer informe censorio valoraba de manera positiva la adecuación del guion a la vida de San Ignacio, pero recelaba de la resolución del relato porque, a su juicio, el tema se malograba y perdía interés. Consideraba difícil su filmación, por ello aconsejaba:

ha de merecer confianza absoluta el equipo técnico que tome en sus manos este empeño y contar, además, con los debidos asesoramientos religiosos e históricos. Por supuesto sería muy interesante que antes de otorgar una definitiva autorización del guion se solicitara informe de alguna autoridad de la misma Compañía de Jesús, en evitación de posibles críticas una vez que la película estuviera ya hecha, y ello a

⁷ Decreto de 25 de marzo de 1949. *Boletín Oficial del Estado* (BOE), 14-04-1949.

⁸ Francisco Bonmatí de Codecido (1901-1965), periodista, escritor y guionista. Vinculado a la Monarquía, fue asistente del infante Jaime de Borbón en Roma, y posteriormente formó parte del consejo privado de Juan de Borbón. Escribió las obras *El Príncipe Don Juan de España* (1938), *La Duquesa Cayetana de Alba* (1940), *Alfonso XIII y su época* (1943) y *Alfonso XIII el rey enamorado de España* (1946), además de participar en los guiones de *Lola Montes* (1944), *Fuenteovejuna* (1947), *La vida encadenada* (1948), *El amor brujo* (1949), *La hija del mar* (1953) y *Congreso en Sevilla* (1955).

⁹ Solicitud del permiso de rodaje, 03-05-1948, en Exp. 153-48, AGA 36. 04703.

pesar de que los autores del guion hayan recabado, por su parte, análoga aprobación.

Por su parte, el censor Montes Agudo apreciaba las posibilidades cinematográficas del proyecto y alababa la calidad de los diálogos, la tensión argumental y su rigor. Según él, el relato desprendía la siguiente tesis: «El hombre puede –debe– vencer sus pasiones y para ello hay un medio seguro: enfrentarse con la propia conciencia de nuestra pequeñez y miserias mediante los Ejercicios Espirituales»¹⁰.

Díaz Morales recibió el permiso de rodaje¹¹, y como asesores se incluyeron en la producción al sacerdote jesuita Carlos María de Heredia, al escritor Ricardo Toledo y al comandante de caballería Luis Ruidavert. A la conclusión del rodaje, el filme fue clasificado como Primera B y recibió tres permisos de doblaje¹². El 1 de abril de 1949 se estrenó en los cines.

Según los informes recabados por los delegados provinciales, las críticas resultaron dispares. En Granada, se consideró una «excelente producción nacional digna de todos los elogios», y en Salamanca la catalogaron como «una buena película española» con «una realización técnica inmejorable». En las Baleares, resultó bien acogida y elogiaron sus «ideas fotográficas de calidad excelente», pero criticaron la «dirección inexperta e infantil». Más incisivos se mostraron en Pamplona, pues «han censurado las escenas localizadas en Pamplona, muy descuidadas desde el punto de vista histórico, y, en general, la acción blanda del argumento». En Álava, finalmente, opinaron que «la terminación de la película está un poco forzada»¹³.

2.4. El proyecto paralelo de 1948

Desconocemos si ocurrió por casualidad u obedece a algún propósito, pero, dos días después de que Díaz Morales presentase su proyecto a la administración, esta recibió la documentación de otra

¹⁰ Informe del Padre Gumersindo Montes Agudo, 17-05-1948. Exp. 153-48, AGA 36. 04703.

¹¹ Concesión del permiso de rodaje, 20-05-1948. Exp. 153-48, AGA 36. 04703.

¹² Clasificación de *El capitán de Loyola*, 28-12-1948. Exp. 153-48, AGA 36. 04703.

¹³ Recopilación de los informes de las delegaciones provinciales. Exp. 153-48, AGA 36. 04703.

posible biografía fílmica acerca de la vida del fundador de la Compañía de Jesús: *San Ignacio de Loyola*¹⁴.

El mismo día que Díaz Morales presentaba *El capitán de Loyola*, Manuel Herrera Oria¹⁵ escribía una carta personal a la Dirección General de Cinematografía, dando cuenta que, aunque en unos días enviaría la documentación oficial, deseaba ir informando de que preparaba una película acerca de San Ignacio de Loyola, una coproducción entre Francia, Italia y España, pagada a partes iguales. España solo cubriría los gastos derivados del rodaje en suelo español, en los estudios Sevilla Films, así como la película virgen y la estancia del personal extranjero. Los intérpretes procederían de los tres países, y para el protagonista se barajaban los nombres de Louis Jouvet¹⁶ o Pierre Fresnay¹⁷. Finalmente, solicitaba el crédito del SNE para cubrir los gastos de la cuantía española¹⁸.

Dos días después, la Administración recibía la documentación del proyecto de Manuel Herrera Oria, quien figuraba como consejero delegado de Filmófono S.A. Cifraba el presupuesto en 5 millones de pesetas y explicaba que, por parte extranjera, colaboraría Universalía Films. Como director citaba a Augusto Genina (autor de *Sin novedad en*

¹⁴ Solicitud del permiso de rodaje de *San Ignacio de Loyola*, 05-05-1948, en Exp. 152-48, AGA 36. 04703.

¹⁵ Manuel Herrera Oria (1888-1949). Empresario teatral, regentó el teatro Fontalba, el Español (1939) y el Lope de Vega. Financió en 1916 la construcción del teatro Pereda en Santander. Estrenó en Madrid y en diversas provincias *El Divino impaciente*, de Pemán, a quien también le editó varias obras en su faceta de editor bibliográfico. También impulsó la productora de cine Atlántida SACE, en 1919. Concejel del Ayuntamiento de Santander hacia 1914 y colaborador con su hermano Ángel en la creación de juntas católicas. Empresario de la exhibición y distribución cinematográfica (Eguaras Iriarte, 2019: 77).

¹⁶ Louis Jouvet (1887-1951), destacado actor francés de cine y teatro. Actuó en películas como *La kermesse heroica* (1935), *Los bajos fondos* (1936), *Un drama singular* (1937), *La Marsellesa* (1938) y *En legítima defensa* (1947).

¹⁷ Pierre Fresnay (1897-1975), actor francés. Combatió en la Primera Guerra Mundial y fue considerado un héroe. Actuó en *El hombre que sabía demasiado* (1934) y *La gran ilusión* (1936). Fue acusado de colaboracionismo tras la Segunda Guerra Mundial por participar en películas francoalemanas. Su popularidad se incrementó al protagonizar a san Vicente de Paúl en *Monsieur Vincent* (1947).

¹⁸ Carta de Manuel Herrera Oria a la Dir. Gral. de Cine, 03-03-1948, en Exp. 152-48, AGA 36. 04703.

el Alcázar, en 1941) y, como guionistas, a Julien Green¹⁹ y Philip Bresson²⁰. No incluía la lista de actores.

Reproducimos literalmente la sinopsis argumental, en tanto posee diferencias sustanciales respecto al guion de *El capitán de Loyola*:

En Pamplona ha terminado la batalla... Es recogido un herido con la pierna destrozada por la metralla, y llevado a su casa solariega. Hay peligro de amputación. Él no quiere quedar inválido, y se lo pide con fervor a la Virgen. Esta se le aparece. Su pierna se salva pero queda cojo. Una vez restablecido se dirige al monasterio de Montserrat. En Barcelona hace vida con los mendigos y se refugia en una gruta. Es recogido inanimado y le cuidan Isabel Roser e Inés Pascual. Luego hace un viaje a Jerusalén. Al retorno se dirige a Salamanca, donde es detenido en compañía de sus amigos. Por su valiente actitud, consigue que el tribunal los absuelva y abandona España. Diversos sucesos de su estancia en París y Venecia. Ya en Roma, el papa Pablo III le concede la fundación de la compañía de Jesús. Javier, uno de sus amigos, marcha a las Indias, y él es nombrado general de la compañía. Se ha concedido a Ignacio un terreno para construir un recinto apropiado. Hay en él piedras de la antigua Roma y, con su venta, paga los primeros gastos de la edificación. Abre un asilo para ancianos y enfermos. El dinero falta. Recibe una suma importante de Isabel Roser. Ignacio, que protege a todos los seres perseguidos, sufre amenazas, denuncias y procesos. Vive en la penuria, hasta la muerte de Pablo III, protector de la compañía. Su sucesor, Julio III, eleva a las máximas [sic] dignidades eclesiásticas a padres jesuitas que han demostrado su celo y competencia... Ignacio se encuentra viejo y cansado de tanta lucha y quiere delegar en Javier. Entonces, le comunican que ha fallecido en China... El poderoso Francisco de Borgia acude a Ignacio, se postra ante él y le ofrece todos sus bienes al servicio de la compañía. Pero esta protección acarrea también envidias, intrigas, maledicencias, ataques... Muere Julio III y enferma Ignacio... Se dice que el nuevo Papa tomará enérgicas medidas contra la Compañía de Jesús. Pero... son rumores infundados. E Ignacio muere dulce y levemente, viendo en su lucidez que la obra creada con tantas amarguras es terreno abonado donde fructificarán las semillas de la ardiente defensa de las doctrinas de Cristo...

¹⁹ Julien Green (1900-1998), escritor norteamericano nacido en París. Aunque recibió de sus padres una educación puritana, en 1916 se convirtió al catolicismo. Publicó numerosas novelas, biografías, diarios y cuentos. Entre sus obras, destacan *Lugares de Perdición*, *Adrienne*, *Mesurat*, *Minuit* y *Chaque homme dans sa nuit*. Fue designado miembro de la Académie française.

²⁰ No hemos podido hallar información biográfica del citado Philip Bresson.

Tras el estudio del proyecto, el censor juzgaba como breve y de escasa calidad literaria el argumento presentado, y añadía que a la vista de la documentación presentada resultaba muy difícil hacerse una verdadera idea de una futura película. Aunque lo relevante radica en la siguiente indicación:

A la vez [...] se ha presentado un guion literario con idéntico tema, debido a la pluma de José María Pemán y de Francisco Bonmati de Codecido, de más calidad literaria y pensado más a la española. Claro es que si el guion que salga de esta adaptación, original de un extranjero —Julien Green— es de calidad, la Dirección General de Cine y Teatro habría de decidir si autorizar los dos o solo uno. En este caso sería necesario y meditado estudio de los dos guiones. Aunque, por nuestra parte, no vemos inconvenientes en autorizar los dos (dando por supuesto que esta adaptación cinematográfica de Green se convierta en un buen guion) y que cada productor cargue con las consecuencias cuando llegue la hora del estreno²¹.

A través de estas palabras, podemos inferir dos realidades. En primer lugar, examinando tan solo la documentación y los argumentos presentados, el proyecto de Díaz Morales revestía mayor calidad, pues, al menos aparentemente, contaba con un millón más de pesetas, y eso sin ser una coproducción internacional. En segundo lugar, la administración se muestra inicialmente predispuesta a autorizar los dos proyectos, es decir, no considera un inconveniente que se estrenen a la vez en los cines dos películas acerca de San Ignacio de Loyola. De lo cual podemos deducir que no existió concurso alguno para producir una película sobre el santo, pues de lo contrario la administración solo habría estado dispuesta a autorizar un proyecto, el proyecto *oficial*.

En cualquier caso, el informe censor concluía del siguiente modo: «advertir a los productores que tal como está la adaptación es imposible hacer un informe, que en un principio el tema es digno de elogio, pero que hasta no saber cómo se enfocará cinematográficamente no se les puede dar una contestación definitiva». Puesto que no hubo rectificación alguna por parte de la productora, cinco días después se le denegó el permiso de rodaje, a la espera de someter a examen un nuevo guion en caso de ser presentado²².

No ha sido posible averiguar por qué no siguió adelante el proyecto de Manuel Herrera Oria, suponiendo que realmente no existiese

²¹ Informe de Francisco Narbona, 14-05-1948. Exp. 152-48, AGA 36. 04703.

²² Rechazo del permiso de rodaje de *Ignacio de Loyola*, 20-05-1948, en Exp. 152-48, AGA 36. 04703.

dificultad alguna para que coincidiese en el tiempo junto a *El capitán de Loyola*.

3. BREVE BIOGRAFÍA DE SAN IGNACIO DE LOYOLA

Íñigo de Loyola nació en Loyola (Guipúzcoa) en 1491, en el seno de una familia noble, siendo el más pequeño de trece hermanos. Cuando quedó huérfano de madre, en 1507, fue enviado a Arévalo para completar su educación en la corte, bajo el patrocinio del Contador Mayor de Castilla, Juan Velázquez de Cuéllar, y su mujer, María de Velasco. Allí permaneció hasta 1518 aprendiendo el manejo de las armas, leyendo abundantes libros y en permanente contacto con la corte de Valladolid. A la muerte de su tutor, entró al servicio del Duque de Nájera, distinguiéndose como soldado en los conflictos de las villas de Guipúzcoa y en Guerra de las Comunidades.

En la primavera de 1521, participó en la defensa de Pamplona, como parte del contingente castellano, contra las tropas francesas y navarras que pretendían recuperar la ciudad tras su anexión a Castilla. Perdida la ciudad, y quedando herido por causa de una bala de cañón, Íñigo fue trasladado a Loyola. Mientras se recuperaba de su enfermedad, experimentó una transformación interior tras leer las vidas de los santos, intuyendo que Dios le llamaba para sí. A pesar del rechazo de su familia, abandonó Loyola con el propósito de viajar a Tierra Santa.

En su recorrido, recaló en el Monasterio de Montserrat en marzo de 1522. Allí abandonó para siempre su vestimenta militar y empezó a vestir unos harapos. Se dirigió luego a Manresa, donde se retiró a una cueva y cultivó el trato con un grupo de mujeres muy piadosas. Comenzó entonces la redacción de sus *Ejercicios espirituales*. Llegó a Roma en 1523 y de allí viajó a Jerusalén, donde permaneció poco tiempo. A su regreso a España, vio la necesidad de cursar estudios universitarios. Primero estudió en Alcalá de Henares, donde colaboró en un hospital atendiendo a los enfermos, y de allí marchó a Salamanca. Sus pláticas en torno a los *Ejercicios espirituales* no fueron acogidas favorablemente, teniendo incluso problemas con la Inquisición.

En 1528 se trasladó al Colegio de Santa Bárbara en París, donde sí halló un grupo de jóvenes dispuestos a escucharlo y seguirlo, entre ellos San Francisco Javier. En 1534, en un acto solemne en la Capilla de Montmartre, fundó la Compañía de Jesús junto a sus seis seguidores: Francisco Javier, Pedro Fabro, Alfonso Salmerón, Diego Laínez, Nicolás de Bobadilla y Simão Rodrigues.

Posteriormente, Ignacio se trasladó a Venecia, con frecuentes visitas a Roma para obtener la aprobación de la Compañía de Jesús. En

Venecia, fue ordenado sacerdote. Continuamente procuró también la manera de regresar a Tierra Santa, mas no fue posible. En septiembre de 1540, la Compañía recibió la aprobación definitiva, y un año después él fue designado como superior. Desde Roma, organizó la expansión de la Compañía, fomentando la construcción de escuelas, universidades y seminarios. En 1548, publicó sus *Ejercicios espirituales*. Murió en Roma, con fama de santidad, el 31 de julio de 1556.

4. REALIDAD Y FICCIÓN: SAN IGNACIO EN *EL CAPITÁN DE LOYOLA*

En *El Capitán de Loyola* nos encontramos ante una biografía prácticamente completa²³, pues el filme se inicia con el traslado de Íñigo a la corte de Castilla, siendo este un niño, y finaliza con su fallecimiento en 1556. Si no podemos considerarla completa *stricto sensu* se debe a la ausencia de su nacimiento y su infancia en Loyola. Curiosamente, el Íñigo del relato abandona su hogar contando con alrededor de ocho años. Realmente, Íñigo de Loyola había nacido en 1491 y no se trasladó a la Corte hasta 1507, de tal modo que sumaba dieciséis años en ese momento. No se comprende bien el porqué de aquella decisión cronológica, pues el Íñigo niño solo aparece en una escena de cuarenta segundos al inicio, presentándose como joven en la siguiente escena. Es decir, si el propósito de los autores realmente hubiese sido incidir en la infancia de Íñigo, aun ficcionándola, hubiese sido lógico dar mayor peso dramático a dicho personaje.

Respecto a su familia, al inicio están presentes su padre (quien lee el pliego de requerimiento) y sus doce hermanos. Su madre no aparece, pues había muerto para cuando Íñigo abandonó Loyola. Será su hermano Martín quien ocupe un papel destacado en el relato. En primer lugar, ante la proximidad del ataque francés, él se halla junto a las tropas guipuzcoanas cuando Íñigo acude a pedir refuerzos para defender Pamplona. Este se alegra del encuentro, pero opta por retirarse con sus tropas a Loyola. Realmente, Martín llegó a acompañarle a Pamplona, pero tras observar el derrotismo y la situación de la ciudad, dio media vuelta (Rodríguez Olaizola, 2009: 26). Posteriormente, Íñigo es trasladado a su casa cuando cae herido en combate, por lo cual regresa al seno familiar. Inicialmente, no está Martín, pues continúa «en la guerra. Se unió a las tropas del rey y aún no ha vuelto». En cuanto se reconquista Pamplona, regresa y lamenta ante Íñigo: «si yo hubiera estado contigo en Pamplona... No debí

²³ Pueden consultarse unos breves resúmenes del argumento del filme en Hueso (1998: 77), Sanz Ferreruela (2011: 5-8) y Pérez Núñez (2018: 194-195).

dejarte solo». En verdad, su hermano ya se hallaba en casa junto a su esposa Magdalena a la llegada de Íñigo.

En cualquier caso, hasta entonces hemos observado en el filme la actitud servicial y empática de Martín. Sin embargo, él se convierte en una fuente de conflicto durante el primer atisbo de conversión de Ignacio al declararle: «sentiría que te perdieras en vagas ensoñaciones», así como «sea cual sea el camino que sigas, no olvides que eres un Loyola». Realmente, Martín receló del cambio de actitud de su hermano y le recordó su responsabilidad para con la familia, apremiándole a dedicarse a la hacienda y a ganar influencias en la corte (de Ribadeneyra, 1967: 27; Rodríguez Olaizola, 2009: 48). Desde entonces, la familia de Íñigo no vuelve a aparecer durante el relato.

Podemos identificar seis hitos en la vida de San Ignacio en torno a los cuales se estructura el filme, oscilando entre un mayor o menor rigor histórico, tanto en la inclusión de detalles biográficos como en la presencia de personajes plenamente ficticios. Así, el relato ocupa principalmente los años de Íñigo como un joven caballero, la defensa de Pamplona, su tiempo de convalecencia en Loyola, su etapa en Manresa y Barcelona, su estancia en la Universidad de la Sorbona y, finalmente, el período en Roma.

El primer hito cumple su función de presentar a un Íñigo ocioso, preocupado por asuntos mundanos, pero las únicas referencias biográficas son su conversación con María de Velasco, la viuda del contador de Castilla, y su entrada al servicio del Duque de Nájera en 1516 (Tellechea Idígoras, 2006: 72). Tanto sus amistades como la infanta de Castilla, Catalina, son personajes ficticios. La reina de Castilla entonces, Juana la loca, tuvo cuatro hijas: Leonor (1498-1558), Isabel (1501-1526), María (1505-1558) y, efectivamente, una llamada Catalina (1507-1578), en la cual puede haberse inspirado dicho personaje del filme, pues ella permaneció junto a su madre en el destierro en Tordesillas. Describe Tellechea que, en 1518, a raíz de la coronación de Carlos V en Valladolid,

hubo torneos los días 12 y 13, a los que asistió la Infanta Catalina, liberada por unas horas del cautiverio de Tordesillas junto a su madre —y madre del nuevo Rey— Doña Juana. La niña no creía lo que veían sus ojos. Estaba habituada a contemplar el mundo desde su ventanuco de Tordesillas, viendo pasar gentes o ganado; disfrutaba viendo jugar frente a su casa a los niños, pobres, pero libres. Cuando podía les echaba una moneda desde la ventana. Y los niños, que no necesitaban embajadas escritas ni entienden de política, acudían gustosos a jugar ante el palacio para que les viese la infanta. Su tierna belleza, realzada por preciosos trajes, y su condición de prisionera y apartada del mundo, la convertían en la dama inalcanzable, bellísima y, para

que nada le faltase, cautiva, de un lector de novelas de caballería con capacidad de ensoñación. ¿Sería ella la dama de los pensamientos del calenturiento y audaz Íñigo de Loyola? (Tellechea Idígoras, 2006: 72).

Sin embargo, resulta inverosímil una supuesta relación con Íñigo, pues ella sumaría 11 años en aquel entonces; por ello, también debemos descartar que Íñigo, como imagina el filme, rondase el castillo de Tordesillas.

El segundo hito, acerca de la defensa de Pamplona, sí incorpora mayor base histórica. Debemos tener presente que todos los servicios militares que Íñigo prestó al Duque entre 1517 y 1521, por los cuales obtuvo su prestigio militar, se condensan en la película en medio minuto, a través de tres escenas encadenadas. En las tres solamente habla el Duque a Íñigo: primero le trasmite el agradecimiento de Navarra por su «valor, ingenio y prudencia en los asuntos de Guipúzcoa», en la segunda alaba su «heroísmo en la toma de Nájera» y en la tercera le nombra capitán general de sus ejércitos. En esa misma escena, el Duque hace referencia al inminente ataque de los franceses y apremia a Íñigo a pedir refuerzos en Guipúzcoa. En la película, Íñigo ejerce de líder en la defensa de Pamplona, tanto en su reorganización previa como durante el combate, cayendo heroicamente derrotado. Según Ravier:

Para los franceses la expedición se convierte en un «paseo militar». No hay resistencia alguna, y la misma Pamplona, capital del reino, trata con el vencedor, el lunes 20 de mayo de 1521. André de Foix hace su solemne entrada en la ciudad; solo resiste la fortaleza. La manda Herrera, el alcalde de la ciudad, pero el alma del combate es Íñigo de Loyola. Combate desigual, cuya conclusión no ofrece duda para ninguno de los adversarios, y que no dudará más de nueve horas. La «campana» de Íñigo había durado dos días (1991: 434).

A raíz de la herida por bala de cañón lo trasladan a Loyola, donde padece un largo tiempo de convalecencia junto a su familia. El filme omite la intensidad del sufrimiento de Íñigo, pues realmente se sometió a una operación de urgencia en Pamplona, a un primer trato con los médicos en Loyola y a una nueva operación (solicitada por él mismo) porque los huesos no estaban soldándose adecuadamente y podían generar deformidades (de Ribadeneyra, 1967: 22-23; Rodríguez Olaizola, 2009: 34-37). En el relato, pide a su cuñada Magdalena lecturas para entretenerse, y ella le entrega «vidas de santos», en concreto las de San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán. Así sucedió, pues en aquella casa no disponían de libros de

caballerías, por lo cual, solamente le proporcionó dos libros: «Vita Christi, un libro de meditación sobre la vida de Jesucristo de Ludolph de Sajonia, y el Flos Sanctorum, un libro de devoción con relatos de las vidas de los santos. Ante la falta de alternativas, Iñigo recibe ambas obras con una mezcla de displicencia y resignación» (Rodríguez Olaizola, 2009: 38).

Tras el conflicto con su familia al que ya hemos aludido, partió en dirección a Montserrat. La película sigue línea por línea la cronología de estos meses, descrita así por Campillo:

El 25 de marzo de 1522, se hospeda en el monasterio benedictino de Montserrat, allí se desprende de sus armas y ropas de noble guerrero, que velará ante la imagen de la Virgen, y de allí sale con el nuevo atuendo de peregrino que se compra: sayo, bastón, calabaza, sandalias de esparto y mula. Llega a Manresa, donde permanece diez meses, ayudado por un grupo de piadosas mujeres entre las cuales adquiere fama de santidad. En este período, vive en una cueva donde se dedica al ayuno y la meditación. De esta primera experiencia de vida ascética nacen los *Ejercicios espirituales* (Campillo, 2011: 50).

Además, el audiovisual incorpora, también, anécdotas descritas por Iñigo, como su discusión con un moro durante el trayecto acerca de la virginidad de María y su deliberación acerca de si matarlo por blasfemo o no, resuelta gracias a la orientación de su mula:

Y así después de cansado de examinar lo que sería bueno hacer, no hallando cosa cierta a que se determinase, se determinó en esto, scilicet, de dejar ir a la mula con la rienda suelta hasta al lugar donde se dividían los caminos; y que si la mula fuese por el camino de la villa, él buscaría el moro y le daría de puñaladas; y si no fuese hacia la villa, sino por el camino real, dejarlo quedar (de Loyola, 2019: 15).

El relato es verosímil respecto al tiempo que residió el santo en Barcelona, en búsqueda incesante de un hueco gratuito en alguno de los barcos que le llevase a Italia para, desde allí, continuar hasta Tierra Santa (Rodríguez Olaizola, 2009: 92-97). Sin embargo, no hay base histórica para la trifulca en la taberna, ni tampoco para el hundimiento de un barco en el que –milagrosamente– Ignacio no llegó a embarcar por retrasarse.

Tras esa escena, el filme recorre a través de una elipsis la época de Jerusalén y el regreso a España para iniciar estudios, primero en Alcalá de Henares y después en Salamanca. Observamos entonces a Ignacio en París, dialogando con el rector del Colegio de Santa Bárbara. Efectivamente, aquel rector fue Diego Godea, pero el filme no

menciona al maestro que acogió a Ignacio como discípulo: Juan Peña. Si tienen base histórica el encuentro con Francisco Javier y las acusaciones por herejía a causa de sus *Ejercicios espirituales*, así como la comparecencia ante la Inquisición (Rodríguez Olaizola, 2009: 173-174). Esta etapa se cierra con una breve escena en la cripta de Montmartre, en un acto solemne para fundar la Compañía de Jesús, participando Ignacio y sus seis seguidores. Celebró Misa Pedro Fabro, único sacerdote entonces (Tellechea Idígoras, 2006: 240).

Comienza entonces el último hito biográfico del filme, la estancia en Roma. No hay mención en el filme acerca de su regreso a España por motivos de salud, ni tampoco de su época en Venecia. Aunque el rótulo tan solo anuncie «años más tarde en Roma», podemos fijar la fecha alrededor de 1541, cuando Ignacio fue designado superior general de la Compañía y comenzó a enviar a sus sacerdotes por el mundo. Desde entonces, el relato abandona la senda de los hechos históricos y se guía libremente para transmitir la espiritualidad ignaciana a través de la ficción. Hasta ahora no hemos hablado de dos personajes ficticios: Beltrán y Marcelilla. Atenderemos más a su función en los aspectos narrativos del relato, pero Beltrán (en la medida en que se topa con Ignacio en diferentes etapas de su vida) encarna los antagonistas a quienes el protagonista se hubo de enfrentar. Él representa el murmullo derrotista en la defensa de Pamplona, la burla al peregrino en Barcelona y las acusaciones por hereje en París. En el período romano, si podemos decirlo así, es «él mismo», y cuanto se nos narra es su proceso de conversión a través de Ignacio. De igual modo, su amante, Marcelilla, tampoco tiene sustento histórico.

De fondo a la narración de la conversión de Beltrán, Ignacio recibe cartas de los sacerdotes de la Compañía. Escriben Francisco Javier, desde Japón, y Pedro Fabro, anunciando la admisión de Francisco de Borja; además, recibe la noticia del martirio de Pedro Correia y João de Sousa. Finalmente, fallece en el silencio de su habitación, tras despedirse de sus compañeros y rezar ante un crucifijo, en julio de 1556.

En cuanto a la época de marco del relato, huelga decir que comprende la primera mitad del siglo XVI. Debemos tener en cuenta que, a excepción de la defensa de Pamplona durante la guerra contra Francia, los grandes hechos de la Historia suponen una mera anécdota en la trama, pues solamente colorean los diálogos y ejercen una finalidad de ambientación, pero no son desencadenantes de los conflictos de los personajes.

Ciertamente, la reclusión de Juana la Loca en Tordesillas motiva el distanciamiento entre Íñigo y Catalina, pero no hay mayor insistencia

en el conflicto de la Guerra de las Comunidades. La reina Juana, interpretada por Maruchi Fresno (*Reina Santa, Catalina de Inglaterra*), apenas aparece en un rol testimonial gritando en su encierro en Tordesillas y reprendiendo a su hija Catalina.

Ignacio viajó a Inglaterra en 1534, durante el Cisma Anglicano, dialogó con los Papas Paulo III y Julio III, y vivió desde Roma el desarrollo del Concilio de Trento, pero estos hechos no tienen cabida en la película. Solo cuando Ignacio despidió a sus sacerdotes para enviarlos al mundo, dibuja un panorama de la actualidad:

De un lado, los crímenes de los herejes contra los católicos de Europa, el gran turco amenazando a la Iglesia de Cristo y el África sumida en la barbarie. Y, de otro, las Indias de Portugal y del emperador abiertas a la propagación del Evangelio, nos han llevado a los pies del Sumo Pontífice, determinando este que nos repartamos por toda la Tierra para proclamar la verdad de la Iglesia de Roma.

5. FUENTES PARA DOCUMENTAR UN GUIÓN: SAN IGNACIO EN LA FICCIÓN Y EN LA HISTORIOGRAFÍA

Debemos considerar el guión de *El capitán de Loyola* como un trabajo netamente original, en tanto que no supone la adaptación explícita de una obra previa. Aunque el trabajo de Riambau y Torreiro (1998: 458), por una parte, y también la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, por otra, consideren la película una adaptación de la obra teatral *El divino impaciente*, de José María Pemán, no es este el caso. Dicho drama histórico, acerca de la obra misionera de San Francisco Javier, se había estrenado en 1933 y pronto alcanzó gran éxito, no por motivos artísticos, sino porque «las derechas lo convirtieron en bandera frente al *A.M.D.G.*²⁴ de Pérez de Ayala, y la polémica fue muy grande» (Amorós, 1993: 1230). De esta manera, tras la expulsión de la Compañía de Jesús y en medio del ambiente anticlerical de la República, para sorpresa de Pemán, *El divino impaciente* se convirtió en un hito del modelo de teatro y espectáculo católico²⁵.

La diferencia más evidente entre *El capitán de Loyola* y *El divino impaciente* es que la primera versa sobre San Ignacio de Loyola y la segunda sobre San Francisco Javier. Puesto que ambos personajes

²⁴ *A.M.D.G.* (*Ad maiorem Dei gloriam*) es el título de la segunda novela de Ramón Pérez de Ayala (1880-1962), publicada en 1910 y adaptada para el teatro en 1931. De carácter autobiográfico, su contenido anticlerical suponía una crítica a la Compañía de Jesús.

²⁵ Acerca de la recepción de *El divino impaciente*, véanse De Ysasi-Ysasmendi (2010: 161-168) y De Paco (2017: 158-159).

aparecen en sendas obras, dada su amistad y coincidencia biográfica, comparten algunas escenas como las acaecidas en la Universidad de la Sorbona, donde ambos estudiaron. Así, a modo de ejemplo, se describe a Ignacio en *El divino impaciente*:

Desmedrado; más bien mala / la presencia y la estatura; / la color trigueña oscura, / la barba corrida y rala, / y unos ojos de carbón / que tanto, al mirar, afinan / que más que ver, adivinan / de penetrantes que son. / Por su porte y condición, / a pesar de andar raído, / se ve en toda su persona / la huella de quien ha sido / galán apuesto y florido. / En el cerco de Pamplona, / siendo mozo, le alcanzó / una bala de canilla / y aunque le desjarretó / los huesos todos, libró / del trance, por maravilla. / Sólo un vicio le quedó / del que no pudo librar: / una indecisa cojera / que le da cierta manera / casi graciosa de andar. / Éste es el hombre: madera / labrada de tan buen modo, / que sabe llegar en todo / más lejos que otro cualquiera. / Estando herido, en Loyola, / el Flos Sanctorum leía, / y en leyéndolo, le hervía / su buena sangre española / de tal modo, que ya ansía, / calzando siempre más puntos / que el que más, llega a ser / más santo que fueron juntos / todos los santos de ayer. / Según ha dado a entender, / ahora anda en trance de ir / a Roma, con intención / secreta de conseguir / licencia de fundación: / pues, según parece, sueña / no sé qué empeño futuro. / Y triunfará, de seguro: / que cuando en algo se empeña, / paso a paso, bien o mal, / repartiendo por igual / la suavidad con el mando, / cojeando, cojeando, / llega siempre hasta el final (Pemán, 2005: 22-24).

Pero, aun teniendo presente el fragmento anterior, carece de sentido considerar la película como una adaptación de esta obra de teatro, pues el protagonista del drama teatral es San Francisco Javier e Ignacio de Loyola apenas representa un papel secundario. Además, no debe conducirnos a error la figuración del nombre de Pemán en los títulos de crédito como uno de los autores del guion. Riambau y Torreiro (1998: 50) recogen una declaración de Fernando de Melero, coguionista del filme, según la cual el escritor gaditano cobró lo mismo que el protagonista, Rafael Durán, por escribir apenas una sinopsis argumental de tres folios. Para estos autores, resultaba una práctica habitual en la época recurrir a personalidades de la literatura para promocionar las películas; estos cedían su nombre para los títulos de crédito según mayor o menor tarifa de mercado, pero su responsabilidad final en el guion de la película también variaba.

Resulta lógico entonces suponer que tanto Pemán como los demás guionistas se remitieron, consciente o inconscientemente, al texto de la obra teatral, mas no podemos tildarla de adaptación *stricto sensu*.

También influyó sobre esta película la publicación de una obra de ficción en 1941, escrita por el jesuita Ramón Cué, y titulada, precisamente, *El capitán de Loyola. Estampas*. Escrita como un drama histórico e impresa como tal, no se representó en los teatros, y, aunque el filme tampoco lo cite expresamente como una fuente de inspiración, las escenas del prólogo referidas a Juana la Loca y la infanta Catalina guardan similitudes con el relato cinematográfico:

Doña Catalina: [...] Pobre princesa española / que enamoró tu mirada; pobre princesa española / que quedas abandonada, / triste y sola; / ¿dónde acudirás, cuitada, / sin tu Ignacio de Loyola? / (Pausa. *Exaltándose*) Capitán, ¿por qué pasaste / y me viste en el balcón, / y al verme sin compasión / el corazón me robaste...? / Llévate, Ignacio, entero, / bajo tu capa española... / que yo de pena me muero / triste y sola, / viéndote en sueños pasar / como pasaste aquel día, / cuando el cielo sonreía / y en vuestra mira ardía / un ansia eterna de amar... (Cué, 1941: 18).

El drama de Cué solamente incluía el período de vida de San Ignacio hasta su estancia en Montserrat, por lo cual las escenas acaecían durante su vida cortesana, en la defensa de Pamplona, su convalecencia en la casa familiar, la deliberación vocacional, el trayecto hasta Montserrat y los días allí transcurridos. Entre los personajes, aparecían el Ángel de la Luz y el Ángel de la Noche, alegorías de la batalla interior de Íñigo durante el discernimiento. También esta escena referida a la defensa de Pamplona halla paralelismos con su réplica cinematográfica:

Soldado 3.º: Al Capitán de Loyola / de camino le cogió. / Baja el polvo... Los franceses / y preparan su irrupción... / Se ve más; pero, ¿qué pasa? / Se detiene el batallón / de franceses... ¿Qué habrá sido? / ¿Por qué causa se paró? / (Pausa) ¡Ah! ¡Mirad, por entre el humo, / qué gentil aparición! / El Capitán de Loyola / con toda la guarnición, / puesto de pie en el derrumbe, / desnudo al acero al sol, / alta la frente y el gesto / dominante y retador, / esperando a los franceses / a la puerta del bastión... / y diciendo: «El que algo quiera, / aquí tiene un español». / No avanzan, no, los franceses; / su vista les da pavor. / (Pausa. Se oye una descarga y gritos de rabia.) ¡Ah, francés! ¡Francés villano...! / ¡Ah, francés, vil y traidor! (Cué, 1941: 56).

Hasta aquí las dos fuentes indirectas de carácter ficcional²⁶. Pero debemos también referirnos a las fuentes de carácter

²⁶ Véase Lluch Villalba y Mata Induráin, 2006: 315-337.

biográfico-documental y, entre ellas, la más directa se trata de la propia autobiografía de San Ignacio de Loyola.

Conforme la Compañía de Jesús agrupó cada vez más sacerdotes y comenzó a consolidarse en la década de 1540, redactadas la Fórmula y las Constituciones y habiendo recibido la aprobación del Papa, surgió entre los miembros de la Compañía la preocupación por preservar el carisma y el espíritu inicial de cara a las futuras generaciones, y la mejor manera de preservarlo consistía en que el propio fundador redactase su experiencia de conversión. Sin embargo, basándonos en Rambla Blanch, «la conquista de la voluntad de Ignacio fue tarea ardua» (de Loyola, 1983: 15). El fundador se resistió durante años a poner por escrito sus vivencias, pese a la insistencia de los sacerdotes José María Nadal y Luis Gonçalves da Câmara. Finalmente, Ignacio accedió a dictar su autobiografía a Gonçalves da Câmara en 1553, y tras una interrupción cuando había narrado los días de Manresa, reanudaron la tarea en 1555. Ignacio optó por contar su relato en tercera persona, aparentando observar los hechos desde el exterior²⁷.

Como afirma Sanz Ferreruela,

conviene señalar [...] la notable fidelidad del relato cinematográfico a los episodios históricos de la vida del santo, y en particular a algunos recogidos por el propio protagonista en su *Autobiografía*, como por ejemplo el del encuentro con el moro y el de su peregrinación a Montserrat y la ofrenda de sus armas a la Virgen (2011: 9),

a los que ya aludimos anteriormente. A la muerte del santo le siguió la publicación de una biografía escrita por el padre Pedro de Ribadeneyra, *Vida de Ignacio de Loyola*, ampliamente reeditada a lo largo de los siglos. Si bien la figura de Ignacio de Loyola fue objeto de constantes reimpresiones y apariciones en poemas, dramas y panegíricos en los siglos XVII y XVIII²⁸, también se vio afectada por la eclosión de la biografía literaria en España a finales del siglo XIX.

Así, se publicaron —entre muchas obras— *Aita San Ignacio Loyolaco* (Gregorio Arrue, 1881); *San Ignacio de Loyola según Castelar: genialidades* (Julio Alarcón y Meléndez, 1892) y *Ignacio de Loyola: narración histórica* (Ángel Salcedo Ruiz, 1898). Coincidiendo con el aniversario de la defensa de Pamplona, aparecieron *Sant Ignasi de Loyola: fundador de la Companyia de Jesús* (Ignasi Casanovas, 1922) y *San Ignacio de Loyola* (José

²⁷ Para un comentario a la génesis y el estilo de la obra, véase de Loyola (1992: 9-47).

²⁸ Véase Mata Induráin (2006: 145-176).

Manuel Aicardo, 1922). Las siguieron *San Ignacio de Loyola: biografía, bibliografía: su doctrina filosófica expuesta en los "Ejercicios espirituales", influencia de ésta en el mundo* (Benjamín Marcos, 1923) y *Nuevos datos sobre San Ignacio: la labor de Polanco y Nadal en los orígenes de la biografía ignaciana* (Pedro de Leturia, 1925).

Durante la Segunda República, se publicó *Vida breve de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús* (Antonio Astrain, 1934), y al finalizar la Guerra Civil (y regresar a España, oficialmente, la Compañía de Jesús), se escribieron *Íñigo de Loyola, capitán español y el castillo de Pamplona* (Enrique Ascunce, 1939); *El gentilhombre Íñigo López de Loyola* (Pedro de Leturia, 1941); *Introducción a la vida de San Ignacio de Loyola* (Félix G. Olmedo, 1944) y *San Ignacio de Loyola: fundador de la Compañía de Jesús* (Ignacio Casanovas, 1944).

A diferencia de las obras de ficción, de las cuales podemos extraer pasajes concretos más o menos inspiradores para el guion, y la *autobiografía*, de la que es posible extraer sucesos directamente extrapolados al filme, en este caso resultaría aventurado citar cada una de estas publicaciones como fuente documental directa. Baste señalar la existencia de un marco propicio para la filmación de una película acerca de Íñigo de Loyola, dada la numerosa documentación disponible para redactar un guion riguroso y verosímil. Aun con todo, a pesar de la rigurosidad de la película en lo referente a los sucesos de la vida de San Ignacio, en opinión de Sanz Ferruela resultaba

discutible [...] la caracterización psicológica del mismo, debido al hecho de que la evolución ideológica del santo de Loyola —que ha sido definida como el paso del *gentilhombre mundano*, al caballero *a lo divino*—, que supuso una verdadera “conversión” del personaje desde el mundo de la corte y de las armas al de la religión, fue desvirtuado [...] por una fusión combinada de ambos elementos. Los cuales fueron utilizados para caracterizar a San Ignacio, no tanto por su transformación de caballero a santo fundador, como por la simbiosis en su persona de componentes militares, patrióticos y piadosos (2011: 9).

Sin embargo, concordando con la afirmación de Sanz Ferruela, nos parecen matizables los términos *discutible* y *desvirtuado* para denominar su caracterización en el filme. Asumiendo la complejidad de toda conversión en una biografía, con sus consecuentes transformaciones interiores y su riqueza espiritual, nos parece que el filme opta por una solución narrativa *verosímil*, permitiendo al espectador hacerse cargo del proceso de conversión de Íñigo de Loyola, más allá de su evidente simplificación al no desarrollar sus dudas y conflictos interiores. En este sentido, también creemos que,

en su mayor parte, la *tradición* permea el relato cinematográfico, a lo cual se une el marco histórico de la producción de la película, la España de 1948. Así, el espíritu ignaciano y jesuítico²⁹, transmitido a lo largo de los siglos –presente en el filme–, se fusiona con el ambiente político-militar de aquella época contemporánea, esto es, se realiza la condición *militar* de Iñigo de Loyola para colindarla con su condición de religioso. Profundizaremos posteriormente en estos aspectos.

6. EL SENTIDO DEL RELATO

Para empezar, no podemos separar el contenido del filme de la realidad histórica de la Compañía de Jesús en la década de 1940. La Compañía había sido expulsada –una vez más– de España en 1932, durante la Segunda República, y no pudo regresar hasta la revocación del decreto de expulsión en 1938 por el gobierno sublevado. Al desprestigio de la Institución entre un amplio sector de la población española se sumaba su visión negativa internacionalmente, fruto de la Leyenda Negra³⁰. Con el final de la Guerra Civil, la Compañía de Jesús desempeñó un papel destacado en la posguerra, en materia educativa, en centros asistenciales y en fomentar un ambiente de devoción católica entre la sociedad. Además, fue precisamente en la década de 1940 cuando la Compañía celebró el cuarto centenario de su fundación.

Solo partiendo de este contexto se comprenden los rótulos del filme enumerando las obras de la Compañía: Fe, Hospitales, Universidades, Escuelas, Guerra contra los enemigos de Dios. La película responde a un esfuerzo por ofrecer una imagen positiva de la Compañía de Jesús, dando cuenta de su obra misionera y en pro de la civilización. De esta manera, *El capitán de Loyola* no es solo un filme sobre el santo guipuzcoano, sino sobre la institución que fundó. Fundador y fundación se hallarán siempre nuclearmente vinculados, pero, a pesar de esta obviedad, la película decide deliberadamente distanciarse en algunos momentos de su protagonista, de Ignacio, para resaltar apológicamente la labor de la Compañía.

²⁹ Por el espíritu ignaciano nos referimos a la consideración de Dios no como un ser lejano, sino como un Padre que constantemente se dirige al corazón del hombre; la comprensión de la vida como un combate continuo contra el mal y el pecado; la indiferencia ante las realidades mundanas, teniendo el corazón presente en los valores eternos; y el desarrollo de labores educativas como uno de los medios para formar a los hombres y acercarlos a Dios.

³⁰ Véase Benítez de Aldama (1941).

Por otra parte, además de las obras asistenciales de la institución, la referencia a la «Guerra contra los enemigos de Dios» puede entenderse como la guerra contra la herejía, pero no las herejías del siglo XVI contenidas en la diégesis del relato, sino contra las herejías del siglo XX, actuales para el espectador de 1949: el materialismo, el cientifismo, el marxismo y, especialmente, el comunismo, en un momento histórico en el cual el régimen de Franco se presentaba como el máximo exponente de la lucha contra el comunismo ruso.

Pero, aquella guerra «contra los enemigos de Dios» no solo incumbía a los sacerdotes jesuitas, sino —como acertadamente señalan Sanz Ferreruela (2011: 8-10) y Pérez Núñez (2018: 195)— a todos los españoles, a través de la simbiosis entre la espada y la cruz simbolizada por San Ignacio: lo espiritual y lo terrenal, religión y patriotismo, Iglesia y milicia; el español: mitad monje, mitad soldado.

Recogiendo lo anterior, cobra más sentido la definición de *El capitán de Loyola* no solo como un relato de conversión, sino como la dicotomía entre lo eterno y lo mundano, entre el anhelo del infinito y la superficialidad.

7. CONCLUSIONES

Tras aproximarnos desde diferentes ángulos a *El capitán de Loyola*, podemos inferir, en primer lugar, que no supuso una obra cinematográfica espontánea y excepcional, sino plenamente insertada tanto en el contexto sociocultural español como en el europeo. Previamente, hubo un ambiente propicio a la producción de este filme, y prueba de ello son los variados proyectos emprendidos para tal fin.

En términos narrativos, la imagen proyectada acerca del protagonista es coherente con la tradición ficcional e historiográfica. Desde el fallecimiento de San Ignacio, tanto los primeros escritos publicados desde la Compañía de Jesús como posteriormente los redactados por las historias nacionales, amén de los romances, obras de teatro y biografías noveladas ofrecen una imagen del santo guiadas por patrones similares. Por ello, podemos hablar de una tradición homogénea y sin apenas aristas. Si acaso, realzan uno u otro aspecto del personaje, pero la imagen representada es uniforme.

Por tanto, podemos afirmar que la cinematografía religiosa del franquismo *hereda* una tradición, que no modifica, aunque sí utiliza con fines políticos. En este sentido, si las biografías y obras teatrales previas acerca del santo incidían en su vocación religiosa y en su labor como fundador de la Compañía, el argumento de *El capitán de Loyola*, sin renunciar a lo anterior, eleva a su mismo nivel una vertiente político-militar, presentando al personaje no solo como un modelo

religioso, sino también como un prototipo de la defensa de los principios del régimen.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AMORÓS, Andrés (1993), «José María Pemán», en R. Gullón (ed.), *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, pág. 1230.
- BENÍTEZ DE ALDAMA, Enrique (1941), *La leyenda negra antijesuita. Cuatro siglos bajo la calumnia. En el cuarto centenario de la Compañía de Jesús*, Buenos Aires, Editorial Difusión.
- BRENES, Carmen Sofía (2016), «Explorando el tema. La noción poética de “sentido” al servicio de la escritura de guion», *Revista de Comunicación*, 15, págs. 166-182. [En línea: <https://revistadecomunicacion.com/article/view/1246/1069>. Fecha de consulta: 14/01/2022].
- CAMPILLO, Antonio (2011), «Del gobierno del alma al gobierno del mundo. El nacimiento de la Compañía de Jesús», *Eikasía. Revista de Filosofía*, 37, págs. 31-57. [En línea: https://moam.info/del-gobierno-del-alma-al-gobierno-del-mundo-el-eikasia_59caf33c1723dd086c1d649f.html. Fecha de consulta: 14/01/2022].
- CUÉ, Ramón (1941), *El capitán de Loyola (Estampas)*, Santander, Universidad Pontificia de Comillas.
- DE LOYOLA, Ignacio (1983), *El peregrino. Autobiografía de San Ignacio de Loyola*, ed. de J. M.ª Rambla, Bilbao, Ediciones Mensajero.
- DE LOYOLA, Ignacio (1992), *Autobiografía y diario espiritual*, ed. de J. M.ª Mendizábal, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- DE LOYOLA, Ignacio (2011), *Ejercicios espirituales*, Barcelona, Editorial Linkgua. [En línea: <https://elibro.net/es/ereader/unav/61566>. Fecha de consulta: 14/01/2022].
- DE LOYOLA, Ignacio (2019), *Autobiografía*, s.l, Red Ediciones [En línea: <https://elibro.net/es/ereader/unav/170417>. Fecha de consulta: 14/01/2022].
- DE PACO, Mariano (2017), «Un nuevo público para una nueva escena: los teatros de la República», *Revista Stichomythia*, 5, págs. 150-159.
- DE RIBADENEYRA, Pedro (1967), *Vida de Ignacio de Loyola*, Madrid, Espasa Calpe.
- DE YSASI-YASMENDI ADARO, José Joaquín (2010), «Pemán y el teatro», en A. Calvo Revilla (ed.), *José María Pemán: el compromiso de un intelectual*, Madrid, CEU Ediciones, págs. 161-168.

- EGUARAS IRIARTE, José María (2019), *Ángel Herrera Oria. Una biografía testimonial*, Madrid, CEU Ediciones.
- FUMAGALLI, Armando (2019), «Tra realtà e racconto: La messa in forma di una vita nel cinema hollywoodiano e nella fiction italiana», *Comunicazione Sociali*, 2, págs. 303-317.
- GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José (2004), «Resquicios de trascendencia en el cine. “Pactos de lectura” y “segundas navegaciones” en las películas», en R. Jiménez-Castaño y J.J. García-Noblejas (eds.). *Poética & Cristianesimo*, Roma, Edusc, págs. 29-70.
- HUESO, Ángel Luis (1998), *Catálogo del cine español (1941-1950)*, Madrid, Filmoteca Española.
- LLUCH VILLALBA, María Ángeles y MATA INDURÁIN, Carlos (2006), «San Ignacio de Loyola en el teatro español del siglo XX: “El Caballero de Dios Ignacio de Loyola” (1923), de Juan Marzal, SI, y “El capitán de sí mismo” (1950), de Manuel Iribarren», *Anuario del Instituto Ignacio de Loyola*, 13, págs. 315-337.
- MATA INDURÁIN, Carlos (2006), «San Ignacio de Loyola, entre historia y literatura (I). El Siglo de Oro», *Anuario del Instituto Ignacio de Loyola*, 13, págs. 145-176. [En línea: https://www.academia.edu/1472681/San_Ignacio_de_Loyola_entre_historia_y_literatura_1_EL_Siglo_de_Oro . Fecha de consulta: 14/01/2022].
- PEMÁN, José María (2005), *El divino impaciente*, Bilbao, Ediciones Mensajero.
- PÉREZ NÚÑEZ, Jesús (2018), *Los rastros del Imperio: el ideario del Régimen en las películas de ficción del primer franquismo (1939-1951)*, Bilbao, Libros del Jata.
- RACIONERO DE LA CALLE, Francisco (2004), «Dos hombres (Carranque y Sobrevila) y un destino: “Al Hollywood madrileño” (o buscando antecedentes filmicos en la tierra de uno) (I)», *Formas de arquitectura y arte*, 6, págs. 63-65.
- RAVIER, André (1991), *Ignacio de Loyola*, Madrid, Espasa.
- RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (1998), *Guionistas en el cine español: quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Cátedra.
- RODRÍGUEZ OLAIZOLA, José María (2009), *Ignacio de Loyola, nunca solo*, Madrid, San Pablo.
- TELLECHEA IDÍGORAS, José Ignacio (2006), *Ignacio de Loyola, solo y a pie*, Salamanca, Ediciones Sígueme.

Fecha de recepción: 26/01/22.

Fecha de aceptación: 23/04/22.