



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

LETREN
FAKULTATEA
FACULTAD
DE LETRAS

Facultad de Letras

Departamento de Historia del Arte y Música

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

IGNEM VENI MITTERE IN TERRAM

***La iconografía jesuítica en la Apoteosis de san
Ignacio de Loyola de Andrea Pozzo***

Trabajo de Fin de Grado

Curso 2020-2021

Grado en Historia del Arte

Autor: Jonathan Pérez Sánchez

Tutor: Eneko Ortega Mentxaka

RESUMEN

La decoración de la iglesia de San Ignacio de Loyola, construida por Orazio Grassi, fue encargada a finales del siglo XVII al jesuita Andrea Pozzo. El pintor tridentino, cumpliendo con la voluntad de Gian Paolo Oliva, General de la Compañía de Jesús, y, de acuerdo con las normas anunciadas por la Contrarreforma, ornamentó la bóveda de la nave central creando una de las glorias más destacadas del Barroco triunfante.

La *Apoteosis de san Ignacio* muestra un complejo programa pictórico en el que la idea central consiste en subrayar la labor misionera de la Compañía de Jesús. El propio Pozzo reconoció tal propósito, expresando que, para conseguirlo, siguió las indicaciones de sus superiores desplegando las imágenes, santos y alegorías suficientes para ilustrar la difusión de la palabra de Cristo. De este modo, exalta también a la propia orden ignaciana, así como a sus principales miembros. Esta concepción está reproducida en una escenografía con perspectiva *sotto in su* que busca transformar la iglesia en una obra de arte total, cuyo deslumbramiento se ha de impregnar en el fiel que la observa haciéndole partícipe de la gloria.

INDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. CONTEXTUALIZACIÓN.....	5
3. DESCRIPCIÓN DEL PROGRAMA PICTÓRICO	9
4. TIPOS ICONOGRÁFICOS.....	15
4.1. Modelos iconográficos del fresco de Pozzo	15
4.2. Las representaciones de Dios.....	18
4.3. Santos de la Compañía de Jesús	20
4.4. Alegorías de los continentes	23
4.5. Otras alegorías	28
5. LECTURA DEL CONJUNTO	30
6. CONCLUSIONES.....	36
7. BIBLIOGRAFÍA.....	37

1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Fin de Grado tiene como tema el estudio y análisis de la *Apoteosis de san Ignacio de Loyola* pintada por Andrea Pozzo. El fresco pintado en la bóveda de la iglesia perteneciente al Colegio Romano, amparando la doctrina católica, muestra una abundante iconografía que glorifica a la orden y a su fundador. Esos motivos iconográficos son elementales para declarar la propagación del amor a Dios, eje de la composición, puesto que todo está en completa sincronía para dilucidar el asunto central. Uno de los principales motivos de la elección de este tema se debe a mi afecto por su imponente decoración, además de su interés histórico-artístico. Durante el año académico 2019-2020 participé en un programa de movilidad interuniversitaria en Italia, y fueron varias las ocasiones en las que pude visitar la iglesia. La primera de ellas y de manera fortuita, tuve la oportunidad de escuchar a un coro entonar el *Adeste fideles*, implicando esa experiencia personal en mi estima por el edificio. Otro motivo para la elección del tema fue mi anhelo por realizar un estudio en el ámbito iconográfico, un área de mi interés desde el inicio de la carrera y que ha dado como resultado este trabajo.

Entre los objetivos del presente TFG destaca el análisis del mensaje que la obra pretende transmitir. También estudiaremos los tipos iconográficos del fresco para comprender quiénes son sus protagonistas. En paralelo, otro de los propósitos será examinar el programa pictórico en su debido contexto espaciotemporal. Finalmente, también tendremos como objetivo realizar la interpretación de la obra desde una perspectiva religiosa para captar su efecto retórico.

En relación al plano metodológico, el sistema multidisciplinar empleado se ha fijado a partir del enfoque de la historia de la cultura visual, haciendo una aproximación desde distintos puntos de vista basados en su estudio histórico-artístico, su análisis iconográfico y, culminando, con una lectura de interpretación de la obra. Dentro de esa multidisciplinariedad, el método iconográfico ha tenido una importancia notable.

En cuanto al estado de la cuestión del tema objeto de nuestro trabajo, hemos consultado fuentes de diversa índole aprovechando los recursos bibliográficos disponibles en la Biblioteca de la Universidad del País Vasco, así como de otras referencias digitalizadas. En primer lugar, destacamos el empleo de fuentes primarias del propio artífice de la obra, como el tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693),

o la carta al príncipe de Liechtenstein *Sui significati delle pitture esistenti nella volta della chiesa di S. Ignazio in Roma* (1694), que tan útiles han sido para corroborar la veracidad de los razonamientos proporcionados. Asimismo, hay una serie de monografías que han sido de gran ayuda para el óptimo desarrollo del tema que nos ocupa, como las propuestas del historiador Émile Mâle en *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes* (1985) o los textos coordinados por Vittorio de Feo y Vittorio Martinelli en *Andrea Pozzo* (1996), cuyos conocimientos fueron posteriormente ampliados por la profesora Steffi Roettgen en *Italian Frescoes. The Baroque Era, 1600-1800* (2007). Pocos años antes, el profesor Heinrich Pfeiffer dedica el artículo «Los jesuitas: arte y espiritualidad» (2004) a analizar los programas iconográficos de los jesuitas. Sin embargo, si hay dos lecturas indispensables para el estudio de la *Apoteosis de san Ignacio* de Andrea Pozzo, estas son las obras colectivas coordinadas por Richard Bösel y Lydia Salviucci Insolera, en *Mirabili Disinganni* (2010) y *Artifizi della metafora [Saggi su Andrea Pozzo]* (2011). En este último trabajo monográfico, cabe destacar las aportaciones del historiador Bernhard Kerber cuyo capítulo «Ignem veni mittere in terram. A proposito dell' iconografia della volta di S. Ignazio», ha sido fundamental para la profundización del origen iconográfico del fresco.

Una vez reunida toda la información, y con el fin de desarrollar e investigar los objetivos señalados, el trabajo comienza por situar el emplazamiento y la etapa en la que se efectuaron las pinturas de San Ignacio de Loyola. A continuación, nos centraremos en la descripción del programa pictórico y en las fuentes literarias y documentales que nos acercarán a su correcto entendimiento. Después, en el siguiente apartado, buscaremos los modelos en los que se apoyó Pozzo para así centrarnos en los principales tipos iconográficos. Finalmente, después de haber desgranado el mensaje de la bóveda, nos ocuparemos de hacer una lectura del conjunto.

2. CONTEXTUALIZACIÓN

«Comienza pues, oh lector, alegremente tu tarea. Con la resolución de dirigir todas las líneas de tus acciones a su verdadero punto de mira, que es la gloria de Dios»¹. Con esas palabras concluye la introducción del tratado realizado por el pintor y arquitecto Andrea Pozzo, autor del fresco que nos concierne.

Pozzo nació el 30 de noviembre de 1642, en la ciudad de Trento, donde se formó en talleres y colegios jesuitas hasta 1665, año en el que ingresó en el noviciado de la Compañía de Jesús. Ya en esa primera etapa realizó algunos encargos que le fueron reportando reputación y que le permitieron hacer diversos viajes a Milán, Venecia, Génova, Turín, etc., de tal forma que fue acrecentando su influjo pictórico con otras tendencias anteriores. Algunas de las influencias más destacadas serían las de la escuela veneciana, los maestros boloñeses o la tradición clásica romana². Su traslado a Roma fue en 1681 y llevó a cabo numerosos encargos como los trabajos en la iglesia de San Ignacio de Loyola y los frescos del corredor en la Casa Profesa. Posteriormente marchó a Viena en 1702, donde permaneció hasta su muerte el 31 de agosto de 1709³.

La trayectoria artística de Andrea Pozzo fue amplia y dispersa, pero lo que favoreció a la difusión de su estilo fue su didáctico tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, en el que estaban reproducidos los grabados de algunos de sus frescos romanos. El manual fue publicado en dos volúmenes, en 1693 y 1700 respectivamente, y su repercusión es evidente considerando las traducciones e innumerables ediciones que se hicieron⁴.

Sin embargo, no debemos ignorar el hecho de que Andrea Pozzo, gracias a su vocación espiritual «era más religioso que pintor» según Baldinucci⁵. Pozzo pertenecía a una congregación que encarnó la Contrarreforma; de hecho, la orden jesuita surgió en

¹ POZZO, A.: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, vol. I. Roma, Joannis Jacobi Komarek, 1693, «Al lettore, studioso di prospettiva».

² WITTKOWER, R.: *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 1979, p. 334.

³ GARCÍA GUTIÉRREZ, F.: «Andrea Pozzo (1642-1709). Su vida y obra», *Temas de estética y arte*, n.º 10, 1996, p. 155.

⁴ CARTA, M. y MENICHELLA, A.: «Il successo editoriale del Trattato» en DE FEO, V. y MARTINELLI, V. (eds.): *Andrea Pozzo*. Milán, Electa, 1996, p. 230.

⁵ LEVY, E.: «The “perspectives” of Baldinucci and Pascoli: publics, illusion, defects and judgment in the Vite of Andrea Pozzo» en BÖSEL, R. y SALVIUCCI INSOLERA, L. (eds.): *Artifizi della metafora [Saggi su Andrea Pozzo]*. Roma, Artemide, 2011, p. 21.

1540, en un contexto comprometido para la Iglesia católica en la que los protestantes pretendían cambiar los usos y costumbres de la Iglesia, así como negar la jurisdicción del papa. Para solventar esta quiebra, convocaron un concilio ecuménico que no se celebró hasta 1545 en la ciudad de Trento, y cuyas veinticinco sesiones acontecieron de forma interrumpida hasta 1563. Los jesuitas fueron un baluarte defensivo de la Iglesia católica puesto que abogaron por la supremacía del papa y se distanciaron de todo tipo de herejía protestante⁶.

El triunfo de la Iglesia católica derivó en una serie de conclusiones entre las que destacan la prosperidad de nuevas órdenes con más beatificados y canonizados a los que dirigían el culto, así como la veneración a las imágenes y a las reliquias. Esta resolución supuso un importante desarrollo del arte religioso en el que nada debía desviar la atención del cristiano, y los jesuitas supieron sacar provecho de esto a través de la imagen, glorificando así la Iglesia triunfante y atrayendo a nuevos fieles⁷. El por qué tuvo éxito esta corriente iconográfica fue por la concurrencia de artistas dóciles al espíritu religioso, resultando así ser intérpretes del catolicismo de la Contrarreforma. Por consiguiente, es la óptica en la que debemos articular la actividad artística de una orden apostólica y misionera como la de los jesuitas⁸. La *Apoteosis de san Ignacio* de Andrea Pozzo introdujo un nuevo estilo pictórico basado en el ilusionismo tridimensional⁹.

«Siendo la iglesia de San Ignacio considerada entre las más bellas de Roma, y habiendo tenido la suerte de pintarla»¹⁰, es así como Pozzo localiza y estima el templo ubicado en el Campo de Marte. No obstante, la iglesia de San Ignacio en sus orígenes era una capilla que se encontraba anexionada al Colegio Romano, una institución educativa de la orden fundada en 1551 con el objetivo de formar no solo a futuros jesuitas, sino a un público en general¹¹. Entre las numerosas estancias, este era un espacio de culto cuya inauguración fue en 1567, dando lugar a la antigua iglesia de la Anunciación; pero, a partir de 1626 fue cuando se construyó la iglesia encargada por el cardenal Ludovico

⁶ ROMERO, E.: *Roma del Renacimiento al Barroco. Esplendor y decadencia de los Borgia y Lutero al Concilio de Trento y la Contrarreforma*. Madrid, Nowtilus, 2015, pp. 55-57.

⁷ Ibid., pp. 169-170.

⁸ PFEIFFER, H.: «Los jesuitas: Arte y espiritualidad», *Cuadernos ignacianos*, n.º 5, 2004, pp. 65-66.

⁹ PACCAROTTI, G. y LÓPEZ GONZÁLEZ, B.: *La pintura barroca en Italia*. Madrid, Istmo, 2000, p. 91.

¹⁰ POZZO: op. cit., Fig. 81.

¹¹ SEBASTIANI ZOLI, C.: *Sant Ignazio di Loyola in Campo Marzio. Storia, arti e rilievo della chiesa della Compagnia di Gesù*. Roma, Ricciardi & Associati, 2019, p. 51.

Ludovisi¹². La mayor parte de la edificación fue erigida por el jesuita Orazio Grassi (Fig. 1). La nueva iglesia fue abierta al público cuando se terminó la cubierta en 1650, aunque las obras duraron hasta el 15 de agosto de 1685¹³.



Fig. 1. Giovanni Battista Falda, *iglesia San Ignacio de Loyola* (1667-1669).

La ornamentación de la iglesia tenía unas directrices muy concretas que debían ser aprobadas, en este caso, por el general de la orden Gian Paolo Oliva. El propósito de la Compañía ansiaba cooperar con el codiciado artista Andrea Pozzo, y siendo plenamente consciente de su prestigio, le recomendó no aceptar nuevos encargos. Su repentina muerte en 1681 frustró sus planes¹⁴. No fue hasta 1685 cuando Andrea Pozzo comenzó a decorar la falsa cúpula¹⁵. Fruto de su rendimiento, se le encargó todo el ciclo decorativo de San Ignacio, por lo que estuvo desde aquel año hasta su partida a Viena trabajando en esta iglesia (Fig. 2). Tras la cúpula, pintó los frescos del ábside y las pechinas, por las que recibió numerosas críticas, a pesar de ello, en 1688 le ofrecieron pintar la bóveda de la nave central¹⁶.

¹² BÖSEL, R.: «Episodi emergenti dell'architettura gesuitica in Italia» en ÁLVARO ZAMORA, M^a I.; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J. (Coords.): *La arquitectura jesuítica*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2012, pp. 77-78.

¹³ BARONIO, C.; et al.: *Descrizione di Roma moderna*. Roma, Michel'Angelo y Pier Vincenzo Rossi, 1719, p. 537.

¹⁴ MENICHELLA, A.: «Il pittore della casa di san Fedele» en DE FEO, V. y MARTINELLI, V. (eds.): *Andrea Pozzo*. Milán, Electa, 1996, pp. 17-18.

¹⁵ SPADAFORA, G. y CAMASSA, A.: «La finta cupola di Sant Ignazio di Loyola a Roma (Una ricerca in corso)», *Ricerche di storia dell'arte*, n.º 122, 2017, p. 93.

¹⁶ ROETTGEN, S.: *Italian Frescoes. The Baroque Era, 1600-1800*. Nueva York, Abbeville, 2007, pp. 262-263.

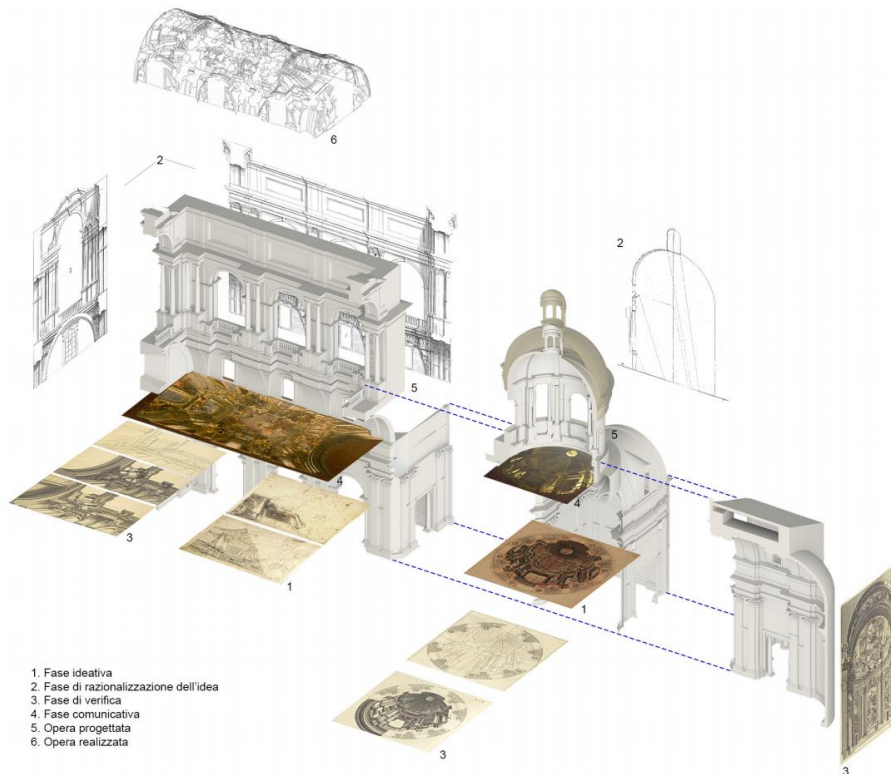


Fig. 2. Croquis en 3D de la iglesia San Ignacio de Loyola. En *The Architectural Projects for the Church of St. Ignatius* by Andrea Pozzo, p. 86.

De 1688 se conserva precisamente un *memorandum* perteneciente a los superiores jesuitas. En el documento titulado *Punti da considerarsi intorno al dipingersi la volta della chiesa di S. Ignatio*, se debate sobre la conveniencia de cómo decorar la iglesia y se manifiestan las razones por las que comisionaron los frescos a Pozzo. Aquí es donde valoran la madurez artística de Pozzo para su adjudicación ya que, si no contrataban inmediatamente al pintor deseado, les sería imposible disponer de sus servicios. También se tratan otros aspectos técnicos del fresco, como el tema que debía pintar y algunas recomendaciones para su correcta elaboración¹⁷.

¹⁷ SALVIUCCI INSOLERA, L.: «La “colorita prospettiva”: nuovi contributi su Andrea Pozzo pittore ad affresco a Roma alla luce della *Perspectiva Pictorum et Architectorum* e di altre fonti» en BÖSEL, R. y SALVIUCCI INSOLERA, L. (eds.): *Mirabili disinganni*. Roma, Artemide, 2010, pp. 76-78.

3. DESCRIPCIÓN DEL PROGRAMA PICTÓRICO

Los trabajos para la decoración pictórica de la *Apoteosis de San Ignacio* acontecieron aproximadamente de 1691 a 1694¹⁸. La bóveda mide cerca de 750 m²; sin embargo, adolece de una superficie curva con algunos desniveles que le ocasionaron inconveniencias en la gestación de la *quadratura* y del trampantojo, forzándole a llevar a cabo las correcciones ópticas oportunas¹⁹.

Antes de iniciar con la descripción del programa pictórico, debemos considerar algunas fuentes literarias y documentales que nos van a permitir el estudio riguroso de la obra de arte, más aún tratándose de fuentes contemporáneas al artista. El boceto que Pozzo elaboró para la bóveda tiene un gran valor documental (Fig. 3); el lienzo en sí mismo nos muestra la técnica que utilizó para el sistema estructural de la bóveda, así como sus formas figurativas²⁰.



Fig. 3. Andrea Pozzo, *L'opera missionaria dei Gesuiti* (1691).
Roma, Palazzo Barberini.

¹⁸ DE FEO, V.: *Andrea Pozzo. Architettura e Illusione*. Roma, Officina, 1988, p. 16.

¹⁹ FASOLO, M. y MANCINI, M. F.: «The “Architectural” Projects for the Church of St. Ignatius by Andrea Pozzo», *Disegno*, n.º 4, 2019, pp. 85-87.

²⁰ BÖSEL, R. y SALVIUCCI INSOLERA, L. (eds.): *Mirabili Disinganni*. Roma, Artemide, 2010, pp. 128-130.

También disponemos de algunas fuentes literarias propias de la Edad Moderna que describen el fresco y sirven para ayudarnos a comprender la iconografía del mismo. La más importante es la carta escrita por el propio Pozzo al príncipe Anton Florian de Liechtenstein en 1694, en agradecimiento por el interés que mostró el embajador por el trabajo del jesuita²¹. En ella escribió el significado y la importancia de su obra hasta tal punto que Pozzo consideró la carta como una descripción oficial²². En ese mismo año, con la finalización de los frescos y con motivo de la fiesta de San Ignacio, hizo imprimir en panfletos la descripción de la bóveda a cargo del editor Joannis Jacobi Komarek, con el objetivo de su difusión entre los visitantes de la iglesia²³.

Posteriormente, en la edición de 1702 del primer volumen de su tratado, tenemos un grabado de la bóveda pintada al completo (Fig. 4). Es la primera reproducción del fresco y la estampa viene acompañada de una esquemática explicación manuscrita por Pozzo²⁴.



Fig. 4. Hyeronimus Frezza y Arnoldus van Westerhout, *Disegno di tutta l'opera, Allegoria dell'opera missionaria della Compagnia di Gesù* (1702). Roma, en *Perspectiva Pictorum et Architectorum*.

²¹ POZZO, A.: *Sui significati delle pitture esistenti nella volta della chiesa di S. Ignazio in Roma (Lettera del Fr. A. Pozzo al principe Liechtenstein nel 1694)*. Roma, Vera Roma, 1910.

²² TIETZE, H.: «Andrea Pozzo und die Fürsten Liechtenstein» en VANCSA, M. (ed.): *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich*. Viena, Vereines, 1915, p. 434.

²³ *Breve descrizione della pittura fatta nella volta del tempio di Sant' Ignazio, scoperta l'anno MDCXCIV per la festa del medesimo santo*. Roma, Joannis Jacobi Komarek, 1694.

²⁴ MONTALTO, L.: «Andrea Pozzo nella chiesa di Sant' Ignazio al Collegio Romano», *Studi Romani*, n.º 6, 1958, p. 674.

La pintura produce un efecto de abertura que busca negar la existencia física de la bóveda de cañón; esto se consigue con la transición de la arquitectura real a la arquitectura pintada en escorzo. Se trata de una estructura de perspectiva *sotto in su*, explicada por Pozzo en su libro, que envuelve toda la parte superior de la nave central creando una escenografía que alberga los motivos figurativos, iconográficos y alegóricos que examinaremos en el próximo capítulo²⁵.

En los lados longitudinales y de forma simétrica, hay tres arcos de medio punto que se intercalan con columnas adosadas y se apoyan en pilares compuestos de orden corintio (Fig. 5). Los muros verticales se constituyen por pilastras que sostienen el entablamento «inacabado» que recorre todo el perímetro de la nave, prolongando la arquitectura ilusoria de la iglesia para dar paso al cielo pintado (Fig. 6)²⁶.

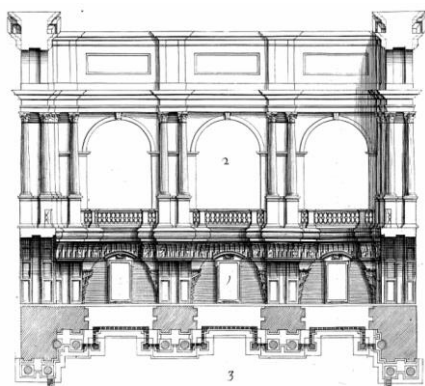


Fig. 5. Andrea Pozzo, *Figura 96* (1693). Roma, en *Perspectiva Pictorum et Architectorum*.

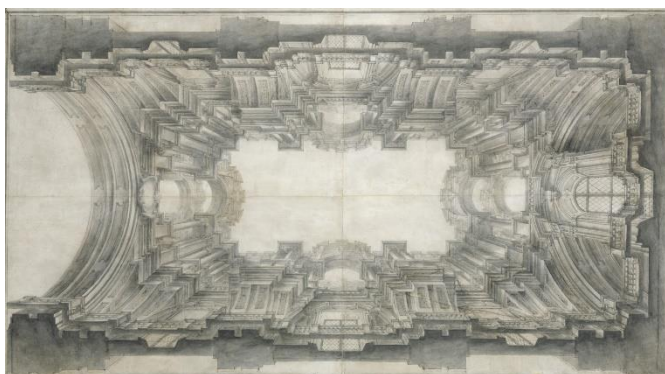


Fig. 6. Andrea Pozzo, *Arquitectura ilusionista de la Bóveda de San Ignacio* (1685-1690). Londres, National Gallery of Art.

En los lados cortos, cada extremo está concebido como un arco triunfal; estos se caracterizan por su ritmo serliano y por su terminación en frontones estrechos e inclinados²⁷. La arquitectura ficticia ratifica el sentido ascensional, puesto que todas las líneas convergen en el centro, teniendo como punto de fuga el espacio comprendido entre Cristo y san Ignacio. A propósito de las pinturas estructurales, en la carta en la que Pozzo explica el contenido del programa pictórico, también incluye algunas anotaciones al respecto: «El cuerpo que encierra en él tantas figuras distintas es una artificiosa

²⁵ Una imagen de alta resolución del fresco se encuentra en: <https://www.haltadefinizione.com/visualizzatore/opera/gloria-di-santignazio-andrea-pozzo> (Consultado el 25.05.2021).

²⁶ SEBASTIANI ZOLI: op. cit., pp. 80-81.

²⁷ POZZO: op. cit., 1693, Fig. 93.

arquitectura en perspectiva, que sirve de fondo a toda la obra. Habiendo sido pintada por mí según las reglas de tal arte»²⁸. La habilidad de Pozzo se percibe en la interpretación estilística de la multitud de personajes representados en esta decoración ilusoria (Fig. 7), de forma dinámica y con una paleta cromática variada²⁹.

En el centro de la composición, entre los ángeles y las nubes, observamos a Jesucristo en gloria descendiendo con la cruz; por encima suyo están el Padre y la paloma del Espíritu Santo. De la figura del Salvador descenden unos rayos los cuales van dirigidos a san Ignacio de Loyola, quien los recibe con los brazos abiertos. Esos rayos

atraviesan su corazón y este los fracciona en distintas direcciones, una de las cuales, termina en un espejo sostenido por un ángel, que refleja el anagrama de la Compañía de Jesús. En un nivel inferior, pero representados de igual modo sobre distintas nubes, junto con ángeles y almas convertidas, están los compañeros jesuitas: a un lado, san Francisco Javier, y al otro, en una misma nube se encuentran san Francisco de Borja, san Estanislao de Kostka y san Luis Gonzaga. Hay también otros dos jesuitas en el lado opuesto que permanecen en el anonimato³⁰.

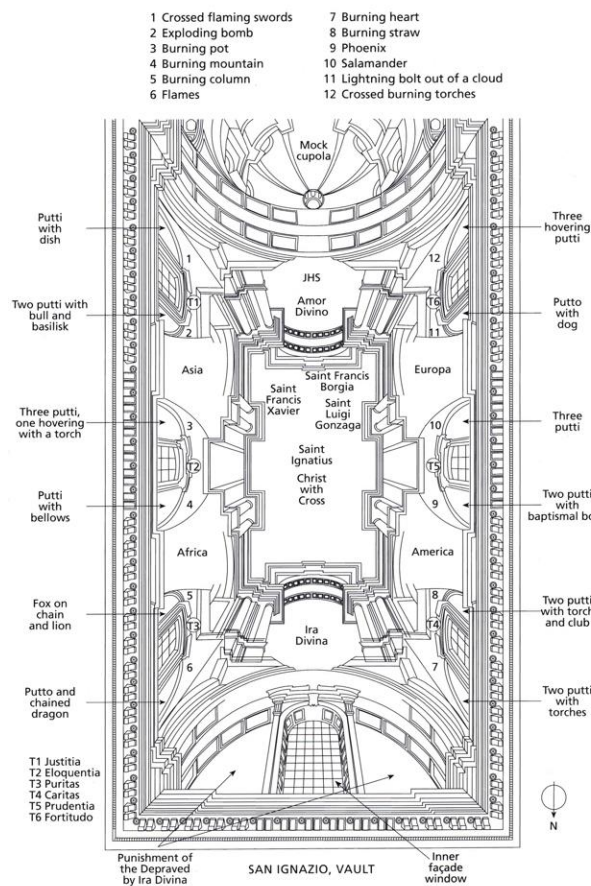


Fig. 7. Plano de los tipos iconográficos de la bóveda de San Ignacio de Loyola.

de ejecución de la obra. Europa, Asia, África y América, aparecen con una vestimenta

²⁸ MAURE RUBIO, M. A.: «Consideraciones acerca de la obra de Andrea Pozzo», *Bellas Artes*, n.º 5, 2007, p. 143.

²⁹ SALVIUCCI INSOLERA: op. cit., pp. 84-86.

³⁰ PFEIFFER, H.: «La iconografía» en SALE, G. (ed.): *Ignacio y el arte de los jesuitas*. Bilbao, Mensajero, 2003, p. 202.

semejante a la de los actores y maniqués de las procesiones católicas del siglo XVII³¹. Debajo de estas figuras, aparecen los gigantes contra los que luchan, los cuales simbolizan los vicios, el paganismo, etc. Por añadidura, estas figuras malignas son atacadas por *putti* que arrojan motivos relacionados con el fuego. La gama cromática con contrastes de claros y oscuros también contribuye a señalar la procedencia de esos seres (Fig. 8).

En cuanto a los motivos que hay en los extremos, se destacan los dos medios que utilizaron para la conversión de las almas: sobre el arco toral se representa el amor de Dios (*Amor Divino*), donde los ángeles, en un recipiente de fuego ablandan los corazones de los incrédulos y endurecen los de los fieles. Por el contrario, en el arco triunfal de la contrafachada, se escenifica el temor a los castigos divinos (*Ira Divina*), donde un ángel forja flechas y relámpagos para que los ángeles exterminadores puedan atormentar a los impíos³². También podemos encontrar dos letreros sostenidos por ángeles en los que se inscribe un versículo en latín del Evangelio de Lucas: «*Ignem veni mittere in terram, et quid volo nisi ut accendatur*»³³, el cual sintetiza la idea que Pozzo proyectó en la concepción del fresco, que es la difusión mundial de la fe cristiana, según su testimonio en la carta enviada al príncipe de Liechtenstein.

³¹ BAILEY, G. A.: «La contribución de los jesuitas a la pintura italiana y su influjo en Europa, 1540-1773» en SALE, G. (ed.): *Ignacio y el arte de los jesuitas*. Bilbao, Mensajero, 2003, p. 166.

³² ROETTGEN: op. cit., p. 266.

³³ Lc 12, 49.



Fig. 8. Andrea Pozzo, *Apoteosis de san Ignacio de Loyola* (1694). Roma, iglesia de San Ignacio.

4. TIPOS ICONOGRÁFICOS

Tras haber descrito la bóveda, procederemos a analizar los principales tipos iconográficos presentes. Por adelantado hemos de precisar qué entendemos por «tipos iconográficos»; como indica Rafael García Mahíques, es una expresión panofskiana que hace referencia a una fusión en la que un sentido fenoménico se convierte en vehículo de un tema, o, dicho de otra forma, el modo en el que se configura un tema en la imagen³⁴. Asimismo, ha de tenerse en cuenta que el objetivo de la iconografía es el estudio y descripción de las imágenes acorde a los temas artísticos, identificándolos y clasificándolos en su obligado contexto espaciotemporal, y estableciendo el origen y evolución de los mismos³⁵.

En consecuencia, en este capítulo vamos a empezar profundizando en los modelos iconográficos que sirvieron de inspiración al pintor jesuita, para posteriormente señalar los tipos iconográficos más destacados. Entre ellos se encuentran las representaciones de Dios, los santos de la Compañía de Jesús, las alegorías de los continentes y otros atributos o símbolos.

4.1. Modelos iconográficos del fresco de Pozzo

En primer lugar, vamos a tratar de localizar los modelos o referencias visuales que inspiraron los tipos presentes en esta iglesia. El frontispicio de la *Historia della Compagnia di Gesù* publicado por Daniello Bartoli en 1667 sintetiza el tema plasmado en la nave: aparece la figura de san Ignacio de Loyola en apoteosis por encima de las cuatro partes del mundo³⁶. Entre otras peculiaridades del grabado, Ignacio sujeta una esfera con el anagrama de Cristo (IHS) de la cual salen una serie de rayos que caen sobre la representación del orbe terrestre (Fig. 9).

³⁴ GARCÍA MAHÍQUES, R.: «Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Proyecto de investigación del Grupo APES», *Norba-Arte*, vol. XL, 2020, pp. 99-100.

³⁵ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: «Análisis del método iconográfico», *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo IV, n.º 7, 1991.

³⁶ STRINATI, C.: «Gli affreschi della chiesa di Sant'Ignazio a Roma», en DE FEO, V. y MARTINELLI, V. (eds.): *Andrea Pozzo*. Milano, Electa, 1996, pp. 75-78.



Fig. 9. Jan Miel y Cornelis Bloemart II, *Frontispicio de la Historia della Compagnia di Gesù* (1659).



Fig. 10. Bartholomäus Kilian y Johann Christoph Storer (1664).

Una inspiración de crucial importancia para el fresco de Pozzo se encuentra en un documento de 1664 grabado por Bartholomäus Kilian y Johann Christoph Storer (Fig. 10). Los expertos que describen esta hoja, señalan que aparece implícita la ideología misionera de los jesuitas; describen a Cristo en un espacio celeste y de cuyo cuerpo emerge un rayo de luz dirigido al corazón de san Ignacio de Loyola, quien está a medio camino entre el espacio terrenal y el divino. San Ignacio, al igual que en el techo romano, transmite esa luz a otros jesuitas y a las personificaciones de los cuatro continentes³⁷.

Otra influencia del fresco la encontramos en la obra del jesuita Athanasius Kircher (Fig. 11). Este científico alemán, armonizó en su tratado de 1646, *Ars magna lucis et umbrae*, los estudios sobre óptica, cognición y espiritualidad. El frontispicio de la edición de 1671 es un claro modelo en el que hay una separación entre lo divino y lo terrenal; hay rayos de luz que conectan con el signo de la Trinidad y los símbolos planetarios o

³⁷ KERBER, B.: «Ignem veni mittere in terram. A proposito dell'íconografia della volta di S. Ignazio» en BÖSEL, R. y SALVIUCCI INSOLERA, L. (eds.): *Artifizi della metafora [Saggi su Andrea Pozzo]*. Roma, Artemide, 2011, pp. 81-91.

esferas celestes que hay grabados, haciendo alusión a la sede de los santos y los ángeles. También hay un pequeño atributo que analizaremos más adelante, que es el espejo, el cual recibe la luz y la emite de nuevo con su reflejo³⁸.

Pero, además de la portada, algunos de los simbolismos que Kircher organizó acorde a la óptica jesuita nos aportan pistas del modelo teológico que siguió Pozzo. Se trata de una «fórmula universal» simbólica en la que Kircher fusionó física, cosmología, cultura, epistemología, religión y ética³⁹; Rosanna Barbiellini, durante la restauración de la bóveda, confirmó esta teoría: «en el espacio creado por la arquitectura pintada, encontramos ángeles, hombres, animales, representados como en el esquema kircheriano: *Deus, ángelus, homo, animal*, correspondientes a la gradación de luz que hay entre ellos: *lux, lumen, umbrae, tenebrae*»⁴⁰. Es cierto que como antecedente es algo más complejo, porque la tradición mística en torno a la luz y la unión con el alma de Dios es mucho más antigua, pero las aportaciones del *Ars magna lucis et umbrae* van más allá de cualquier hipótesis simbólica, ya que también son palpables los experimentos ópticos y geométricos que Kircher anticipó respecto a la técnica ilusionista empleada en la bóveda de San Ignacio de Loyola⁴¹.

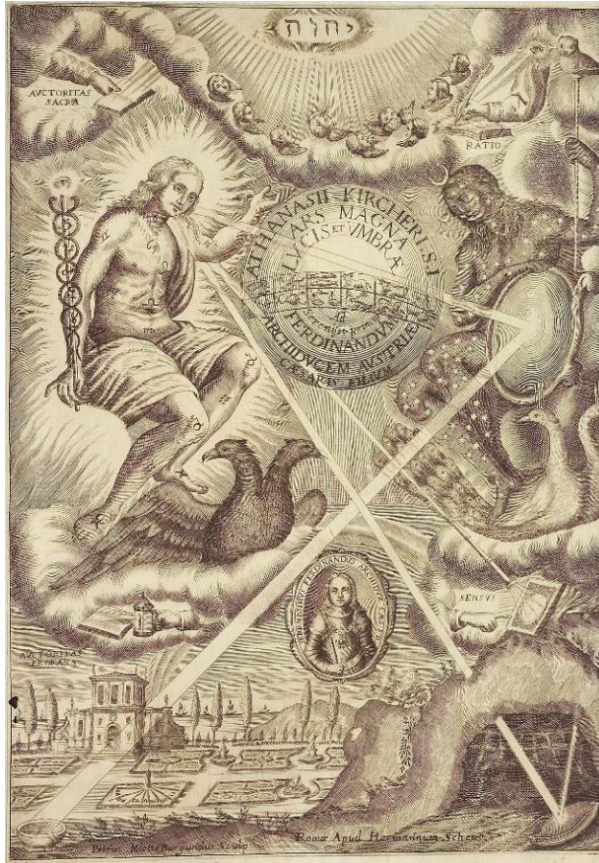


Fig. 11. Athanasius Kircher, *Frontispicio del Ars Magna Lucis et Umbrae* (1671).

³⁸ BLUNK, J.: «Andrea Pozzos Anamorphosen des religiösen Bildes. Metamalerei in Sant' Ignazio» en BLEYL, M. (ed.): *Quadratura: Geschichte, Theorien, Techniken*. Berlín, Deutscher Kunstverlag, 2011, pp. 242-244.

³⁹ *Ibid.*, p. 244.

⁴⁰ BARBIELLINI AMIDEI, R.: «Chiesa di Sant' Ignazio di Loyola. Restauro della volta», *Barockberichte*, n.º 34/35, 2003, p. 363.

⁴¹ STRINATI: *op. cit.*, p. 66.

4.2. Las representaciones de Dios

Entre las devociones jesuitas, se encuentra la exaltación del Salvador, debido a la proximidad que percibieron del mismo y por ser el motivo que impulsó a san Ignacio de Loyola a denominar a la orden «Compañía de Jesús». La representación de Dios ha de ser la más sublime dentro de la apoteosis⁴², sin embargo, no fue así como lo concibió Pozzo en su boceto. Analizando el diseño, se puede observar únicamente la figura de Cristo en el centro (Fig. 3), a pesar de que Pozzo menciona «tres personas de la Santísima Trinidad»⁴³. En consecuencia, se puede considerar que dicha representación es una incorporación posterior a la propuesta del programa. El motivo del cambio es un sencillo añadido iconográfico para justificar la glorificación del programa⁴⁴.

En cuanto a la imagen de Cristo, se representa con la cruz, portando consigo los pecados del mundo (Fig. 12). Este motivo deriva de la «Visión de La Storta» de san Ignacio de Loyola, en la cual, contempló el amor de Dios escenificado en la Pasión de Cristo con la cruz a cuestas⁴⁵. De esta visión se originó el fervor doctrinal de los compañeros de Cristo⁴⁶. Pero, en el techo de la sacristía de la iglesia del Gesù en Perugia, hay un Cristo con la cruz que pudo haber sido un ensayo realizado por el propio Pozzo o por su escuela pictórica, en el que el Mesías se posiciona precisamente en el eje de la Trinidad (Fig. 13), a diferencia del primer esbozo⁴⁷.

⁴² ORTEGA MENTXAKA, E.: *Ad maiorem Dei gloriam: la iconografía jesuítica en la antigua provincia de Loyola (1551-1767)*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2018, p. 229.

⁴³ STRINATI: op. cit., p. 87.

⁴⁴ KERBER: op. cit., pp. 87-88.

⁴⁵ RIBADENEYRA, P.: *Vida del bienaventurado Padre Ignacio de Loyola, fundador de la religión de la Compañía de Jesús*. Madrid, M. Tello, 1880, pp. 181-185.

⁴⁶ GARCÍA GUTIÉRREZ, F.: «Cristo con la cruz a cuestas en la Iconografía de san Ignacio de Loyola», *Temas de estética y arte*, n.º 18, 2004, pp. 143-144.

⁴⁷ KERBER: op. cit., p. 88.



Fig. 12. Andrea Pozzo, *Apoteosis de san Ignacio de Loyola, Trinidad* (1694). Roma, iglesia de San Ignacio.



Fig. 13. Andrea Pozzo, *Trinidad*. Perugia, iglesia de Il Gesù.

Sobre el anagrama IHS existen muchas interpretaciones etimológicas, pero vendría a ser una abreviatura en tres partes del nombre de Jesús⁴⁸. Su difusión se debe a su empleo en sagrarios, sermones o al propio culto al nombre de Jesús, de manera que se generalizó en sintonía con la misión de la Compañía. Dentro de las muchas variantes que hay del símbolo, en este caso tenemos representado el añadido de una cruz sobre el trazo horizontal de la «H»⁴⁹. El cristograma aparece reflejado en un espejo cóncavo, posiblemente vinculado a las máquinas catóptricas



Fig. 14. Andrea Pozzo, *Apoteosis de san Ignacio de Loyola, Anagrama* (1694). Roma, iglesia de San Ignacio.

kircherianas en las que Pozzo se fijó para exponer la extensión de la gloria divina (Fig. 14). El espejo, asimismo, era un icono de la óptica y los libros de emblemas sagrados del

⁴⁸ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*, vol. III. Barcelona, Serbal, 1997, pp. 33-34.

⁴⁹ PFEIFFER, H.: «El emblema de la Compañía de Jesús», *Cuadernos ignacianos*, n.º 5, 2004, pp. 11-13.

siglo XVII, en donde además de asociarlo a san Ignacio, constatan que es un artefacto que intercede entre la sabiduría divina y el conocimiento humano⁵⁰.

4.3. Santos de la Compañía de Jesús

Por debajo de la intervención divina, se encuentran los miembros de la Compañía (Fig. 15). Su objetivo es mediar ante Dios las peticiones de los fieles, y como compañeros de Jesús tienen el cometido de propagar la devoción cristiana por el mundo. Desde la perspectiva jesuita, los modelos eran san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, san Francisco de Borja, san Estanislao de Kostka y san Luis Gonzaga, y a través de la canonización y beatificación de los mismos, sus representaciones se expandieron.

Uno de los posibles antecedentes más famosos en cuanto a la representación de santos en la época están en *Les Images de tous les saints* de Jacques Callot. Fue un encargo de ilustración de una obra hagiográfica con casi quinientos grabados que representan la efigie de santos embellecidos con escenas de sus vidas⁵¹. Pero hay una abundante producción de colecciones de emblemas devotos de la primera mitad del siglo XVI y todavía hay muchos estudios pendientes de cuáles fueron los modelos en los que se fundamentó Pozzo.

Iñigo López de Loyola, tal y como fue bautizado, se cambió el nombre por decisión personal en 1537 autodenominándose Ignacio. Los jesuitas asociaron etimológicamente su nuevo nombre a la palabra latina *ignis*, dando como resultado una vinculación de la expresión del fuego con el «amor a Cristo», porque el fuego en la tradición cristiana, atendiendo a la descripción de Cesare Ripa de la figura de la Religión, se asocia al fervor religioso del ser humano por Dios⁵². En el *Imago primi saeculi Societatis Iesu* de 1640 ya se hablaba del carácter *quodam igneus* del personaje de *Ignatius*⁵³. La leyenda se unificó con un milagro en torno a su nacimiento y derivó, hacia 1645, en la interpretación de su nombre como la ardiente existencia de Ignacio.

⁵⁰ CAMEROTA, F.: «Il teatro delle idee: prospettiva e scienze matematiche nel Seicento» en BÖSEL, R. y SALVIUCCI INSOLERA, L. (eds.): *Mirabili Disinganni*. Roma, Artemide, pp. 25-26.

⁵¹ SAVARD-SKORY, F.: «Les Images de tous les saints de Jacques Callot. Hagiographie emblématique et spiritualité mariale à Nancy au premier tiers du XVII siècle» en VAN VAECK, M. y MANNING, J. (eds.): *The jesuits and the emblem tradition*. Turnhout, Brepols, 1999, p. 207.

⁵² RIPA, C.: *Iconología*, vol. II. Madrid, Akal, 1996, pp. 260-261.

⁵³ KERBER: op. cit., pp. 81-83.

Pero, Ignacio de Loyola es un santo con una iconografía abundante, al fin y al cabo, es el fundador de la orden y su representación es prioritaria entre los mediadores. Su fisonomía es definida a través del vaciado de su máscara mortuoria, varios relatos descriptivos y una gran cantidad de obras pictóricas entre las cuales destacamos los lienzos pintados por Rubens para la ceremonia de beatificación del santo. En este caso, se le representa con la típica sotana negra de la orden y con un particular cuello alto. Los atributos con los que suele aparecer en las representaciones individuales, están desperdigados por toda la bóveda, como es el anagrama o la cruz que porta Cristo⁵⁴. Además, hemos de tener en cuenta que es el santo más importante del programa, de ahí que salga rodeado de nubes y ángeles a medio camino entre lo terrenal y lo celestial. Protagoniza, por lo tanto, una escena de gloria, las cuales fueron muy recurrentes durante el último tercio del siglo XVII y todo el XVIII⁵⁵.

El siguiente miembro de la Compañía que vamos a resaltar es san Francisco Javier que, junto a Ignacio de Loyola, eran ejemplos de la vida activa. Este santo encarna el afán misionero de los jesuitas porque fue el primer predicador que difundió la espiritualidad ignaciana; fue comisionado a las Indias, de ahí que se le represente observando esta parte del mundo a un lado del fresco y que aparezca ayudando a un grupo de conversos a ascender al cielo. Solo por el rostro, Francisco Javier parece más joven que Ignacio de Loyola, y como está más cerca de lo terrenal debido a su cometido, se pueden apreciar algunos rasgos faciales como su barba. La vestimenta una vez más se trata de la sotana negra jesuita, pero lleva a parte una esclavina marrón y un bordón de peregrino⁵⁶.

⁵⁴ PÍRIZ PÉREZ, E.: «Una aproximación a la iconografía de san Ignacio de Loyola», *Cuadernos ignacianos*, n.º 5, 2004, pp. 19-27.

⁵⁵ ORTEGA: op. cit., p. 173.

⁵⁶ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: «La imagen de San Francisco Javier en el arte europeo», en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (ed.): *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 130-140.



Fig. 15. Andrea Pozzo, *Apoteosis de san Ignacio de Loyola, santos* (1694). Roma, iglesia de San Ignacio.

Al otro lado, en una nube cercana a la personificación de Europa, se encuentran otros tres santos fundamentales que ejercieron su labor exclusivamente en ese mismo continente. El primero de ellos es san Francisco de Borja, quien al igual que Ignacio, fue lo suficientemente humilde y reservado para no querer ser retratado en vida. Se representa como un hombre de avanzada edad, poco pelo y con su peculiar nariz aguileña según el retrato literario descrito en la *Vida del P. Francisco de Borja* del padre Pedro Ribadeneyra. Viste alba blanca y casulla rosada, pero representa la austeridad que promovía sin grandes aspiraciones ni deseos placenteros⁵⁷.

Los dos santos restantes en la nube, suelen aparecer frecuentemente juntos para contrarrestar las acusaciones por inclinaciones mundanas que había hacia la orden jesuita, ya que eran dos jóvenes contemplativos que servían de ejemplo para los adolescentes. El primero es san Estanislao de Kostka, quien encarnaba los principios que cualquier estudiante debía tener: piedad, pureza, etc. Este patrono de los noviciados jesuíticos se suele representar con rasgos adolescentes, como su rostro imberbe, pues murió joven⁵⁸.

⁵⁷ ORTEGA: op. cit., pp. 199-207.

⁵⁸ CARMONA MUELA, J.: *Iconografía de los santos*. Madrid, Akal, 2008, pp. 120-121.

Sobre san Luis Gonzaga sabemos que su vida transcurrió en torno a una serie de convicciones piadosas como su rechazo al privilegio de su linaje, las oraciones y su piedad, ya que ansiaba morir por Dios para aproximarse a él. Murió bastante joven realizando una serie de cuidados a afectados por la peste, se contagió y falleció en la enfermería del Colegio Romano. En cuanto a la representación de este protector de los estudiantes, coincide físicamente con el polaco; como indumentaria, viste una sotana negra junto a una sobrepelliz. Aparece también joven e imberbe, pero el atributo que nos permite identificarlo es el lirio, que simboliza la virginidad y la pureza⁵⁹.



Para finalizar con el análisis de las figuras más importantes de la Compañía de Jesús, cabe mencionar a dos jesuitas anónimos que se sitúan cerca de la alegoría de África y representan a toda la orden (Fig. 16). Aparecen con la sotana negra, y al igual que el resto de santos ya descritos, están elevados en gloria, junto a distintos ángeles, nubes, etc.

Fig. 16. Andrea Pozzo, *Apoteosis de san Ignacio de Loyola, jesuita anónimo* (1694). Roma, iglesia de San Ignacio.

4.4. Alegorías de los continentes

Las alegorías de los continentes están personificadas por figuras femeninas con sus atributos y animales más característicos; ellas realzan sus virtudes frente a las figuras masculinas que simbolizan la herejía, la idolatría y otros vicios, que son a su vez perseguidos por la luz. De las cuatro partes del mundo, Europa, Asia y África habían sido ya elaboradas por Tommaso Laurati en la sala de Conciertos en el Vaticano, pero no se habían establecido sus atributos. Se asociaban a tres episodios de la historia del cristianismo: la derrota de Majencio en Europa, el descubrimiento de la verdadera cruz

⁵⁹ ORTEGA: op. cit., pp. 213-232.

en Asia y los progresos de la religión cristiana en África. Pero en este caso, las alegorías de los continentes del fresco están inspiradas en el tratado *Iconología* de Cesare Ripa, como analizaremos a continuación⁶⁰.

Europa es una de las partes principales del mundo (Fig. 17). Es una mujer con una corona en la cabeza, se viste ricamente y lleva un cetro, aludiendo a que en Europa habitan los príncipes más importantes del mundo. En este caso solo aparece con una cornucopia o cuerno de la abundancia con sus frutos dentro, simbolizando que esta parte del mundo, es fecunda sobre las demás. Aparece sentada junto a un caballo, ya que tiene un estatus superior (Fig. 18)⁶¹.



Fig. 17. Cesare Ripa, *Europa* (1613). *Iconologia Di Cesare Ripa Perugino*, p. 63.



Fig. 18. Andrea Pozzo, *Apotheosis de san Ignacio de Loyola, Europa* (1694). Roma, iglesia de San Ignacio.

⁶⁰ MÂLE, É.: *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid, Encuentro, 1985, pp. 343-344.

⁶¹ RIPA: op. cit., pp. 102-103.

Asia, en cuanto a expansión territorial, supone la mitad del mundo (Fig. 19). No lleva ninguna corona, tal y como describe Ripa, sino que tiene una especie de gorro; sin embargo, sí que viste un traje bordado de oro y joyas en alusión a la abundancia y a una tradición del vestuario local. En este caso sujeta una especie de pebetero o incensario, del cual exhala humo, sugiriendo los aromáticos licores y especias producidas en Asia. Se coloca sobre un camello sentado sobre sus rodillas (Fig. 20)⁶².



Fig. 19. Cesare Ripa, *Asia* (1613).
Iconologia Di Cesare Ripa Perugino,
p. 65.

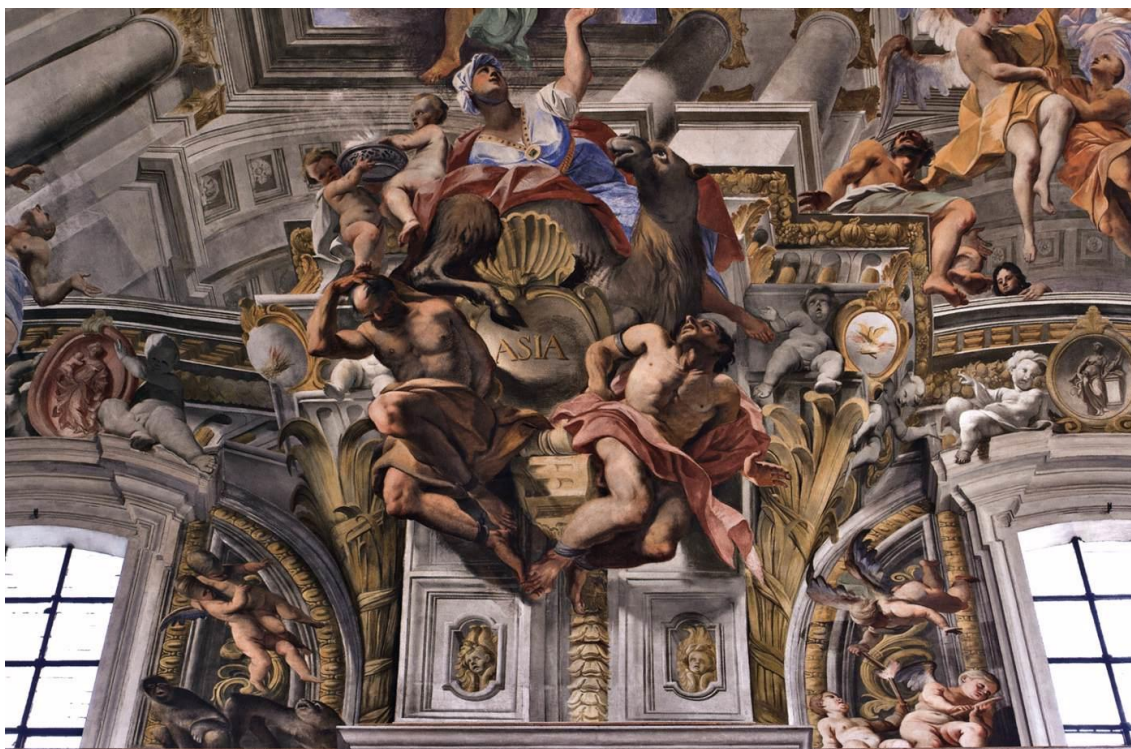


Fig. 20. Andrea Pozzo, *Apotheosis de san Ignacio de Loyola, Asia* (1694). Roma, iglesia de San Ignacio.

⁶² RIPA: op. cit., pp. 104-105.

África (Fig. 21), se retrata como una mujer negra semidesnuda, debido a que esta parte del mundo, despunta por su escasez y penuria. Tiene el pelo rizado. En vez de tener por cimera una cabeza de elefante como describe Ripa, sostiene un colmillo de marfil; pero también aparece otro animal, aunque Ripa habla de leones, serpientes o víboras, en este caso hay representado un cocodrilo sobre el que se sienta; en cualquier caso, son animales propios de este territorio (Fig. 22)⁶³.



Fig. 21. Cesare Ripa, *África* (1613). *Iconologia Di Cesare Ripa Perugino*, p. 67.

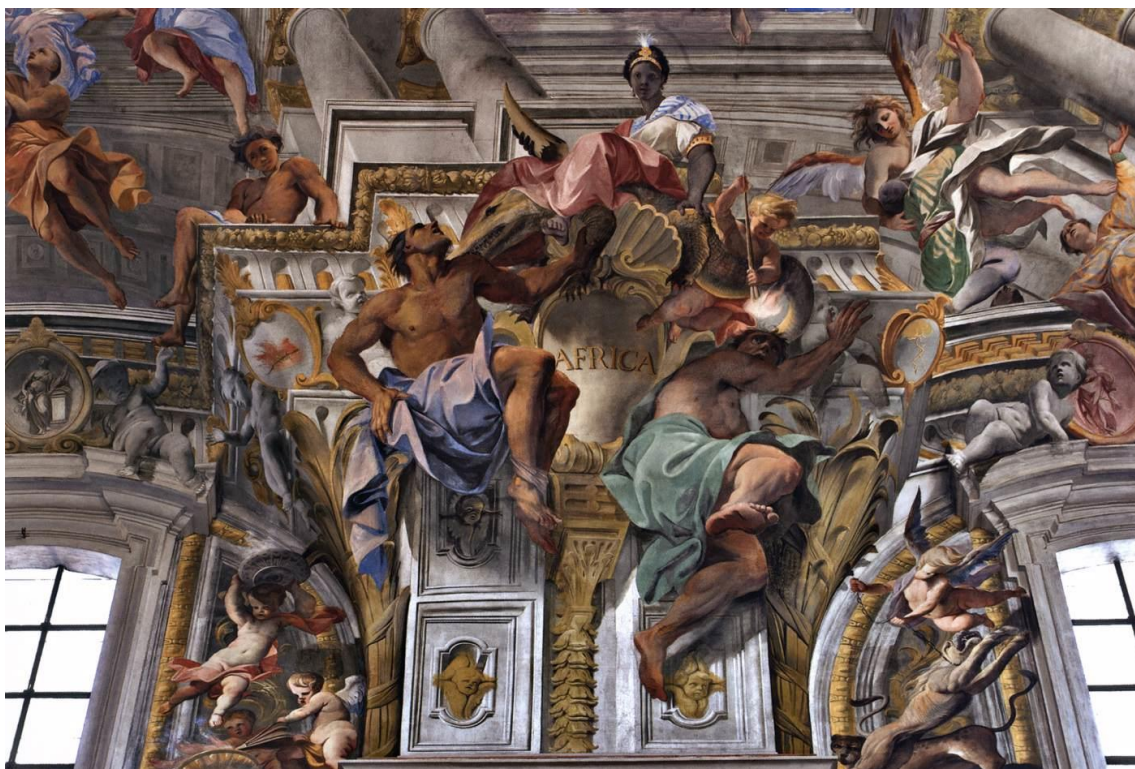


Fig. 22. Andrea Pozzo, *Apoteosis de san Ignacio de Loyola, África* (1694). Roma, iglesia de San Ignacio.

⁶³ REVILLA, F.: *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid, Cátedra, 2018, p. 22.

Sobre América, hay que valorar que esta región había sido apenas descubierta y en consecuencia «nada podría hallarse a propósito de ella en los textos de los antiguos escritores» (Fig. 23)⁶⁴. Tiene una tez oscura y amarillenta, se la representa semidesnuda, como una salvaje, solamente se cubre con unos paños, atendiendo así a las prácticas de los nativos americanos. Sí que lleva un tocado de plumas de diversos colores. Tal y como describe el italiano, aparece con una flecha, amenazando de esta manera a sus enemigos. Esta indígena desafiante nos advierte como «aquellas gentes, dadas a la barbarie, acostumbran a alimentarse de carne humana». En vez de aparecer un caimán, hay un jaguar (Fig. 24)⁶⁵.



Fig. 23. Cesare Ripa, *América* (1613). *Iconologia Di Cesare Ripa Perugino*, p. 68.



Fig. 24. Andrea Pozzo, *Apoteosis de san Ignacio de Loyola, América* (1694). Roma, iglesia de San Ignacio.

⁶⁴ RIPA: op. cit., p. 109.

⁶⁵ REVILLA: op. cit., p. 37.

4.5. Otras alegorías

El programa pictórico se complementa con una serie de representaciones de ángeles, las virtudes cardinales y teologales, emblemas y otras formas alegóricas que hacen hincapié en la devoción católica. La mayoría de las figuras provienen de diversas fuentes de tradición emblemática como el *Imago primi saeculi Societatis Iesu* (1640) o el *Mondo simbolico* (1653) de Filippo Piccinelli. Pero entre la variedad de símbolos, uno de los más recurrentes es el fuego.

El fuego, en la doctrina cristiana, encarna a la veneración del ser humano por Dios. Cristo sugirió el fuego como exaltación del amor a Dios con el verso: «He venido a encender fuego en el mundo, y ¡cómo querría que ya estuviera ardiendo!»⁶⁶; a lo que San Ignacio responde «Id, y motivad el incendio en el mundo»⁶⁷. Se trata de un vínculo del que los jesuitas sacaron provecho para aplicarlo a sus ideales⁶⁸. De hecho, en el ya mencionado grabado de Kilian y Storer (Fig. 10), también aparecen las palabras del evangelio de Lucas dentro de un medallón, cuya dedicatoria a Oliva no es insignificante, ya que este debió de usar esas mismas palabras en un sermón⁶⁹.

En cuanto a la representación del fuego, además de las llamas que aparecen en el Amor Divino y la Ira Divina a ambos lados de la bóveda, o los cartuchos en los que aparece la inscripción de los versos citados en latín, hay distintos emblemas repartidos por toda la composición pictórica con pequeños fuegos: espadas llameantes cruzadas, una montaña ardiente, un corazón inflamado, antorchas atravesadas, una salamandra, etc. Son pequeñas referencias que se integran para simbolizar la palabra de Dios, el Espíritu Santo y el fuego del sacrificio. Podríamos encontrar un antecedente de la representación del fuego en un grabado de Giovanni Domenico Roccamora (Fig. 25). El grabado tiene como título *La Sfera del fuoco* mostrándonos el tema evangélico y en él se observa una miríada de llamas que caen sobre la tierra⁷⁰.

En torno a toda esta cuestión del fuego, el profesor Kerber propone, además, la relación del fuego con la festividad del Pentecostés. En esta festividad, se pide que los corazones de los fieles se inflamen, y para él, esa es la razón por la cual, a la hora de

⁶⁶ Lc 12, 49.

⁶⁷ MÂLE: op. cit., p. 373.

⁶⁸ ORTEGA: op. cit., pp. 138-139.

⁶⁹ KERBER: op. cit., pp. 85-86.

⁷⁰ SALVIUCCI: op. cit., p. 78.

ejecutar el núcleo de la bóveda, Pozzo, en vez de pintar a Cristo con la cruz como hizo en su modelo previo, termina agregando al Padre y al Espíritu Santo para que difundan la palabra. El Espíritu Santo envía llamas de fuego a Ignacio y este las propaga a las cuatro partes del mundo. El fuego consiste en una apropiación del relato de Pentecostés y se identifica con la actividad misionera de la Compañía⁷¹.



Fig. 25. Giovanni Domenico Roccamora, *La Sfera del fuoco*. En *Parte seconda delle cifre dell'Eucharistia*, p. 159.

⁷¹ KERBER: op. cit., pp. 87-88.

5. LECTURA DEL CONJUNTO

Para finalizar, tras analizar los tipos iconográficos, es conveniente realizar la lectura del fresco dado que los jesuitas concibieron un programa dirigido con un mensaje concreto. Fruto de ello, en esta lectura final de la obra, podremos afinar la interpretación de la misma, comprendiendo su significado particular como su impacto en el visitante a nivel visual.

Para captar el argumento que Pozzo plasmó en el fresco, debemos recurrir a las fuentes más fidedignas al respecto, es decir, su tratado y la carta al príncipe de Liechtenstein. Acerca del primero, en la edición de 1702 del *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, junto al grabado ya mencionado del fresco (Fig. 4), incluye una breve explicación en la que señala su planteamiento: «Mi idea en esta pintura era representar las obras de San Ignacio y la Compañía de Jesús en la difusión de la fe cristiana por el mundo»⁷². Mediante esa frase, confiesa la lectura convencional de sus pinturas, declarando la exaltación a la Compañía, así como su carácter internacional. Pero en la carta, el jesuita no solo ensalza a la orden sino que, al describir las imágenes que estaba realizando, les proporciona un sentido místico:

Todo fuego y toda luz celestial debe provenir del Padre de las luces; por eso en medio de la bóveda pinté una imagen de Jesús que comunica un rayo de luz al corazón de Ignacio, que luego lo transmite a los lugares más recónditos de las cuatro partes del mundo [...]. Exterminados los vicios, y fecundados por esta luz divina, se transmite al cielo una cosecha bendita de almas santificadas, que, a través de la cultura de muchos obreros incansables, pasaron a la fe [...]. El primero de estos trabajadores es el apóstol de los indios, san Francisco Javier, quien desde Asia condujo a una gran multitud de conversos al cielo. Lo mismo expresan otros miembros de la Compañía de Jesús en Europa, África y América⁷³.

Las claves de la lectura, por un lado, son los rayos de luz que se esparcen por los cuatro continentes, y por otro, el fuego sagrado que asimila la veneración por Dios, al igual que en el relato de Pentecostés. Su promotor inicial es Cristo, que está por encima de todo, y es de quien emana todo el poder luminoso que Ignacio y sus compañeros

⁷² POZZO, A.: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, vol. I. Roma, Antonii de Rubeis, 1702, Fig. 100.

⁷³ TIETZE, H.: op. cit., 1915, p. 435.

transmiten. Todo este procedimiento facilita que la palabra de Cristo sea difundida para ahuyentar la idolatría y los vicios⁷⁴. En el siguiente diagrama (Fig. 26), siguiendo la descripción de Pozzo, señalo como se concatenan los rayos de luz para la evangelización del mundo:

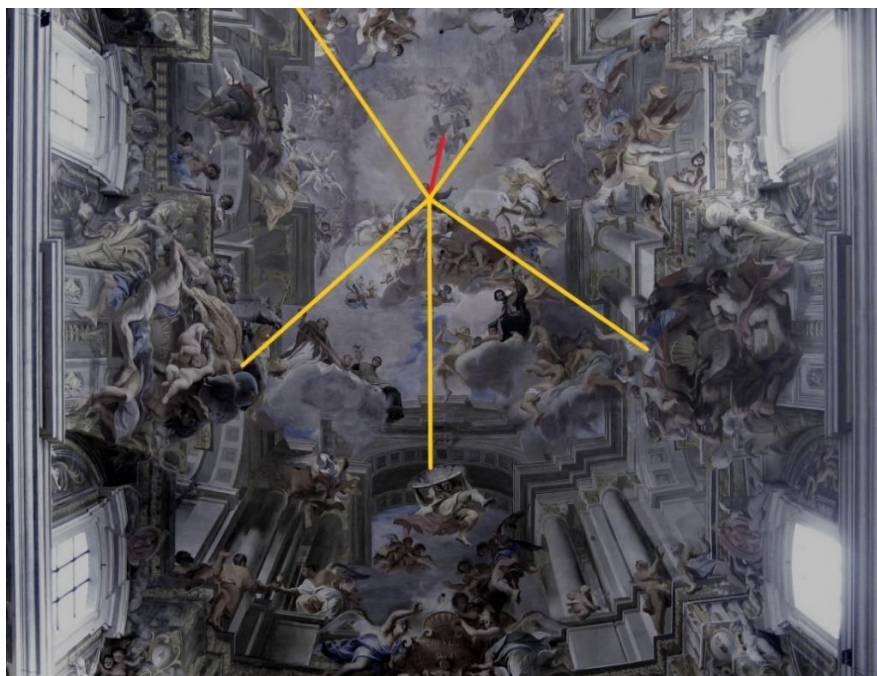


Fig. 26. Andrea Pozzo, *Apoteosis de san Ignacio de Loyola* (1694). Roma, iglesia de San Ignacio.

La noción principal se recoge en casi todas las fuentes consultadas, pero hay una cuestión que la mayoría de historiadores han pasado por alto al considerar la propia representación de los rayos: tan solo Julian Blunk ha tanteado que su trazado tripartito, en cada una de sus bifurcaciones, sugiere su origen en la Trinidad, es decir, que cada una de las líneas aluden al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo, siendo estos los difusores de la fe cristiana⁷⁵.

En resumen, a través de ese razonamiento de transmisión de rayos de luces explicado por su creador, se rinde homenaje al trabajo misionero que los jesuitas llevaron a cabo por las cuatro partes del mundo. No obstante, por mucha autopropaganda que haga la Compañía de Jesús a través de sus santos, no debemos olvidar que no hay nada por encima de Dios. Los jesuitas favorecen a la misión universal de la doctrina cristiana,

⁷⁴ FAGIOLO, M.: «La escena de la gloria: el triunfo del Barroco en el mundo del teatro de los jesuitas» en SALE, G. (ed.): *Ignacio y el arte de los jesuitas*. Bilbao, Mensajero, 2003, pp. 213-214.

⁷⁵ BLUNK: op. cit., p. 239.

llevando la espiritualidad a las almas en vida y propagando su amor *Ad maiorem Dei gloriam*. Esa devoción por Dios se cohesionaba con la representación de los motivos iconográficos, el celo apostólico, las virtudes, etc. Todo está sincronizado porque el fuego y la luz, dos elementos parlantes de la bóveda, esparcen un incendio de fe y difunden la palabra de Cristo cumpliendo así su misión: «*Ignem veni mittere in terram, et quid volo nisi accendatur*»⁷⁶. Por consiguiente, el culto y las imágenes son fenómenos inseparables dentro de la iconografía católica⁷⁷.

La espiritualidad es un modo de ver el Evangelio, y en este caso, usan el arte como instrumento para ayudar a los neófitos. La *Apotheosis de san Ignacio* es un medio en el que afrontan su alabanza a Dios, y no tiene como finalidad ser únicamente una obra de arte o producir un goce estético, sin que guíe a la instrucción religiosa. Además, estaba dirigido a toda clase social, encaminando al visitante a una peregrinación del arrepentimiento hacia la salvación, por lo que no es complicado especular acerca del efecto de fascinación y adoctrinamiento que ejerció en el siglo XVII⁷⁸. Émile Mâle apunta que, para los jesuitas, el cristiano se asfixiaba en las iglesias romanas, por lo que lo más apropiado era abrirle un camino hacia el cielo. De esa misma interpretación también se puede intuir la impronta del cristianismo tocante a la salvación, puesto que ese tipo de visiones quedan patentes en el fresco a través del impulso ascensional de la Iglesia, proponiendo la elevación al Reino de Dios⁷⁹.

Si nos focalizamos en la devoción jesuita, atendiendo a los estudios del historiador Heinrich Pfeiffer, se establece una relación entre los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola y la creación de Andrea Pozzo: señala que quien práctica fielmente las oraciones y los ejercicios espirituales, podrá experimentar una apertura de espacios interiores⁸⁰, tal y como ocurre en la unión de la arquitectura y la pintura. Esos espacios íntimos que Pozzo percibió, avalan su capacidad para transmitir su experiencia al mundo exterior. Por ende, el enfoque sagrado que da forma a la composición, surge de una meditación de Ignacio de Loyola referente a la contemplación para alcanzar el amor, en la que el ejercitante se imagina «delante de Dios nuestro Señor, de los ángeles y de los

⁷⁶ Lc 12, 49.

⁷⁷ BAILEY: op. cit., p. 213.

⁷⁸ PFEIFFER: op. cit., 2004, pp. 65-66.

⁷⁹ MÂLE: op. cit., p. 170, p. 181.

⁸⁰ PFEIFFER, H.: «San Ignacio y el arte de Andrea Pozzo» en TAPIÉ, A. (ed.): *Baroque visión jesuít. Du Tintoret à Rubens*. París, Somogy, 2003, p. 21.

santos»⁸¹ que interpelan por él. Por añadidura, esta implicación del espectador ya fue advertida por Ignacio de Loyola en su regla octava, donde insta a «alabar ornamentos y edificios de iglesias, asimismo imágenes, y venerarlas según que representan»⁸².

Con relación a este ímpetu en asociar las pinturas y el compromiso metafísico de sus observadores, hay un aspecto que no se ha descrito sobre la representación del quinto rayo. La luminosidad que se arroja sobre el espejo cóncavo, al que Blunk denomina como el «primer espejo de la luz divina», comete un error visual. El fallo consiste en reflejar el anagrama de Cristo en lugar de los rayos de luz y así conectar con el creyente. Para comprenderlo, argumenta que Pozzo transforma en imagen un paraíso celestial que es invisible al ojo humano, al igual que los rayos. La intención inicial era dirigir el rayo al fiel que suplica desde la marca prevista para ello, pero debido a la imposibilidad de crear un foco de luz, lo descodificó, de manera que el signo inscrito es el reflejo de un símbolo pictórico, haciendo visible lo invisible. A pesar de esta mimética discrepancia entre el arquetipo y su destello, hay una didáctica interrelación entre el espectador, el símbolo y el significado del mismo. Blunk llega así a la conclusión de que el significado oculto que hay en la bóveda, no es otro que transmitir visual como intelectualmente que «cualquier aproximación al más allá, sólo puede producirse a través de la mediación de este mundo, siendo la imagen externa captada por el ojo la que construye una imagen interior»⁸³.

Es así como el visitante, cuando medita, conecta con la imagen de forma individual mediante un viaje introspectivo. Pero a nivel físico, la sensación es completamente distinta (Fig. 27). Nos tenemos que situar en la iglesia, que es un espacio público, por lo que la impresión que tengamos sobre las pinturas es totalmente diversa si se valoran otras circunstancias, como la fusión de la arquitectura con otras obras de arte presentes, la misa o la afluencia de personas. Se crea de esta manera una interacción comunitaria que potencia nuestra experiencia, permitiendo que los devotos puedan fundirse con la escena y apreciar lo que Ignacio contempló en su apoteosis profesando a Cristo⁸⁴. Blunk recoge una frase de Platón que resume la involucración del asistente: «Porque si, por ejemplo, alguien mirara las pinturas del techo, y volviera la cabeza hacia

⁸¹ IGNACIO DE LOYOLA, santo: *Ejercicios espirituales*, 232.

⁸² *Ibid.*, 360.

⁸³ BLUNK: *op. cit.*, p. 248.

⁸⁴ FLEMING, A. C.: «St Ignatius of Loyola's "Vision at La Storta" and the Foundation of the Society of Jesus», en SCHRAVEN, M. y DELBEKE, M. (eds.): *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe*. Leiden, Brill, 2011, pp. 237-239.

arriba, y se instruyera así sobre cualquier cosa, pensarías, a todas luces, que está mirando con su razón, y no con sus ojos»⁸⁵.



Fig. 27. Andrea Pozzo, *Apotheosis de san Ignacio de Loyola* (1694). Roma, iglesia de San Ignacio.

Es importante señalar que, en lo concerniente al ángulo de visión del usuario, por un lado, estaría la firme posición del mármol del pavimento, que ya hemos citado que establece el punto de vista ideado por Pozzo. Esa marca podría ser considerada como una metáfora del punto de discernimiento entre lo real y lo ilusorio, porque ya hemos hecho hincapié en la actividad de los transeúntes dentro de la iglesia, y en ese movimiento es donde se produce una variación de la perspectiva que da lugar al *inganno* y al *disinganno*⁸⁶. Hay que tener en cuenta que el fresco representa una escena ficticia que magnifica el espacio, y el papel del engaño consiste en asombrar a nuestra mirada; pero a medida que nos alejamos del prisma recomendado, actúa el desengaño, que es

⁸⁵ BLUNK: op. cit., p. 237.

⁸⁶ OECHSLIN, W.: «La storia della salvezza “more geometrico”: la volta della navata di S. Ignazio a Roma affrescata da Andrea Pozzo», *Actas de la Academia Roveretana degli Agiati*, vol. IV, n.º 9, 2014, p. 158.

fundamental para hacer una correcta lectura del programa, puesto pretende desvelarnos la «verdad», deformando el trampantojo y mostrando lo que es, una superficie curva que cubre el edificio. Pozzo afianza este argumento en su tratado enunciando que «el arte de la perspectiva con admirable deleite, engaña al más consciente de nuestros sentidos externos, que es el ojo»⁸⁷. Por esta razón, Richard Bösel y Lydia Salviucci sopesan que se trata de un truco ideológico en el que el engaño es inteligible para quien lo conoce, e incomprensible, como tal, para quien no debería saber más⁸⁸.

Adicionalmente, existe una abundancia de estudios concernientes al Barroco sobre cómo percibe el visitante este tipo de bóvedas. Por ejemplo, Andrew Horn al tratar el contexto de oración para el que fue ambientado, se centra en la teatralidad y la ilusión espacial que se produce. Para él se trata de un teatro jesuita en el que la fusión de las artes y la acción recíproca con las personas, apelan a las emociones, superando así el potencial persuasivo de cualquiera de las artes por separado⁸⁹. También el teórico Heinrich Wölfflin, cuando analiza el estilo pintoresco barroco, habla sobre como el ojo humano se limita al efecto que produce la bóveda, en virtud de la riqueza inconmensurable de motivos que priva de descanso a la imaginación⁹⁰. También es posible la integración de otra disciplina artística como la música, creando así una armonía celestial, y, aunque no se dé esa circunstancia, quedaría igualmente representada y «audible» por los ángeles músicos representados en el cielo⁹¹.

En definitiva, se vence la línea que separa la realidad física y la imaginación, lo terrestre y lo celestial, lo cotidiano y lo sagrado, etc. Es una concatenación de fenómenos que invocan a todos los sentidos para hacernos partícipes de la escena y constituir el culmen extático de la cultura visual barroca.

⁸⁷ POZZO: op. cit., 1693, Fig. 91.

⁸⁸ BÖSEL, R. y SALVIUCCI INSOLERA, L.: «Introduzione», en BÖSEL, R. y SALVIUCCI INSOLERA, L. (eds.): *Mirabili disinganni*. Roma, Artemide, 2010, p. 19.

⁸⁹ HORN, A.: «Andrea Pozzo and the Jesuit “Theatres” of the Seventeenth Century», *Journal of Jesuit Studies*, n.º 6, 2019, p. 218.

⁹⁰ WÖLFFLIN, H.: *Renacimiento y Barroco*. Barcelona, Paidós, 1986, p. 35.

⁹¹ HORN: op. cit., p. 247.

6. CONCLUSIONES

La primera conclusión a la que hemos llegado es que la *Apoteosis de san Ignacio* tiene un mensaje claro y debidamente orientado, siendo la expansión del dogma cristiano su principal argumento. La espiritualidad se refleja mediante el fuego y la luz, dos símbolos emitidos por Dios y dispersados por san Ignacio de Loyola y sus compañeros, que aluden al ardor extendido de la palabra de Cristo.

Además, hemos constatado que, para lograr este propósito, Andrea Pozzo recurrió a unos tipos iconográficos determinados. Las figuras preeminentes corresponden a la Santísima Trinidad, cuya presencia se justifica a través de su preeminencia en la doctrina cristiana. Subordinados a Dios, se encuentran algunos de los principales miembros de la Compañía de Jesús, cuyo papel consiste en la mediación entre la divinidad y los seres humanos, al servicio de lo cual estaba la espiritualidad de la Compañía de Jesús. Tal propósito fue llevado a cabo en los cuatro continentes, y a través de su representación alegórica hemos constatado que, mediante sus atributos, reproducen la contienda frente a la herejía.

Ese enfrentamiento entre la virtud y el vicio presente en el fresco debe ser entendido como el reflejo de la confrontación real entre la Iglesia católica y la Reforma protestante. Tal es así que hemos podido constatar que los principios dogmáticos fomentados desde la Contrarreforma fueron recogidos por los artistas del mundo católico, entre los que se incluye Pozzo. Este artista, al materializar su creación, perfeccionó el estilo pictórico imperante en las iglesias de la capital romana, cuya esencia en los siglos XVII y XVIII consistió en la representación de triunfos y glorias mediante un ilusionismo tridimensional.

Ese proceder artístico es el que engrandece la ornamentación de este lugar de culto, cuya función no es otra que la adoración a Dios. Cualquier fiel que contempla esta obra, puede armonizar con el entorno con el fin de alcanzar la salvación.

Se trata, en consecuencia, de una prominente escena que fue decorada de 1691 a 1694 y, cuya magnificencia, es debida a la prosperidad de las glorias que elevaron el arte religioso a su plenitud, realzando así a la Iglesia triunfante.

7. BIBLIOGRAFÍA

- BAILEY, G. A.: «La contribución de los jesuitas a la pintura italiana y su influjo en Europa, 1540-1773» en SALE, G. (ed.): *Ignacio y el arte de los jesuitas*. Bilbao, Mensajero, 2003, pp. 123-168.
- BARBIELLINI AMIDEI, R.: «Chiesa di Sant' Ignazio di Loyola. Restauro della volta», *Barockberichte*, n.º 34/35, 2003, pp. 363-371.
- BARONIO, C.; et al.: *Descrizione di Roma moderna*. Roma, Michel'Angelo y Pier Vincenzo Rossi, 1719.
- BLUNK, J.: «Andrea Pozzos Anamorphosen des religiösen Bildes. Metamalerei in Sant' Ignazio» en BLEYL, M. (ed.): *Quadratura: Geschichte, Theorien, Techniken*. Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2011, pp. 237-251.
- BÖSEL, R.: «Episodi emergenti dell'architettura gesuitica in Italia» en ÁLVARO ZAMORA, Mª I.; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J. (Coords.): *La arquitectura jesuítica*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2012, pp. 71-89.
- BÖSEL, R. y SALVIUCCI INSOLERA, L.: «Introduzione», en BÖSEL, R. y SALVIUCCI INSOLERA, L. (eds.): *Mirabili disinganni*. Roma, Artemide, 2010.
- , *Mirabili Disinganni*. Roma, Artemide, 2010.
- Breve descrizione della pittura fatta nella volta del tempio di Sant' Ignazio, scoperta l'anno MDCXCIV per la festa del medesimo santo*. Roma, Joannis Jacobi Komarek, 1694.
- CAMEROTA, F.: «Il teatro delle idee: prospettiva e scienze matematiche nel Seicento» en BÖSEL, R. y SALVIUCCI INSOLERA, L. (eds.): *Mirabili Disinganni*. Roma, Artemide, pp. 25-36.
- CARMONA MUELA, J.: *Iconografía de los santos*. Madrid, Akal, 2008.
- CARTA, M. y MENICHELLA, A.: «Il successo editoriale del Trattato» en DE FEO, V. y MARTINELLI, V. (eds.): *Andrea Pozzo*. Milán, Electa, 1996, pp. 230-233.
- DE FEO, V.: *Andrea Pozzo. Architettura e Illusione*. Roma, Officina, 1988.
- FAGIOLO, M.: «La escena de la gloria: el triunfo del Barroco en el mundo del teatro de los jesuitas» en SALE, G. (ed.): *Ignacio y el arte de los jesuitas*. Bilbao, Mensajero, 2003, pp. 207-222.
- FASOLO, M. y MANCINI, M. F.: «The “Architectural” Projects for the Church of St. Ignatius by Andrea Pozzo», *Diségno*, n.º 4, 2019, pp. 79-90.
- FLEMING, A. C.: «St Ignatius of Loyola's “Vision at La Storta” and the Foundation of the Society of Jesus», en SCHRAVEN, M. y DELBEKE, M. (eds.): *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe*. Leiden, Brill, 2011, pp. 225-249.

- GARCÍA GUTIÉRREZ, F.: «Andrea Pozzo (1642-1709). Su vida y obra», *Temas de estética y arte*, n.º 10, 1996, pp. 153-166.
- , «Cristo con la cruz a cuesta en la Iconografía de san Ignacio de Loyola», *Temas de estética y arte*, n.º 18, 2004, pp. 141-157.
- GARCÍA MAHÍQUES, R.: «Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Proyecto de investigación del Grupo APES», *Norba-Arte*, vol. XL, 2020, pp. 94-112.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: «Análisis del método iconográfico», *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo IV, n.º 7, 1991.
- HORN, A.: «Andrea Pozzo and the Jesuit “Theatres” of the Seventeenth Century», *Journal of Jesuit Studies*, n.º 6, 2019, pp. 213-248.
- IGNACIO DE LOYOLA, santo: *Obras*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1997.
- KERBER, B.: «Ignem veni mittere in terram. A proposito dell' iconografia della volta di S. Ignazio» en BÖSEL, R. y SALVIUCCI INSOLERA, L. (eds.): *Artifizi della metafora [Saggi su Andrea Pozzo]*. Roma, Artemide, 2011, pp. 81-91.
- LEVY, E.: «The “perspectives” of Baldinucci and Pascoli: publics, illusion, defects and judgment in the Vite of Andrea Pozzo» en BÖSEL, R. y SALVIUCCI INSOLERA, L. (eds.): *Artifizi della metafora [Saggi su Andrea Pozzo]*. Roma, Artemide, 2011, pp. 23-31.
- MÂLE, É.: *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid, Encuentro, 1985.
- MAURE RUBIO, M. A.: «Consideraciones acerca de la obra de Andrea Pozzo», *Bellas Artes*, n.º 5, 2007, pp. 119-148.
- MENICHELLA, A.: «Il pittore della casa di san Fedele» en DE FEO, V. y MARTINELLI, V. (eds.): *Andrea Pozzo*. Milán, Electa, 1996, pp. 8-23.
- MONTALTO, L.: «Andrea Pozzo nella chiesa di Sant' Ignazio al Collegio Romano», *Studi Romani*, n.º 6, 1958, p. 668-679.
- OECHSLIN, W.: «La storia della salvezza “more geometrico”: la volta della navata di S. Ignazio a Roma affrescata da Andrea Pozzo», *Actas de la Academia Roveretana degli Agiati*, vol. IV, n.º 9, 2014, pp. 155-203.
- ORTEGA MENTXAKA, E.: *Ad maiorem Dei gloriam: la iconografía jesuítica en la antigua provincia de Loyola (1551-1767)*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2018.
- PACCIAROTTI, G. y LÓPEZ GONZÁLEZ, B.: *La pintura barroca en Italia*. Madrid, Istmo, 2000.
- PFEIFFER, H.: «El emblema de la Compañía de Jesús», *Cuadernos ignacianos*, n.º 5, 2004, pp. 11-18.
- , «La iconografía» en SALE, G. (ed.): *Ignacio y el arte de los jesuitas*. Bilbao, Mensajero, 2003, pp. 169-206.

- , «Los jesuitas: Arte y espiritualidad», *Cuadernos ignacianos*, n.º 5, 2004, pp. 65-78.
- , «San Ignacio y el arte de Andrea Pozzo» en TAPIÉ, A. (ed.): *Baroque visión jesuít. Du Tintoret à Rubens*. París, Somogy, 2003, p. 21-28.
- PÍRIZ PÉREZ, E.: «Una aproximación a la iconografía de san Ignacio de Loyola», *Cuadernos ignacianos*, n.º 5, 2004, pp. 19-30.
- POZZO, A: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, vol. I. Roma, Joannis Jacobi Komarek, 1693.
- , *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, vol. I. Roma, Antonii de Rubeis, 1702.
- , *Sui significati delle pitture esistenti nella volta della chiesa di S. Ignazio in Roma (Lettera del Fr. A. Pozzo al principe Liechtenstein nel 1694)*. Roma, Vera Roma, 1910.
- RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*, vol. III. Barcelona, Serbal, 1997.
- REVILLA, F.: *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid, Cátedra, 2018.
- RIBADENEYRA, P.: *Vida del bienaventurado Padre Ignacio de Loyola, fundador de la religión de la Compañía de Jesús*. Madrid, M. Tello, 1880.
- RIPA, C.: *Iconología*, vol. II. Madrid, Akal, 1996.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: «La imagen de San Francisco Javier en el arte europeo», en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (ed.): *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 120-153.
- ROETTGEN, S.: *Italian Frescoes. The Baroque Era, 1600-1800*. Nueva York, Abbeville, 2007.
- ROMERO, E.: *Roma del Renacimiento al Barroco. Esplendor y decadencia de los Borgia y Lutero al Concilio de Trento y la Contrarreforma*. Madrid, Nowtilus, 2015.
- SALVIUCCI INSOLERA, L.: «La “colorita prospettiva”: nuovi contributi su Andrea Pozzo pittore ad affresco a Roma alla luce della *Perspectiva Pictorum et Architectorum* e di altre fonti» en BÖSEL, R. y SALVIUCCI INSOLERA, L. (eds.): *Mirabili disinganni*. Roma, Artemide, 2010, pp. 71-88.
- SAVARD-SKORY, F.: «Les *Images de tous les saints* de Jacques Callot. Hagiographie emblématique et spiritualité mariale à Nancy au premier tiers du XVII siècle» en VAN VAECK, M. y MANNING, J. (eds.): *The jesuits and the emblem tradition*. Turnhout, Brepols, 1999, pp. 207-229.
- SEBASTIANI ZOLI, C.: *Sant Ignazio di Loyola in Campo Marzio. Storia, arti e rilievo della chiesa della Compagnia di Gesù*. Roma, Ricciardi & Associati, 2019.
- SPADAFORA, G. y CAMASSA, A.: «La finta cupola di Sant´Ignazio di Loyola a Roma (Una ricerca in corso)», *Ricerche di storia dell´arte*, n.º 122, 2017, pp. 93-103.
- STRINATI, C.: «Gli affreschi della chiesa di Sant´Ignazio a Roma», en DE FEO, V. y MARTINELLI, V. (eds.): *Andrea Pozzo*. Milán, Electa, 1996, pp. 66-93.

TIETZE, H.: «Andrea Pozzo und die Fürsten Liechtenstein» en VANCOSA, M. (ed.): *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich*. Viena, Vereines, 1915, pp. 432-446.

WITTKOWER, R.: *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 1979.

WÖLFFLIN, H.: *Renacimiento y Barroco*. Barcelona, Paidós, 1986.