

IMAGO

REVISTA DE EMBLEMÁTICA Y CULTURA VISUAL [NÚM. 12 - 2020]

ESTUDIOS

The Red in Images of the Annunciation of the 14th and 15th centuries

Jane Maria Salvador-González

S. Ignatius vulneratus et conversus est

Enrico Ortiga Mombaka

**Con grande alarido y regosijo
y mucho música**

Raúl Romero Medina

Máquinas de la memoria

Marta del C. Fernández Galán Montemayor

Sebastian Stockhämmer

**e o desafio de comentar *Alelato
scdm o peso da Fona sobre os ombros***

Filipe H. Gonçalves Medeiros Araújo

Iconografía y devoción

Javier Gómez Barriba

**Un programa de
exaltación mariana en la iglesia
de santa María la Blanca de Sevilla**

Juan C. Hermando Núñez, Alfredo J. Morales

**Temas heróicos
en la oratoria sagrada neorohispana**

Ramón M. Pérez Martínez

**El pintor de corte
y los funcionarios del rey**

Vanina Scozzera

S. IGNATIUS VULNERATUS ET CONVERSUS EST

Los tipos iconográficos ignacianos de la herida y la conversión en sus fuentes literarias y gráficas

S. IGNATIUS VULNERATUS ET CONVERSUS EST. IGNATIAN ICONOGRAPHIC TYPES OF THE WOUND AND CONVERSION IN THEIR LITERARY AND GRAPHIC SOURCES

Eneko Ortega Mentxaka
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)
ORCID: 0000-0002-9980-0993

ABSTRACT • The cycle that narrates the process from the wound to the conversion of Ignatius of Loyola had, from its origins, a decisive importance for the Society of Jesus, since it was understood as the second birth of its founder. The genesis of the three iconographic types that form this cycle –*Vulneratur*, *Sanatur à S. Petro* and *Legit libros pios*– must be sought in the *Vita* written by Pedro de Ribadeneyra (1572) and in its subsequent graphic dissemination in the works of Pieter Paul Rubens (1609) and the Galle brothers (1610). After the canonization of St. Ignatius, Jesuit residences were filled with pictorial series that, in many cases, included representations of these iconographic types, which sought to spread devotion of the saint and depict him as a model to imitate.

KEYWORDS: Ignatius of Loyola; Wound in Pamplona; Apparition of Saint Peter; Conversion; Pieter Paul Rubens; Theodoor Galle; Hieronymus Wierix; Iconography; Society of Jesus; Baroque.

RESUMEN • El ciclo que narra el proceso de la herida a la conversión de Ignacio de Loyola tuvo, desde sus orígenes, una destacada importancia para la Compañía de Jesús, pues supuso el segundo nacimiento de su fundador. La génesis de los tres tipos iconográficos que componen este ciclo –*Vulneratur*, *Sanatur à S. Petro* y *Legit libros pios*– hay que buscarla en la *Vita* escrita por Pedro de Ribadeneyra (1572) y en su posterior difusión gráfica a través de las obras de Pieter Paul Rubens (1609) y los hermanos Galle (1610). Tras la canonización de san Ignacio, los domicilios jesuíticos se llenaron de series pictóricas que, en muchos casos, incluían representaciones de estos tipos iconográficos, las cuales buscaban propagar la devoción por el santo y mostrarlo como modelo a imitar.¹

PALABRAS CLAVES: Ignacio de Loyola; Herida en Pamplona; Aparición de san Pedro; Conversión; Pieter Paul Rubens; Theodoor Galle; Hieronymus Wierix; Iconografía; Compañía de Jesús; Barroco.

1. Este artículo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *Los cambios de la modernidad y las resistencias al cambio: redes sociales, transformaciones culturales y conflictos (siglos XVI-XIX)* financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (HAR2017-84226-C6-5-P), y del Grupo (A) de Investigación del Grupo

EL CULTO IGNACIANO EN LA COMPAÑÍA DE JESÚS Y EL ORIGEN DE SU ICONOGRAFÍA

En 2021 se conmemora el V centenario de un acontecimiento que tendría un gran impacto en la historia cultural de la cristiandad. Se trata de las heridas sufridas por Ignacio de Loyola durante el sitio de Pamplona en 1521. La importancia de este hecho radica en que su recuperación posterior en la casa familiar acabaría desembocando en su conversión y, a la postre, en la fundación de la Compañía de Jesús, una institución que estaba destinada a dejar una profunda huella en la Iglesia católica, pues algunos de los miembros más eminentes de la orden participaron con un destacado papel en el desarrollo del concilio de Trento,² el cual marcaría el rumbo del catolicismo durante los cuatro siglos siguientes.

El presente artículo tiene como objetivo principal el estudio de los distintos tipos iconográficos ignacianos sobre la herida y la conversión, los cuales fueron objeto de representación por parte de destacados artistas de la Edad Moderna, y, para ello, hemos recurrido a las indispensables fuentes literarias y gráficas. En este sentido, el título elegido alude a la medalla conmemorativa de 1921, donde aparece la inscripción «IV CENTENARIVM EX QVO S. IGNATIVS VVLNERATVS ET CONVERSVS EST». Como vemos, la herida y la posterior conversión de Ignacio de Loyola tienen –incluso en época contemporánea– una importancia capital para la orden por él fundada, ya que supusieron el segundo nacimiento del santo; su nacimiento espiritual. Para los jesuitas, el de Loyola es el *exemplum* al que todos deben aspirar (Ortega, 2018: 155-156), es el auténtico «capitán» de su «compañía» (Caro, 1991: 19-22), por lo que no es de extrañar que sus representaciones visuales aparezcan en todos los domicilios y templos de este instituto religioso, con mayor profusión que el resto de santos jesuíticos.

Es algo conocido que la devoción por Ignacio de Loyola se remonta a los procesos de beatificación y canonización celebrados en 1609 y 1622, respectivamente. No obstante, destacados especialistas en la iconografía jesuítica como König-Nordhoff (1982: 32-33, 156), Pfeiffer (2003: 184-185) y Levy (2004: 127-130) apuntaron que, en junio de 1601, Clemente VIII había prohibido expresamente cualquier nueva creación artística que sirviera para promover esta devoción hasta que el proceso de canonización no hubiera finalizado, por lo que todas las obras anteriores a 1605 –fecha del fallecimiento del papa– fueron realizadas por la Compañía de Jesús en el más absoluto secreto.³ Y es que, a pesar de esta prohibición papal, para las autoridades de la orden, Ignacio era el fundador y el modelo lleno de virtudes cristianas que todos debían imitar, por lo que era necesario ofrecerle honra pública (Alfaro, 2004: 76-77). Afortunadamente para los jesuitas, esta situación cambió con los pontífices

Universitario Vasco *Sociedad, poder y cultura (siglos XIV-XVIII)* (IT-896-16). El autor quiere expresar su reconocimiento y gratitud a Ignacio Echarte, superior del Santuario de Loyola, por ser la inspiración para la realización de este artículo.

2. Tuvieron una participación activa en el concilio tridentino los jesuitas Diego Laínez, Alfonso Salmerón y Francisco Torres (Ortega, 2018: 98-99).

3. Carta del preposición general Claudio Acquaviva a las autoridades de la provincia romana (Roma, 6 junio 1601): «*Se bene NS ha ordinato che per l'avenire non si stampino più immagini del N.B.P. Ignatio con miracoli senza suo ordini per guisti rispetti che hanno mosso la sua S.ma mente, come anche ha ordinato il medesimo in altre, e da noi conviene più d'ogni altro senza replica ubidire come veri figli d'ubidienza [...]. Nondimeno vuole S. B.ne che l'imagini già impresse con i miracoli del N.B.P. Ignatio si possano vendere pubblicamente per tutto come s'è fatto in Roma di suo consenso, più non se n'imprimano senza suo ordine*» (König-Nordhoff, 1982: 189). El hecho de que Clemente VIII prohibiera la promoción de la imagen de Ignacio de Loyola –siendo el gran impulsor de sus procesos de beatificación y canonización– ha de entenderse en el seno de la lucha política por la «apropiación» de la imagen ignaciana entre las coronas española y francesa y la curia romana (Jiménez, 2016).

posteriores y, tras la canonización, la cristiandad se llenó con las representaciones de la ceremonia (Martín, 1991) y los tipos iconográficos del santo se difundieron con gran celeridad.

Sin duda, el punto de partida de la iconografía ignaciana hay que buscarlo en su principal fuente hagiográfica, que no es otra que la *Vita* publicada por Pedro de Ribadeneyra (1572),⁴ ya que la *Autobiografía* –relatada a Luis Gonçalves da Câmara– no fue publicada hasta el siglo xx.⁵ Ribadeneyra fue el responsable último de transmitir a las generaciones posteriores cuál había sido el aspecto físico de Ignacio, pues, aunque tras la muerte de este hubo diversos intentos de fijar su *vera effigies* a través de distintos retratos, ninguno de ellos llegó a satisfacer nunca a las autoridades de la orden, como ya estudiaron Hornedo (1956) y Pfeiffer (2003: 177-182). Difundir su verdadero retrato era fundamental para el pensamiento jesuítico, pues la imagen fomentaba los valores devocionales, además de suponer «un elemento privilegiado de adoctrinamiento» (Cendoya y Montero, 1994: 127). El tema de la iconografía ignaciana ha centrado la atención de los especialistas en las últimas décadas, destacando las aportaciones de Rodríguez G. de Ceballos (1971), König-Nordhoff (1982) o Píriz (2004), por citar tan solo algunos de los más destacados. Así, tanto en sus imágenes conceptuales como en las narrativas, el santo guipuzcoano suele representarse como un hombre de edad madura, con la frente ancha y una calva notable, con los ojos hundidos y barba marcada. Su vestimenta suele caracterizarse por una sobria austeridad, consistente en la sotana negra y el manto, aunque en ocasiones porta una colorida casulla. En cuanto a sus atributos, los más representados son un ostensorio con el anagrama IHS ígneo y el libro de las *Constituciones* con el lema «*Ad maiorem Dei gloriam*» (Pontificia Università Lateranense, 1966: 702).

A raíz de la mencionada *Vita* (1572), Ribadeneyra también fue el responsable del encargo realizado al pintor Juan de Mesa, quien entre 1585 y 1600 pintaría el primer ciclo hagiográfico sobre Ignacio de Loyola para el colegio imperial de Madrid, cuyos dieciséis lienzos –salvo un único fragmento– están lamentablemente perdidos en la actualidad (Rodríguez, 2004: 48-49). Sin embargo, entre los siglos xvi y xviii, la estampa fue el medio más eficaz para difundir con celeridad los nuevos tipos iconográficos y modelos artísticos que iban surgiendo en los grandes focos europeos, con Roma y Amberes a la cabeza en el caso de los jesuitas (Burrieza, 2004: 151-153). En relación con esta situación, cabe destacar el ciclo de grabados en el que Hieronymus Wierix comenzó a trabajar hacia 1590, pero que no sería publicado en Amberes hasta 1613, según recogen Mauquoy-Hendrickx (1979) y Hollstein (2004). En segundo lugar, merece una atención especial la serie publicada en Roma con motivo de la beatificación en 1609 bajo el título *Vita beati P. Ignatii Loiolae* (Rubens, 1609). Según Pfeiffer (2003: 183-184), el autor material de la misma fue Pieter Paul Rubens, quien trabajó en su diseño y ejecución entre 1599 y 1601, en contra de la opinión tradicionalmente aceptada que identificaba a Jean-Baptiste Barbé como grabador de los dibujos de Rubens (Held, 1972; Cendoya y Montero, 1993). La importancia de esta serie radica en que constituye un completísimo recorrido de setenta y nueve imágenes por la vida del santo guipuzcoano y en que se convertiría en la principal fuente gráfica para los pintores y grabadores posteriores. De forma casi paralela, en 1610 se realizó en Amberes la *Vita beati patris Ignatii Loyolae*, con catorce grabados obra de Theodoor y Cornelis Galle, con la ayuda de Adriaen Collaert y de Karel van Mallery (König-Nordhoff, 1982: 261), los cuales estarían inspirados en el mencionado primer ciclo pictórico realizado por Juan de Mesa (Ortega, 2018: 164-165).

4. El propio autor se encargó de traducir la versión latina de la obra al castellano (1583) y de publicarla poco después (1594).

5. La primera edición de la *Autobiografía* fue publicada bajo el título *Acta P. Ignatii ut primum scripsit P. Ludovicus Gonzales excipiens ex ore ipsius Patris* (Ignacio de Loyola, 1904: 31-98).

EL ITINERARIO ICONOGRÁFICO DE LA HERIDA A LA CONVERSIÓN

En 1521, Ignacio de Loyola combatió en Pamplona junto a las tropas castellanas para resistir el asedio francés sobre la ciudad. En dicho ataque fue gravemente herido en ambas piernas por un impacto de artillería, tras lo cual fue trasladado en litera hasta la casa-torre de los Loyola en Azpeitia. Una vez allí, y ante la gravedad de las lesiones, fue sometido a diversas intervenciones quirúrgicas, aunque los médicos no se mostraron optimistas sobre una posible recuperación. No obstante, una visión del apóstol Pedro –a quien Ignacio profesaba una especial devoción– sirvió para sanarlo de forma milagrosa. En el lento proceso de recuperación posterior, el herido pidió a sus familiares libros de caballerías con los que poder entretenerse, pero, no habiendo ninguno en la casa, le hicieron entrega de un ejemplar de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia (1503) y de un *Flos sanctorum*. Ese fue el instante decisivo de su conversión, pues a partir de este momento, el joven Iñigo comenzó un profundo cambio espiritual que le condujo a abandonar su vida anterior y a desear imitar las vidas de los santos que había leído en esos libros (Dalmases y Escalera, 2001).

Este completo relato hagiográfico aparece recogido en la mencionada *Vita* de Ribadeneyra (1572), que se habría de erigir en la principal fuente literaria encargada de la transmisión de los temas y los tipos iconográficos ignacianos. Como podemos comprobar a partir de su lectura, la conversión espiritual de Ignacio de Loyola ha de entenderse como un dilatado proceso a lo largo de varios meses, desde que fue herido en el asedio pamplonés hasta que se produjo su transformación interior en la casa familiar. Se trata de una evolución psicológica que los artistas, con Rubens a la cabeza, entendieron como un itinerario iconográfico que habría de servir de *exemplum* a los propios jesuitas, de ahí la abundancia de ciclos pictóricos que decoraron las paredes de muchos de los domicilios de la orden. Con el fin de sistematizar su análisis, hemos dividido este camino espiritual sobre la herida y la conversión en tres tipos iconográficos: a) *Vulneratur*; b) *Sanatur à S. Petro*; y, c) *Legit libros pios*. No obstante, el recorrido que vamos a realizar a continuación no tiene intención de ser sistemático, sino que únicamente busca ilustrar estos tipos mediante algunas de las obras de arte más destacadas anteriores a la extinción de la orden en 1773.

A) *VULNERATUR*

El episodio que da comienzo a todo este ciclo ignaciano es el de la herida sufrida por el santo guipuzcoano durante el asedio francés sobre la fortaleza de Pamplona el 20 de mayo de 1521 (Orlandini, 1615: 4). Se trata, tras el siguiente, de uno de los tipos iconográficos de mayor difusión, ya que supone el comienzo del proceso de la conversión espiritual de Ignacio, pues, como recoge la tradición de la orden, este «nació de una explosión allá en Pamplona» (García-Villoslada, 1986: 149-153). La principal fuente literaria de este episodio es el relato de Ribadeneyra:

El año pues de mil y quinientos y veintiuno, estando los franceses sobre el castillo de Pamplona [...], sucedió, que una bala de una pieza dio en aquella parte del muro donde Ignacio valerosamente peleaba: la cual le hirió en la pierna derecha, de manera que se la dejarretó, y casi desmenuzó los huesos de la canilla. Y una piedra del mismo muro, que con la fuerza de la pelota resurtió, también le hirió malamente la pierna izquierda. [...] le enviaron con mucha cortesía y liberalidad a su casa, donde fue llevado en hombros de hombres; en una litera [...]. (Ribadeneyra, 1594: 2).

Este tipo iconográfico que hemos denominado «*Vulneratur*» (Querck, 1698: 5)⁶ tiene un origen rubeniano, pues su primera aparición documentada corresponde a la segunda estampa de la mencionada *Vita beati P. Ignatii Loiolae* (Rubens, 1609: 2) [fig. 1].



Fig. 1. Pieter Paul Rubens, *Vulneratur* (1609). *Vita beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris*, Roma, [s. n.].

6. El libro hagiográfico de Ignatius Querck está profusamente ilustrado con numerosos grabados, entre los que se incluyen aquellos que copian los de la *Vita* de Rubens. Para la denominación de los tipos iconográficos ignacianos, hemos seguido los nombres utilizados en esta obra literaria.

En ella, el artista de Amberes recoge toda la información contenida en la *Vita* de Ribadeneira y la incluye en una composición de gran dinamismo. Los espectadores asistimos a la escena desde el punto de vista del bando francés, apareciendo en primer término la cabecera de un grupo de soldados de infantería, con lanzas y alabardas. Tras ellos, en un plano intermedio, una batería de artillería dispara sus cañones hacia la fortaleza pamplonesa situada al fondo a la derecha, la cual ha sufrido daños severos. En ese plano intermedio, entre la artillería y las murallas se sitúa una gran masa de infantería francesa armada con lanzas, arcabuces y escudos. Para ayudar a comprender la narrativa de esta compleja escena, Rubens dispuso a un soldado francés en primer término, quien, adornado con un llamativo penacho de plumas, señala con su brazo izquierdo hacia la fortaleza navarra, focalizando nuestra atención en el personaje vestido con armadura completa situado en lo alto de la torre derecha. Se trata de Ignacio de Loyola en el momento en el que resulta herido tras recibir en sus piernas los impactos de la bala de cañón y de la piedra desprendida del muro. Para enfatizar aún más su destacado papel en la composición, Rubens lo sitúa en un plano superior con respecto a sus compañeros y subraya la importancia espiritual del acontecimiento mediante un rayo de luz divina que cae sobre el protagonista. En su parte inferior, el grabado se acompaña del elocuente texto «*Militiam sequutus Ignatius, ictu muralis globi crure perfracto à defensione arcis Pamplonæ semianimis excutitur vt seculari militia relicta, ad diuinam se transferat*»,⁷ redactado, como todos los de la obra, por los jesuitas Mikołaj Łęczycki y Philippo Rinaldi, los cuales se inspiraron en el libro de Ribadeneira (Iturriaga, 1995: 8).

Uno de los primeros ejemplos de la influencia iconográfica de este grabado de Rubens lo encontramos en el óleo sobre lienzo que Domingos da Cunha pintó hacia 1630 para la iglesia de São Roque en Lisboa (Caetano, 1996: 45). Se trata del cuadro situado en lo alto del muro de la nave central, en el primer tramo del lado del evangelio, y que da comienzo a todo el ciclo vital ignaciano en dicho templo. La deuda con la estampa rubeniana es evidente, tanto en la composición como en los detalles. Así, aunque el soldado francés ha sido sustituido por un general, la disposición del personaje es idéntica, como lo son también el paisaje arquitectónico y las masas de soldados –a pesar de que ahora se haya introducido caballería–. En la pintura portuguesa también destaca la figura de Ignacio herido en lo alto de la torre, pero no se enfatiza tanto el hecho en sí, pues el rayo de luz divina que veíamos en el grabado ha desaparecido.

Por otro lado, en 1668 Pedro Atanasio Bocanegra fue el encargado de pintar otro ciclo sobre la vida de san Ignacio para el colegio jesuítico de San Pablo en Granada, reconvertida en la parroquia de los Santos Justo y Pastor tras la expulsión de la orden decretada por Carlos III (Villanueva y otros, 2004: 53). La pintura correspondiente a la herida del santo guipuzcoano se aleja del todo del modelo rubeniano y, en lugar de representar el momento exacto en el que este sufrió las fracturas en las piernas, Bocanegra se centró en la asistencia al herido por parte de sus compañeros de armas. Con el escenario de la batalla y de la fortaleza al fondo, varios soldados levantan el cuerpo de Ignacio, en cuyas piernas son visibles las lesiones sufridas mientras este levanta su mirada hacia lo alto, en un gesto que será habitual en su iconografía posterior (Ortega, 2018: 162).

La siguiente obra pictórica que reproduce este tipo iconográfico corresponde al fresco realizado por Andrea Pozzo entre 1681 y 1686 en el *corridoio* de Ignacio junto a la iglesia romana de Il Gesù (Levy, 2004: 132-150; Salviucci, 2014: 67-97). Al igual que en el caso

7. «Ignacio, siguiendo la carrera de las armas, es alcanzado por una bala de cañón, que le destroza la pierna, y es retirado, medio muerto, de la defensa de la ciudadela de Pamplona, para que se dedique a la milicia divina, tras haber abandonado la humana» (Navas, 1993: 2).

anterior, no existe relación directa con el grabado de Rubens, pues, en este caso, Pozzo optó por recrear el ambiente de la batalla en la que fue herido Ignacio, aunque sin centrar la acción en el fundador de los jesuitas. A pesar de esto, creemos que pueden contemplarse ciertas semejanzas compositivas entre ambas obras, como el hecho de representar en primer término a la izquierda a las tropas francesas –en este caso caballería, en lugar de infantería–, piezas de artillería en el plano medio e infantería asediando los muros de la fortaleza al fondo. Sin embargo, Pozzo no dispuso al santo jesuita en lo alto de la muralla. Una explicación para esto puede estar en el hecho de que esta imagen esté rodeada por otras que tienen como protagonista a Ignacio, no siendo necesario repetir una y otra vez la figura de este para dotar de coherencia semántica a la escena, pues su presencia ya está implícita en la lectura del conjunto.

Pozzo vuelve a ser el responsable de la siguiente obra en orden cronológico en reproducir este tipo iconográfico. Se trata de la pintura al fresco realizada entre 1685 y 1694 en lo alto de la bóveda de entrada al presbiterio de la iglesia romana de Sant' Ignazio di Loyola (Levy, 2004: 150-160; Kerber, 2011: 81-91). El pintor de Trento realiza aquí una composición innovadora al situarnos en lo alto de la muralla en mitad del combate. Ignacio, que ya ha resultado herido, aparece recostado en el centro de la composición, siendo ayudado por dos compañeros, en una disposición que recuerda a una *Piedad*. A su alrededor diversas figuras a pie y a caballo lo enmarcan, mientras él dirige su mirada y su brazo derecho hacia lo alto, donde san Pedro aparece para asistirlo. Estamos ante una audaz variación del tipo iconográfico habitual, en la que Pozzo anticipa lo que vendrá en la escena siguiente, realizando un ejercicio de narrativa simultánea entre el *Vulneratur* y el *Sanatur à S. Petro*, que son los tipos más reproducidos en todo el ciclo.

Una versión más tardía, pero absolutamente deudora del grabado de Rubens, es el óleo sobre lienzo pintado por Cristóbal Villalpando en 1710 para el noviciado de Tepotzotlán, conservado actualmente en el Museo Nacional del Virreinato en Ciudad de México (Rodríguez, 1994: 57; Barahona, 2001: 235). Villalpando recurre al modelo rubeniano, como vemos en los soldados en primer término tanto a la izquierda como a la derecha, así como en el fondo arquitectónico, pero introduce una variación al disponer en el centro de la composición a Ignacio herido siendo atendido por un grupo de soldados, también a modo de *Piedad* como en el ejemplo anterior, y anticipando lo que hará en el resto de obras del conjunto pictórico mexicano al recurrir a la *narratio continua*.

Donde volvemos a encontrar la deuda con dicha estampa es en el óleo sobre lienzo pintado por Sebastiano Conca en 1755 para el claustro del colegio jesuítico del Espíritu Santo de Salamanca, cuya capilla se conoce en la actualidad con el nombre de La Clerecía (Ramos, 2003: 43-47). Esta pintura de Conca es, junto con la de Cunha, la que sigue más fielmente el modelo de Rubens, hasta el punto de ser la única de todas las mencionadas en disponer un pequeño texto explicativo en su parte inferior, a la manera de la estampa.⁸

El último ejemplo que hay que destacar es el que realizara en 1756 Miguel Cabrera para decorar el claustro de la casa profesa de Ciudad de México, conservado actualmente en el Museo Nacional del Virreinato de la capital mexicana (Barahona, 2001: 236-237). El caso de Cabrera es un tanto peculiar, pues presenta una clara influencia del grabado rubeniano en su composición, pero lo complementa con otros añadidos, como el grupo que sostiene

8. «Sitiando los franceses el castillo de Pamplona, consiguen hacerle conquistable, echando a tierra a Ignacio que le defendía a impulso de una bala de artillería que le maltrató gravemente la pierna, disponiendo Dios por este medio cortarle sus gloriosos pasos en la milicia del siglo, y promover a mejor milicia su marcial espíritu». (Ramos, 2003: 46).

a Ignacio herido a modo de *Piedad* en primer plano y que recuerda a los ejemplos de Pozzo y, sobre todo, de Villalpando. Sin embargo, llama la atención que, mientras los anteriores evitan representar al santo guipuzcoano en lo alto de las murallas cuando recibe sus heridas, Cabrera aún mantiene una figura con los brazos abiertos que recuerda mucho al Ignacio presente en la estampa de Rubens. Al igual que sucede con la *narratio continua* del otro ejemplo mexicano, también en este caso podríamos estar ante un intento deliberado por parte del pintor de narrar dos escenas sucesivas: la de la herida al fondo, y la de la asistencia en primer término.

B) *SANATUR À S. PETRO*

El siguiente episodio acaecido en este ciclo ignaciano corresponde a una de las numerosas visiones que Ignacio experimentó a lo largo de su vida. Después de ser llevado en litera desde Pamplona hasta Azpeitia, el santo guipuzcoano se enfrentó a varias operaciones que tenían por objeto salvarle ambas piernas. Ante la gravedad de las lesiones sufridas, los médicos que lo intervinieron eran muy pesimistas sobre una posible recuperación. No obstante, la noche del 28 de junio de 1521 el apóstol Pedro se apareció ante el convaleciente y lo sanó, tal y como recoge Ribadeneyra:

Crecía el mal más cada día, y pasaba tan adelante, que ya poca esperanza se tenía de su vida: y avisáronle de su peligro. Confesóse enteramente de sus pecados la víspera de los gloriosos apóstoles san Pedro, y san Pablo [...]. Ya parecía que se iba llegando la hora y el punto de su fin, y como los médicos le diesen por muerto, si hasta la media noche de aquel día no hubiese alguna mejoría, fue Dios nuestro señor servido, que en aquel mismo punto la hubiese. La cual creemos que el bienaventurado apóstol san Pedro le alcanzó de nuestro Señor; porque en los tiempos atrás siempre Ignacio le había tenido por particular patrón y abogado, y como a tal le había reverenciado y servido: y así se entiende que le apareció este glorioso apóstol la noche misma de su mayor necesidad, como quien le venía a favorecer, y le traía la salud. (Ribadeneyra, 1594: 2-3).

Como podemos inferir a partir de este texto, la Compañía de Jesús entendió desde una fecha muy temprana la importancia espiritual que tenía el hecho de que el príncipe de los apóstoles se hubiera aparecido a su fundador y lo hubiera sanado de sus lesiones, apuntando al favor divino del que gozaría Ignacio en repetidas ocasiones en los años posteriores. No en vano, de este tema surgió el exitoso tipo iconográfico que hemos denominado «*Sanatur à S. Petro*» (Querck, 1698: 6) y cuyo ejemplo más antiguo documentado sería el cuadro que Juan de Mesa pintara dentro del primer ciclo de imágenes para el colegio imperial de Madrid entre 1585 y 1600. La práctica totalidad de la serie de dieciséis pinturas se perdió, pero se conserva un fragmento del cuadro de este tipo en una colección particular de Barcelona (Rodríguez, 1994: 53-54). Lo poco que ha llegado hasta nosotros muestra a un Ignacio convaleciente, que reacciona con sorpresa ante la aparición de san Pedro. Una comparación de la postura del cuerpo y de los gestos de las manos con la estampa de Theodoor Galle publicada en Amberes en 1610 [fig. 2] nos confirma que los autores de esta serie grabada conocieron y copiaron la obra de Mesa.



Fig. 2. Theodoor Galle, *Sanatur à S. Petro* (1610). *Vita beati patris Ignatii Loyolae*, Amberes, [s. n.].

Antes de la beatificación de Ignacio, en 1600 fue publicado en Roma un grabado devocional realizado por Francesco Villamena, que fue el detonante de la prohibición de la difusión de la imagen ignaciana por parte de Clemente VIII que hemos mencionado al comienzo de este artículo (Levy, 2004: 128-129). Presidida por una imagen conceptual del santo guipuzcoano, esta estampa muestra en los márgenes veintinueve escenas que reproducen sendos episodios de la vida de este, siendo la primera de ellas la que corresponde al tipo iconográfico que nos ocupa. Lo reducido de la escala no permitió la inclusión de muchos detalles, aunque sí está presente lo esencial, como la figura de Ignacio convaleciente en la cama en actitud de adoración y la aparición de san Pedro entre foganazos de luz.

Como será habitual en todo este ciclo, el grabado de Rubens para la *Vita beati P. Ignatii Loiolae* (Rubens, 1609: 3) [fig. 3] se convertirá en el gran difusor de este tipo iconográfico. Recostado en una lujosa cama y junto a una mesa de noche con utensilios para escribir, Ignacio aparece dispuesto en un audaz escorzo ligeramente diagonal y dirige su mirada hacia la derecha en una actitud que mezcla sorpresa y devoción, sensación reforzada por la forma en la que coloca sus manos sobre el pecho. Junto a él, descendiendo del cielo entre nubes y rayos de luz, aparece san Pedro de cuerpo entero que le dirige un gesto tranquilizador con la mano derecha, mientras con la izquierda sostiene las llaves. La escena se acompaña con el texto «*E cruris vulnere laborandi, mortiq. iam proximo S. Petrus in sui peruigilij nocte per quietem apparet, ac sanitatem restituit*».⁹

9. «Estando San Ignacio enfermo, y próximo a la muerte de una herida en la pierna, se le aparece San Pedro en la noche de su vigilia y le restituye la salud» (Navas, 1993: 3).



Fig. 3. Pieter Paul Rubens, *Sanatur à S. Petro* (1609). *Vita beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris*, Roma, [s. n.].

La otra estampa encargada de dar a conocer este tipo iconográfico por todo el mundo católico fue la realizada por Theodoor Galle para la *Vita beati patris Ignatii Loyolae* publicada en Amberes en 1610 (Ribadeneyra y otros, 1610: 1) [fig. 2]. La escena que nos interesa es la que aparece indicada con la letra «A», la cual, como hemos indicado más arriba, reprodujo la composición de Mesa para el colegio madrileño. A pesar de las notorias diferencias con el ejemplo de Rubens, llama mucho la atención la similitud de los gestos de las manos en ambas representaciones de Ignacio. En cualquier caso, el grabado de Galle dispone la cama del herido más en diagonal y este muestra su pierna derecha con el vendaje posterior a la operación. El lujo del mobiliario también se aprecia aquí, aunque en este caso sobre la mesa de noche hay diversas lecturas. La mayor diferencia se encuentra en la representación de Pedro pues, aunque vuelve a aparecer entre nubes y luz, solamente vemos la parte superior de su cuerpo,

mientras bendice a Ignacio con su mano derecha. El texto que acompaña a la escena es breve pero descriptivo: «*Ignatio grauitur saucio S. Petrus apparet, eique sanitatem restituit*».¹⁰

Casi en paralelo a estos dos grandes conjuntos gráficos, hacia 1613 se publicó en Amberes la serie de doce grabados en la que Hieronymus Wierix había estado trabajando desde 1590 (Wierix, c. 1613). Dentro de esta serie vemos una imagen del presente tipo (Mauquoy-Hendrickx, 1979: 1.039; Hollstein, 2004: 1.493.II) [fig. 4], que, si bien tiene semejanzas con la estampa de Rubens, supone una nueva propuesta iconográfica, más cercana a la de Villamena. En este caso la cama está dispuesta en sentido transversal al espectador y no en un escorzo diagonal, y las figuras de los dos protagonistas son algo más rígidas en sus gestos y actitudes que en los ejemplos anteriores, además de recurrir a la costumbre flamenca de representar lo anecdótico en la periferia de la composición. El texto en la parte inferior es similar al del grabado rubeniano: «*E cruris vulnere grauitur ægrotanti S. Petrus in sui peruigilij nocte apparens sanitatem restituit*».¹¹



Fig. 4. Hieronymus Wierix, *Sanatur à S. Petro* (c. 1613). *Vita B. P. Ignatii de Loyola fundatoris Societatis Iesu*, Amberes, [s. n.].

10. «San Pedro se apareció a Ignacio, que había sido herido gravemente, y restableció su salud». [Traducción del autor].

11. «Durante las viglias de la noche debidas a las piernas gravemente heridas, se le apareció san Pedro y restituyó su salud». [Traducción del autor].

En la lisboeta iglesia de São Roque, Domingos da Cunha fue el autor hacia 1630 de un óleo sobre lienzo con esta temática, que continúa la serie iniciada por el *Vulneratur* ya comentado (Caetano, 1996: 44-46). Se trata de una copia casi exacta del grabado de Galle, siendo las únicas variaciones el gesto de la mano derecha del apóstol, que ahora se dirige hacia el herido, y la pierna vendada de Ignacio, que ahora está oculta bajo la ropa de cama. El mismo pintor portugués fue el encargado de realizar una segunda serie hacia 1640 en la sacristía de la Sé Nova de Coímbra (Craveiro y Trigueiros, 2012: 96-97). En ella volvió a recurrir a la estampa de Galle, aunque con una mayor fidelidad al modelo. En este sentido, otro cuadro que también podemos considerar una copia literal de la estampa amberina es el que pintara Vicente Salvador Gómez en 1660 para la casa profesa de Valencia y que se custodia actualmente en el Museo de Bellas Artes de la ciudad (García, 1996: 63-64). Estos dos últimos son tan fieles a la obra gráfica original en todos sus detalles que incluso reproducen las dos escenas secundarias que aparecen a la derecha.

Destinado también a una casa profesa de la orden jesuítica, en este caso la sevillana, Juan de Valdés Leal pintó entre 1660 y 1664 otro óleo sobre lienzo con este tipo iconográfico que hoy está en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (Izquierdo y Muñoz, 1990: 124-126). A pesar de presentar algunas variaciones compositivas –como los gestos de las manos de ambos personajes–, la pintura de Valdés Leal está claramente inspirada en el grabado de Rubens, aunque de forma especular. Algo similar ocurre con la pintura que Pedro Atanasio Bocanegra pintó en 1668 para el antiguo colegio de San Pablo en Granada (Villanueva y otros, 2004: 53). La disposición de Ignacio en el lecho es, como la anterior, una reproducción invertida del grabado rubeniano. Sin embargo, san Pedro aparece sentado, en lugar de en pie, y bendice al santo guipuzcoano en un gesto similar al que presenta en la estampa de Galle.

Sin duda, uno de los casos más originales lo encontramos en uno de los relieves que decoran el altar de la capilla funeraria de san Ignacio de Loyola en la iglesia romana de Il Gesù. Se trata del relieve en bronce situado en posición central en el banco del retablo –justo sobre la urna que contiene los restos del santo–, cuya autoría se debe a Lorenzo Merlini, quien lo realizó entre 1695 y 1696, siguiendo posiblemente un diseño de Pozzo (Levy, 2004: 165-167). Resulta llamativo que Ignacio esté vestido con una anacrónica armadura militar dentro de la cama y que bajo su brazo izquierdo haya un libro de gran tamaño. Mediante este recurso de narrativa simultánea, Merlini aúna en una sola imagen los tres momentos de este ciclo iconográfico: *Vulneratur*, *Sanatur à S. Petro* y *Legit libros pios*, o, lo que es lo mismo, herida, sanación y conversión. La armadura debe ser entendida como una alusión al momento en que Ignacio fue herido en Pamplona y el voluminoso libro anticipa las lecturas piadosas que este realizará en la cama tras su sanación. Frente a él, san Pedro, con gesto enérgico, ha descendido del cielo entre nubes y rayos de luz, acompañado por varios ángeles, uno de los cuales retira las sábanas para mostrar la pierna herida de Ignacio. Es entonces cuando, con un vigoroso gesto, el apóstol lo cura de sus lesiones. Así, este relieve es un compendio del proceso de conversión espiritual experimentado por Ignacio, que unifica en una sola imagen todos los episodios del ciclo. Estamos ante una representación de gran fuerza y dinamismo, como corresponde a la importancia del lugar.

Ya hemos comentado que el conjunto pintado por Cristóbal Villalpando en 1710 para el noviciado de Tepetzotlán es fiel seguidor de la serie grabada por Rubens, y el óleo sobre lienzo correspondiente a este tipo iconográfico no es una excepción (Rodríguez, 1994: 56-60; Barahona, 2001: 235). Este conjunto mexicano de Villalpando recurre a la *narratio*

continua con el fin de optimizar la utilización del espacio compositivo y, en este caso, junto con el *Sanatur à S. Petro*, aparece también el *Legit libros pios*, que comentaremos en el apartado siguiente. No obstante, a diferencia del caso anterior de Merlini, donde la misma imagen propone lecturas simultáneas, aquí tenemos las dos escenas en un mismo cuadro, pero claramente separadas, al modo medieval.

El siguiente ejemplo que hay que destacar es el del relieve policromado que preside el retablo de la Aparición de san Pedro a san Ignacio del antiguo colegio jesuítico de San José en Lekeitio y que fue realizado entre 1743 y 1747 por Ignacio de Ibarreche (Ortega, 2018: 180-181). En este caso, nos encontramos ante una copia del modelo de Galle, aunque con las necesarias adaptaciones para trasladar la imagen grabada al relieve. Vemos que la disposición en diagonal tanto de la cama como del herido han girado hasta una posición en sentido transversal en primer plano, mientras que san Pedro aparece directamente sobre san Ignacio. Sin embargo, es en los detalles donde mejor se aprecia la deuda de la obra de Ibarreche con la de Galle: la pierna vendada, el gesto piadoso y la vestimenta de Ignacio, los libros dispuestos sobre la mesa, o la representación del apóstol, del que únicamente se ve la parte superior de su cuerpo, mientras sostiene las llaves con la mano izquierda y bendice con la derecha.

El último caso que hay que mencionar corresponde a la pintura que Sebastiano Conca realizó dentro del ciclo salmantino en 1755 (Ramos, 2003: 49-54). A diferencia del *Vulneratur* de Conca, que seguía fielmente a Rubens, ahora vemos elementos tomados de la estampa rubeniana, pero también de la de Galle. La perspectiva y la postura del cuerpo de Ignacio son más próximos al primero, pero la pierna vendada visible está tomada del segundo, y algo similar podemos decir de san Pedro, cuya postura y disposición proceden de Rubens, pero el gesto es de Galle. Como en todas las pinturas de este ciclo, también en este caso aparece un texto explicativo en la base del cuadro.¹² Lo que este texto da a entender, y que aparece explícitamente en algunos detalles del lienzo, es algo que ya hemos comentado al hablar del bronce de Merlini: la armadura colocada a los pies de la cama y el libro abierto junto a Ignacio –donde es claramente legible el título «*FLOS SANCTORUM*»– son ejemplos de narrativa simultánea; estamos, de nuevo, ante una imagen que alude a los tres momentos fundamentales del proceso de conversión espiritual ignaciano: herida, sanación y conversión.

C) *LEGIT LIBROS PIOS*

El último paso en su proceso de conversión espiritual lo dio Ignacio en la casa familiar de Azpeitia tras su sanación milagrosa. Bajo los cuidados de su cuñada Magdalena de Araoz y de su hermano Martín García de Oñaz y Loyola, el santo guipuzcoano tuvo que enfrentarse aún a una larga convalecencia en la cama y para hacer frente al tedio se dedicó a la lectura de obras piadosas, pues no había en la casa libros de caballerías, como habría sido de su agrado. Tal y como recoge Ribadeneyra, este hecho inició la transformación espiritual de Ignacio, quien, sometido a un profundo cambio psicológico, se convirtió a Dios y quiso imitar el ideal de vida cristiano:

12. «Habiendo visto el ejército francés el generoso aliento de Ignacio, le conducen a su casa de Loyola donde una noche en que los graves dolores de la herida no le daban lugar de reposo, se le aparece san Pedro apóstol lleno de resplandor y le sana» (Ramos, 2003: 52).

Estábase todavía nuestro Ignacio tendido en una cama herido de Dios [...]. Era en este tiempo muy curioso, y amigo de leer libros profanos de caballerías, y para pasar el tiempo, que con la cama y enfermedad se le hacía largo y enfadoso, pidió que le trujesen algún libro desta vanidad. Quiso Dios que no hubiese ninguno en casa, sino otros de cosas espirituales que le ofrecieron: los cuales el acetó, más por entretenerse en ellos, que no por gusto y devoción. Trujéronle dos libros, uno de la vida de Cristo nuestro señor, y otro de vidas de Santos, que comúnmente llaman Flos sanctorum. Comenzó a leer en ellos al principio (como dije) por su pasatiempo, después poco a poco por afición y gusto. [...] Y no solamente comenzó a gustar, mas también a trocársele el corazón, y a querer imitar y obrar lo que leía. [...] Y juntamente iba cobrando fuerzas y aliento para pelear y luchar de veras, y para imitar al buen Jesús nuestro capitán y señor, y a los otros santos, que por haberle imitado merecen ser imitados de nosotros. (Ribadeneyra, 1594: 4).

De esta forma, la mente de Ignacio sufrió una honda metamorfosis que le condujo a un segundo nacimiento. El proceso iniciado con la herida en Pamplona y continuado con la sanación milagrosa por intermediación de san Pedro, se veía ahora completado con la conversión definitiva, representada en el tipo iconográfico que hemos denominado «*Legit libros pios*» (Querck, 1698: 7). Pieter Paul Rubens, siguiendo el texto de Ribadeneyra, fue el encargado de difundir este modelo en su *Vita beati P. Ignatii Loiolae* (Rubens, 1609: 4) [fig. 5], pues, al igual que en el caso del *Vulneratur*, ni Theodoor Galle ni Hieronymus Wierix se ocuparon de esta trascendental escena. En esta estampa, Rubens situó el episodio en la misma estancia que había situado el anterior, pero girando el punto de vista y mostrando la misma lujosa cama desde un lateral. Ignacio aparece postrado en el lecho, leyendo muy concentrado un libro, mientras un rayo de luz ilumina su cabeza, en alusión a su conversión espiritual. Al fondo, un personaje en penumbra –que bien podría ser su hermano Martín– descubre la cortina de la puerta. Como en los casos anteriores, un texto al pie de la imagen aclara el significado de la escena: «*In lecto decumbens, dum ad recreandum animum Christi domini vitam et exempla sanctorum evoluit, diuinarum virtutum imitatione exardescens, ad Deum conuertitur*».¹³

No deja de ser llamativo el hecho de que, entre todos los grandes ciclos pictóricos dedicados a conmemorar la vida de san Ignacio, el único que dedica una representación explícita a este tema sea el de Cristóbal de Villalpando de 1710 para el noviciado de Tepotzotlán (Rodríguez, 1994; Barahona, 2001). Esta imagen aparece en un segundo plano en la pintura del *Sanatur à S. Petro* de este autor que hemos mencionado previamente como *narratio continua*. Por otro lado, en los tipos anteriores ya hemos establecido que Villalpando sigue fielmente el modelo rubeniano, al igual que sucede con este caso. Así, tanto la perspectiva, como la figura de Ignacio, su actitud y todos los detalles de la composición están directamente copiados del grabado de Rubens.

13. «Postrado en la cama, lee y medita la vida de Cristo, y los ejemplos de los santos, y se enardece tanto por imitar las divinas virtudes, que se convierte a Dios» (Navas, 1993: 4).



Fig. 5. Pieter Paul Rubens, *Legit libros pios* (1609). *Vita beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris*, Roma, [s. n.].

CONCLUSIONES

Si atendemos a la gran difusión, así como a la calidad y la cantidad de las obras gráficas y pictóricas que reproducen en los siglos XVII y XVIII el ciclo de la herida a la conversión de Ignacio de Loyola, queda patente la importancia espiritual que esta serie tuvo para la Compañía de Jesús. Se trata del relato del segundo nacimiento del fundador de la orden, es decir, del

momento clave en el que la vida del santo guipuzcoano cambió radicalmente y le condujo hacia una vida consagrada a Dios, tal y como quedó establecido en la *Vita* de Ribadeneyra (1572), reconocida como la fuente literaria fundamental de la que beberían los artistas posteriores.

Además, ha quedado demostrado que, tanto la *Vita* rubeniana (1609) como la de los Galle (1610) –y no tanto la de Hieronymus Wierix–, ejercieron una notable influencia en la práctica totalidad de las obras de arte posteriores. En este sentido, podemos afirmar que la «paternidad» sobre la iconografía ignaciana de este ciclo corresponde, en su mayor parte, a Pedro de Ribadeneyra en lo literario, y a Pieter Paul Rubens y a Juan de Mesa –a través de Theodoor Galle– en lo visual.

Por otro lado, debido a la prohibición inicial de Clemente VIII, las imágenes con las que los jesuitas decoraron muchos de sus domicilios tuvieron que esperar hasta después de la canonización de Ignacio en 1622, cuando constatamos que se produjo una verdadera eclosión en el número de representaciones pictóricas del mismo, el cual habría de convertirse, por deseo expreso de la orden ignaciana, en objeto de atención de gran parte de los artistas más destacados de los siglos del Barroco.

En cuanto a los tipos iconográficos que componen este ciclo, los más representados son, por este orden, *Sanatur à S. Petro* y *Vulneratur*, es decir, el momento de la sanación milagrosa de Ignacio por intervención del apóstol Pedro y el instante inicial del ciclo cuando el de Loyola es herido en el asedio de Pamplona, respectivamente. En relación a esto, resulta sorprendente que el instante culminante del ciclo, *Legit libros pios*, no haya tenido el mismo éxito que los anteriores, al menos en lo que se refiere a su número de representaciones individuales, pues, como hemos constatado, sí es habitual encontrar este momento de la conversión dentro de las escenas anteriores, a modo de narrativa simultánea o de *narratio continua*.

Por último, en lugar de representar escenas aisladas, como la exitosa *Visión de La Storta*, estos tipos iconográficos reproducen temas propios de un ciclo hagiográfico completo. Salvo algunas excepciones, suelen formar parte de series compuestas por una gran cantidad de cuadros que tienen como objetivo narrar la vida de Ignacio de Loyola. Y estas series suelen estar colocadas en espacios no litúrgicos de los distintos domicilios jesuíticos (casas profesas, noviciados y colegios), como claustros o sacristías, aunque también hay algunos casos en los que aparecen en el interior de los templos. La razón por la que la Compañía de Jesús encargó esta abundancia de obras de arte fue para propagar la devoción por su fundador, así como para honrar y perpetuar su memoria, pues san Ignacio era el *exemplum* moral y espiritual para todos los jesuitas y para los estudiantes de sus casas.

FUENTES

IGNACIO DE LOYOLA [1997]. *Obras*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

IGNACIO DE LOYOLA [1904]. *Monumenta Historica Societatis Iesu. Monumenta Ignatiana. Scripta de Sancto Ignatio de Loyola*, Madrid, Gabriel López del Horno, vol. I.

ORLANDINI, N. [1615]. *Historiæ Societatis Iesu. Prima pars*, Roma, Bartolomeo Zannetti.

QUERCK, I. [1698]. *Acta S. Ignatii de Lojola, Societatis Jesu fundatoris, Iconibus, Symbolis, ac Versibus exornata...*, Viena, Leopold Voigt.

RIBADENEYRA, P. [1572]. *Vita beati patris Ignatii Loyolae Societatis Iesu fundatoris*, Nápoles, [s.n.].

- RIBADENEYRA, P. [1583]. *La vida de el Padre Ignacio de Loyola, Fundador dela Religion dela Compañia de Iesus*, manuscrito.
- RIBADENEYRA, P. [1594]. *Vida del P. Ignacio de Loyola, fundador de la religion de la Compañia de Iesus*, Madrid, Pedro Madrigal.
- RIBADENEYRA, P. y otros [1610]. *Vita beati patris Ignatii Loyolae religionis Societatis Iesu fundatoris ad viuuum expressa ex ea quam*, Amberes, [s. n.].
- RUBENS, P. P. [1609]. *Vita beati P. Ignatii Loiolae*, Roma, [s. n.].
- SAJONIA, L. [1503]. *Vita Christi*, Alcalá de Henares, Estanislao Polono.
- WIERIX, H. [c. 1613]. *Vita B. P. Ignatii de Loyola fundatoris Societatis Iesu*, Amberes, [s. n.].

BIBLIOGRAFÍA

- Alfaro, A. [2004]. «La lumbre de la zarza. Un arte entre ascética y mística», *Artes de México*, 70, 62-80.
- Barahona Quintana, N. [2001]. «Funciones de la iconografía ignaciana en el colegio-noviado de San Francisco Xavier de Tepetzotlán. La casa profesa de la ciudad de México», en *III Congreso Internacional del Barroco americano. Territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 231-240.
- Burrieza Sánchez, J. [2004]. «'Las Glorias del segundo siglo' (1622-1700)», en T. Egido López (coord.), *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, Madrid, Fundación Carolina; Marcial Pons, 151-178.
- Caetano, J. O. [1996]. «Uma brevíssima nota acerca das fontes da Vida de Santo Inácio de Loyola na Igreja de S. Roque de Lisboa», en N. Vassallo e Silva (coord.), *O púlpito e a imagem. Os jesuítas e a arte*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa; Museu de São Roque, 43-55.
- Caro Baroja, J. [1991]. «Fantasías y lucubraciones en torno a la figura de San Ignacio de Loyola y su Compañía», en J. Caro Baroja (dir.) y A. Beristáin (comp.), *Ignacio de Loyola. Magister Artium en París, 1528-1535*, Donostia/San Sebastián, Caja Gipuzkoa San Sebastián, 19-26.
- Cendoya Echániz, I. y Montero Estebas, P. M. [1993]. «La influencia de la 'Vita beati patris Ignatii...' grabada por Barbé en los ciclos iconográficos de San Ignacio», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 11, 386-395.
- Cendoya Echániz, I. y Montero Estebas, P. M. [1994]. «El retrato oficial y sus vías de difusión en la orden jesuita», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, L-1, 127-145.
- Craveiro, M. L. y Trigueiros, A. J. [2012]. *The New Cathedral, Coimbra*, Coímbra, Sé Nova de Coímbra.
- Dalmases, C. y Escalera, J. [2001]. «Ignacio de Loyola», en C. E. O'Neill y J. M. Domínguez (dirs.), *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático*, Roma, Institutum Historicum S.I.; Madrid, Universidad Pontificia Comillas, vol. II, 1.595-1.601.
- García Mahiques, R. [1996]. «Vicente Salvador Gómez y la iconografía de san Ignacio de Loyola en la Casa Profesa de Valencia», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 63, 57-78.
- García-Villoslada, R. [1986]. *San Ignacio de Loyola. Nueva biografía*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

- Held, J. [1972]. «Rubens and the Vita Beati P. Ignatii Loiolae of 1609», en J. R. Martin (ed.), *Rubens before 1620*, Princeton, Princeton University, 93-122.
- Hollstein, F. W. H. (dir.) [2004]. *Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts (1450-1700)*, Amsterdam, Hertzberger, vol. LXV.
- Hornedo, R. M. [1956]. «La 'Vera effigie' de San Ignacio», *Razón y Fe*, 154, 203-224.
- Iturriaga Elorza, J. (ed.) [1995]. *Vida de san Ignacio de Loyola en grabados del siglo XVII*, Bilbao, Mensajero.
- Izquierdo Moreno, R. y Muñoz Rubio, V. [1990]. *Museo de Bellas Artes. Inventario de Pinturas*, Sevilla, Junta de Andalucía.
- Jiménez Pablo, E. [2016]. «La canonización de Ignacio de Loyola (1622): lucha de intereses entre Roma, Madrid y París», *Chronica Nova*, 42, 79-102.
- Kerber, B. [2011]. «'Ignem veni mittere in terram', A proposito dell'iconografia della volta di S. Ignazio», en R. Bösel y L. Salviucci Insolera (dir.), *Artifizi della metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Roma, Artemide, 81-91.
- König-Nordhoff, U. [1982]. *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Armen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Berlín, Mann.
- Levy, E. [2004]. *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley, University of California Press. <https://dx.doi.org/10.1525/california/9780520233577.001.0001>
- Martín González, J. J. [1991]. «Beatificación y canonización de San Ignacio de Loyola. Elementos artísticos de la fiesta», en J. Caro Baroja (dir.) y A. Beristáin (comp.), *Ignacio de Loyola. Magister Artium en París, 1528-1535*, Donostia/San Sebastián, Caja Gipuzkoa San Sebastián, 461-468.
- Mauquoy-Hendrickx, M. [1979]. *Les estampes des Wierix. Conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale Albert Ier*, Bruselas, Bibliothèque Royale Albert Ier, vol. II.
- Navas Gutiérrez, A. M. (ed.) [1993]. *Vida de san Ignacio de Loyola en imágenes*, Granada, Universidad de Granada.
- Ortega Mentxaka, E. [2018]. *Ad maiorem Dei gloriam. La iconografía jesuítica en la antigua provincia de Loyola (1551-1767)*, Bilbao, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Pfeiffer, H. [2003]. «La iconografía», en G. Sale, (ed.), *Ignacio y el arte de los jesuitas*, Bilbao, Mensajero, 169-206.
- Píríz Pérez, E. [2004]. «Una aproximación a la iconografía de San Ignacio de Loyola», *Cuadernos Ignacianos*, 5, 19-30.
- Pontificia Università Lateranense [1966]. *Bibliotheca sanctorum*, Roma, Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università Lateranense, vol. VII.
- Ramos Domingo, J. [2003]. *El programa iconográfico de San Ignacio de Loyola en la Universidad Pontificia de Salamanca. Ribadeneira, Rubens, Barbé, Conca*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.
- Rodríguez G. de Ceballos, A. [1971]. «Aportación a la iconografía de San Ignacio», *Goya*, 102, 388-392.
- Rodríguez G. de Ceballos, A. [1994]. «El ciclo de la vida de san Ignacio de Loyola pintado por Cristóbal Villalpando en Tepotzotlán. Precisiones iconográficas», *Ars Longa*, 5, 53-60.
- Rodríguez G. de Ceballos, A. [2004]. «La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica», *Cuadernos ignacianos*, 5, 39-64.
- Salviucci Insolera, L. [2014]. *Andrea Pozzo e il Corridoio di S. Ignazio. Una «bellissima idea»*, Roma, Artemide.
- Villanueva, R. y otros [2004]. *La iglesia de los Santos Justo y Pastor*, Granada, Velocitynet.