

Del «gran escenario de la palabra» al «gran escenario de la imagen»: la evolución del programa iconográfico de la casa profesa-colegio de San Ignacio de Valladolid

Eneko Ortega Mentxaka*
Universidad del País Vasco (España)

El presente artículo tiene como objetivo principal el estudio del programa iconográfico de la antigua casa profesa y posterior colegio de San Ignacio de Loyola de Valladolid [fig. 1]. Para ello, se procederá a analizar la historia jurídica de esta institución, la cual influyó de forma notable en los distintos discursos persuasivos que se desplegaron en la iglesia. Como se verá en las páginas siguientes, estos programas estaban insertos en el ambiente cultural de la Contrarreforma, y con el paso del tiempo fueron evolucionando y adaptándose a las nuevas necesidades litúrgicas del domicilio jesuítico, erigiéndose como el «gran escenario de la palabra», primero, y como el «gran escenario de la imagen», después.

El estudio del programa iconográfico de esta antigua iglesia jesuítica ha tenido en cuenta, no solo la actividad creadora de los artistas que trabajaron en su génesis o la labor intelectual de los miembros de la orden que gestaron el proyecto, sino también el punto de vista de los feligreses y espectadores que asistieron a los oficios litúrgicos en este templo, pues el discurso icónico que se dispuso en retablos y paredes se hizo para ellos, para conmoverlos y persuadirlos. Como veremos en las páginas siguientes, en la espiritualidad jesuítica el discurso y la obra de arte están estrechamente unidos, es decir, forman un todo inseparable. Es en la unión entre la palabra y la imagen, entre el sermón y la pintura, donde los programas desplegados en las iglesias de la orden cobran pleno sentido y significado, pues el fin de todas estas herramientas es la persuasión, como puede advertirse en este templo de Valladolid, auténtico compendio del Barroco hispano.

* Eneko Ortega Mentxaka, doctor por la Universidad del País Vasco y por la Universidad de Valladolid, es Profesor Adjunto (Ayudante Doctor) en el departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco. Su línea prioritaria de investigación es el uso de la imagen y la iconografía religiosa posttridentina como medio de persuasión de masas y, más concretamente, las estrategias iconográficas de la Compañía de Jesús durante la Edad Moderna. 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 Universitario Vasco Sociedad, poder y cultura (siglos XIV-XVIII)* (IT-896-16).

En la génesis de los sucesivos programas iconográficos que se dispondrán en esta iglesia va a tener una importancia capital su evolución jurídica. Esta institución comienza su andadura en 1545 como colegio de San Antonio de Padua, pero en 1567 dio paso a la casa profesa de San Antonio de Padua. Finalmente, y coincidiendo con los procesos de beatificación y posterior canonización de Ignacio de Loyola SJ,¹ se inició la tercera etapa de la institución, cuando se convirtió en el colegio de San Ignacio de Loyola a partir de mediados de la década de 1620.

La casa profesa de San Antonio: el «gran escenario de la palabra»

Del antiguo colegio dedicado a San Antonio de Padua no queda actualmente ningún resto tangible, aunque sí numerosas noticias escritas.² Sin embargo, sí es posible realizar un acercamiento al programa decorativo de la segunda etapa de la institución, la cual, a partir de 1567, se constituyó como casa profesa de San Antonio de Padua sobre la base del colegio anterior.³

El concepto de «casa profesa» surge en la Compañía de Jesús como un deseo de diferenciarse de las órdenes religiosas de origen medieval y de sus conventos y monasterios, otorgándole una función específica.⁴ Se trata del domicilio que ha de servir como lugar de residencia a los «profesos», es decir, aquellos sacerdotes que han realizado un cuarto voto de obediencia al papa.⁵ Desde la II Congregación General se estableció la obligación de crear, al menos, una casa profesa por cada provincia, que, en el caso de la castellana, correspondió a Valladolid a partir del 14 de agosto de 1567.⁶

Prácticamente desde el mismo momento del cambio jurídico de la institución se pensó en construir un templo digno, pues tan relevante

1 Ignacio de Loyola, * 1491 Azpeitia (Gipuzkoa), fundador de la Compañía de Jesús, † 31.VII.1556 Roma (*DHCJ* II, 1595–601).

2 Sobre esta primera etapa de la institución como colegio de San Antonio de Padua, véase Astrain, *Historia de la Compañía de Jesús*, 1, 244–58 y 267–68; Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14, 108; Burrieza, “Los años fundacionales”, 151–62; Arranz, “Las Casas Profesas”, 136–37; Burrieza, *Valladolid*, 63–88.

3 Sobre la segunda etapa de la institución como casa profesa de San Antonio de Padua, véase Astrain, *Historia de la Compañía de Jesús*, 2, 234–36; Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14, 108 y 119; Rivera, “Crónica general”, 254–60; Arranz, “Las Casas Profesas”, 135–62; Burrieza, *Valladolid*, 88–94.

4 *DHCJ* I, 678–79.

5 *Constitutiones* II, 527.

6 Guzmán, *Historia de la Casa*, 94r.

fundación requería de una iglesia acorde a su estatus y en la que poder ejercer todos los ministerios apostólicos por los que ya eran conocidos los miembros de la Compañía de Jesús. De esta forma, hacia 1579 se realizaron los planos, sobre cuya autoría no hay consenso entre los especialistas que se debaten entre Juan de Tolosa SJ,⁷ Giuseppe Valeriano SJ⁸ y Juan de Nates (c. 1545–1613).⁹ Estos planos fueron enviados a Roma ese mismo año para su aprobación.¹⁰ Posteriormente, el proceso constructivo se desarrolló entre 1583 y 1591, consagrándose la iglesia el 21 de septiembre de ese último año. Estilísticamente, se trata de un claro ejemplo del tipo de arquitectura clasicista que se realizaba en la zona vallisoletana y que seguía el modelo de la colegiata de San Luis de Villagaría de Campos –de trascendental influencia en toda la provincia castellana–,¹¹ con cruz latina inscrita en una planta rectangular, cabecera recta y capillas entre contrafuertes, rematada por bóvedas de lunetos en su nave única, de arista en las capillas y cúpula de platillo sobre pechinas en el crucero.

Desde su creación, este templo fue concebido como el «espacio de la palabra, de las diferentes palabras»,¹² pues se habría de convertir en el lugar en el que la predicación y la dirección espiritual de los jesuitas de Valladolid se hicieran palpables; el espacio donde se desarrollaría el enorme poder de persuasión de los sermones y se atraería a los fieles a la práctica habitual de los sacramentos de la Iglesia; el emplazamiento teatralizado que influiría en la espiritualidad y en los corazones de vallisoletanos [fig. 2].

El programa decorativo del templo de la casa profesa comenzó por su cabecera, con la contratación del retablo mayor clasicista [fig. 3] que, dada la titularidad de la institución, se puso bajo la advocación de san

7 Juan de Tolosa, * 1548 Salamanca, SJ 12.XI.1572 Salamanca, † 1598 Monforte de Lemos (Lugo) (DHCJ IV, 3810).

8 Giuseppe Valeriano, * VIII.1542 L'Aquila (Abruzzo), SJ 10.VIII.1574 Palencia, † 15.VII.1596 Nápoles (DHCJ IV, 3.875–76).

9 Sobre la autoría de las trazas, véase Martí, “Menudencias”, 172; Braun, *Spaniens alte Jesuitenkirchen*, 77; Rodríguez G. de Ceballos, “Juan de Herrera”, 285 y 309; Martín, *Arquitectura barroca*, 34; Bustamante, *La arquitectura clasicista*, 72; Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 112–14; Rivera, “Crónica general”, 260; Arranz, “Las Casas Profesas”, 149.

10 Sobre la costumbre de enviar los proyectos a la curia generalicia en Roma para su aprobación, véase Ortega, *Ad maiorem Dei gloriam*, 63–69.

11 Ortega, *Ad maiorem Dei gloriam*, 73–75.

12 Burrieza, *Valladolid*, 92.

Antonio de Padua.¹³ Su única referencia documental corresponde a una carta de pago del 29 de abril de 1595 en la que se menciona al escultor Adrián Álvarez (1551–99).¹⁴ Presidía este retablo una talla de vestir del santo franciscano, realizada con posterioridad al retablo en la primera década del siglo diecisiete, y que ha sido atribuida a Gregorio Fernández (1576–1636). Con el posterior cambio de titularidad de la iglesia, esta talla pasó a presidir el retablo de la capilla de San Antonio de Padua instituida por la familia Benavente a partir de 1632.¹⁵ Los relieves principales que acompañaban al santo titular en las calles laterales fueron realizados por el mencionado Adrián Álvarez: *Adoración de los pastores, Circuncisión, Resurrección y Pentecostés*.¹⁶ También son obra de este escultor los relieves de las cuatro virtudes cardinales presentes en el banco –*Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza*–, así como las representaciones de *Magdalena, Catalina, Marina e Inés* que aparecen en los pedestales de las columnas, y también podría serlo el *Calvario* que remata el retablo. De la misma forma, la autoría del grupo de los evangelistas –*Mateo, Marcos, Lucas y Juan*– que flanquean este *Calvario* ha sido atribuida al propio Adrián Álvarez, aunque con algunas dudas. Los relieves restantes de los pedestales –*Esteban y Antolín*– parecen ser obra de Francisco Rincón (1567–1608). En cuanto a las pinturas de las virtudes teologales –*Fe, Esperanza y Caridad*– que complementan iconográficamente a las anteriores, han sido atribuidas al círculo de Francisco Martínez (1574–1626), no habiendo datos acerca de la autoría del resto de pinturas del retablo que tienen como protagonistas a diversas santas católicas. Finalmente, las calles exteriores acogen actualmente los bultos de los apóstoles –*Pedro, Pablo, Santiago el Mayor y Felipe*– que Gregorio Fernández realizó para la antigua parroquia de San Miguel y que fueron colocados aquí con posterioridad a la expulsión de los jesuitas, en sustitución de los *Doctores de la Iglesia* que se dispusieron originalmente.¹⁷

13 Sobre el retablo mayor de la casa profesa y posterior colegio, véase Pérez, *Diario de Valladolid*, 480; Martí, *Estudios*, 394; González García-Valladolid, *Valladolid*; Agapito, *La obra de los maestros*, 2: 33; García Chico, *Documentos*, 2: 104; Wattenberg, “Algunos retablos”, 191–200; Urrea, “El escultor Francisco Rincón”, 491; Martín González, *El escultor Gregorio Fernández*, 89 y 160; Gallego de Miguel, *Rejería castellana*, 165; Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 114 y 117–18; Urrea, *El retablo mayor*.

14 García Chico, *Documentos*, 2: 104; Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 117.

15 Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 115.

16 *Ibid.*, 118.

17 Martí, *Estudios*, 394; Agapito, *La obra de los maestros*, 2: 33; Urrea, “El escultor Francisco Rincón”, 491; Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 118.

Pocos años después de la realización del retablo mayor, se emprendió un nuevo proyecto centrado en la realización de dos retablos-relicario [figs. 4–5] que habrían de disponerse a ambos lados del crucero.¹⁸ Contratados en 1613 con los ensambladores Cristóbal, Francisco y Juan Velázquez, fueron modificados en 1616 por los mismos artesanos,¹⁹ con el fin de adaptarse a las nuevas necesidades surgidas tras la contratación de Gregorio Fernández para la realización de diversos bultos y relieves destinados a estos retablos. Así, para el del lado del evangelio el escultor gallego talló imágenes de *Santiago el Mayor*, *Antonio de Padua*, *Apolonia*, *Cecilia*, *Agustín*, *Águeda*, *Lucía* y una *Anunciación*, mientras que en el del lado de la epístola se dispusieron las representaciones de *Juan*, *Andrés*, *Inés*, *Margarita*, *Catalina*, *Bárbara*, *Cosme*, *Damián*, *Ambrosio* y la *Visión de La Storta*.

Finalmente, Gregorio Fernández también realizó en paralelo a las piezas destinadas a los anteriores retablos otra serie de imágenes que habrían de colocarse en la futura capilla-relicario situada tras la sacristía.²⁰ Estas incluían bustos-relicarios de *Gregorio Magno*, *Gregorio Nacianceno*, *Jerónimo*, *Ambrosio*, *Basilio Magno* y *Atanasio*, a los que hay que sumar los de *Sotero*, *Froilán* y *Fabián*, de autor desconocido.

Como se verá en las fases decorativas posteriores, el programa iconográfico de esta iglesia [fig. 1] es un programa que evoluciona, que se transforma con el tiempo y se adapta a los nuevos usos, y el punto de partida se puede vislumbrar en estos primeros retablos. En el cambio del siglo dieciséis al diecisiete [fig. 2], tanto en el retablo mayor dedicado a San Antonio de Padua [fig. 3] como en los dos retablos-relicario colaterales [figs. 4–5], las autoridades provinciales buscaron sus referentes iconográficos en el pasado del cristianismo y plagaron los nichos de estos muebles litúrgicos con cultos cristológicos y con santos y mártires de los primeros siglos, pues la Compañía de Jesús no contaba aún con ningún miembro que hubiera sido ascendido a los altares.

18 Sobre los retablos-relicarios del crucero, véase García Chico, *Documentos*, 2: 168 y 266; García Chico, *Documentos*, 3: 356; Martín González, *El escultor Gregorio Fernández*, 161–67; Urrea, “Los relicarios”, 430–35; Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 113, 116–17 y 119–20.

19 García Chico, *Documentos*, 2: 168; Martín González, *El escultor Gregorio Fernández*, 161; Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 116.

20 Sobre la capilla-relicario, véase García Chico, *Documentos*, 1: 140; García Chico, *Documentos*, 2: 168; García Chico, *Documentos*, 3: 213; Martín González, *El escultor Gregorio Fernández*, 161–67; Urrea, “Los relicarios”, 430–35; Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 113–14 y 125–27.

Esto motivó que se recurriera a los *exempla* del catolicismo postridentino, como una manera de situar el mensaje propagandístico de este templo en la órbita oficial de la Iglesia. Por ello, hay una marcada presencia de diversos apóstoles –que son los pilares de la fe–, así como de los evangelistas –en calidad de transmisores de la «Palabra»–, de multitud de mártires –auténticos «héroes» de la Iglesia triunfante–, y de los doctores de la Iglesia –fundamento teológico del dogma católico–. En dicho mensaje no pueden quedar fuera las representaciones alegóricas de las virtudes cardinales y teologales, cuyo cultivo debe ser la máxima aspiración de todo cristiano y poder alcanzar así la salvación.

Sin embargo, el apartado más destacado y central en todo el programa tiene que ver con el ciclo cristológico, que supone el comienzo y el final de la redención humana. No en vano, los relieves de las calles laterales del retablo mayor reproducen los cuatro momentos fundamentales de la fe cristiana: la adoración de los pastores supone el reconocimiento de la divinidad de Cristo por los fieles; durante la circuncisión se le impone al Niño el nombre de «Jesús»; la resurrección promete la salvación para todos los cristianos; y en pentecostés comienza la difusión del mensaje salvífico cristiano. Para ello, el modelo gráfico al que, sin duda, recurrió el escultor Adrián Álvarez para elaborar estos relieves fue la obra *Evangelicae historiae imagines* (1593) de Jerónimo Nadal SJ, que adquirió muy tempranamente el rol de fuente iconográfica de primer orden y se erigió en referencia del nuevo arte jesuítico al servicio de los ideales de la Reforma católica.²¹

En este primer programa vallisoletano [fig. 2] ya se encuentran presentes dos elementos que definirán la iconografía jesuítica posterior: el enorme influjo ejercido por la temática de los *Ejercicios espirituales*, y un marcado sentido doctrinal. Así, toda la actividad artística de estos jesuitas castellanos estuvo caracterizada por una gran erudición teológica y por el firme deseo de hacer partícipe al espectador de la gloria celestial, visible en el mundo a través de la encarnación de Dios.²²

En este sentido, este «gran escenario de la palabra»²³ solo puede entenderse en el contexto de la retórica sagrada que, desde la

21 Los relieves de Adrián Álvarez están claramente inspirados en los grabados 4 (*Adoración de los pastores*), 5 (*Circuncisión*), 134 (*Resurrección*) y 149 (*Pentecostés*) de la mencionada obra de Jerónimo Nadal. Al respecto, véase Nadal, *Evangelicae*.

22 Pfeiffer, “La iconografía”, 172–75.

23 Burrieza, *Valladolid*, 53.

redacción del decreto *De los predicadores de la palabra divina, y de los demandantes* (1546),²⁴ y su posterior aprobación mediante el *Decreto sobre la reforma* (1563),²⁵ se impuso la idea de que tanto los sermones como las imágenes eran el medio privilegiado para poner en contacto a los fieles con la divinidad, pues ambos tenían en común la apelación a la imaginación, a las emociones y a la piedad.²⁶ De hecho, a partir de la celebración del concilio de Trento se entendió que el pintor y el escultor cumplían las mismas funciones que el predicador: «*docere*», «*delectare*» y «*movere*».²⁷ Según los mencionados decretos tridentinos, las artes visuales y los sermones debían aludir a los *exempla*, y, como vemos en esta iglesia de la casa profesa vallisoletana, para los jesuitas de las primeras décadas no había mejores ejemplos que los apóstoles y los primeros mártires del cristianismo.²⁸

El origen de esta relación entre la imagen y la palabra en la Compañía de Jesús está en el primer preámbulo del primero de los ejercicios denominado «composición viendo el lugar».²⁹ La importancia del método ignaciano radica en el constante énfasis puesto en dotar de carácter pictórico todos los focos posibles de la meditación, incluyendo las cosas invisibles y las ideas abstractas.³⁰ Ignacio de Loyola se adelantó al concilio de Trento propugnando en sus *Ejercicios espirituales* el uso de las imágenes que proporcionan los sentidos, por lo que no es de extrañar que el uso del retablo como elemento parlante se convirtiera durante los siglos del Barroco en un recurso imprescindible en la liturgia católica y jesuítica,³¹ como lo atestigua el templo analizado.

Otra cuestión que no puede quedar al margen del estudio

24 *Canones*, ses. V, cap. II, 28–30.

25 *Canones*, ses. XXIV, cap. IV, 177–78.

26 Carducho, *Dialogos*, 309.

27 Paleotti, *Discorso*, 214–16.

28 Sobre esta cuestión, véase Murcia de la Llana, *Rhetoricorvm*.

29 Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, 47, 1–3: «El primer preámbulo es composición viendo el lugar. Aquí es de notar, que en la contemplación o meditación visible, así como contemplar a Christo nuestro Señor, el qual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo, donde se halla la cosa que quiero contemplar». Sobre la composición de lugar ignaciana, véase Barreira, «La composición de lugar», 158–68.

30 Sucquet, *Via vitae aeternae*, 498.

31 Sobre la cuestión de la retórica durante el Barroco, véase Maravall, *La cultura del Barroco*, 501–24; D'Hainaut-Zveny y Dekoninck, dirs., *Machinae spirituales*, 9–17.

iconográfico de esta primera fase de la institución vallisoletana es la referente a las reliquias, pues, como se ha constatado, estas tuvieron una destacada presencia en el programa decorativo de las primeras décadas. Ignacio de Loyola trata esta cuestión en sus *Ejercicios espirituales*, cuando, en su sexta regla para el sentido de la Iglesia militante, establece lo siguiente: «Alabar reliquias de santos, haciendo veneración a ellas, y oración a ellos: alabando estaciones, peregrinaciones, indulgencias, perdonanzas, cruzadas y candelas encendidas en las iglesias».³²

No deja de ser elocuente el hecho de que la octava regla haga alusión al culto a las imágenes,³³ quedando claro que, en la espiritualidad ignaciana, las reliquias de los santos y el aparato ornamental de un templo están indisolublemente unidos.³⁴ Y es que el fundador de la orden vuelve a adelantarse en sus escritos a los postulados que saldrán reafirmados tras el concilio de Trento, pues este sínodo fue muy explícito a la hora de sistematizar el culto que se había de hacer tanto a las imágenes de los santos, como a sus reliquias, y hablaba del «uso legítimo» de las mismas. En el *Decreto sobre la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes*, perteneciente a la vigesimoquinta sesión del concilio, se encuentra una explícita alusión a la herejía protestante que desde los años veinte del siglo dieciséis se extendía por Europa, afirmando taxativamente que el culto a los santos era una tradición arraigada en el cristianismo desde tiempos paleocristianos, que este culto era bueno en cuanto que estos intervienen como mediadores entre el ser humano y Dios, y, lo más importante, que se equivocaban quienes consideraban idolatría rogar a las reliquias y a las imágenes de los santos.³⁵

En este sentido, el Culto a las reliquias era una práctica asentada en la tradición de la Iglesia desde los primeros siglos del cristianismo y a lo largo de toda la Edad Media.³⁶ La Compañía

32 Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, 358.

33 Ibid., 360: «Alabar ornamentos y edificio de iglesias; asimismo imágenes, y venerarlas según que representan».

34 Sobre la cuestión del culto a las imágenes en la Compañía de Jesús, véase Ortega, *Ad maiorem Dei gloriam*, 93–117.

35 *Canones*, ses. XXV, 202–04.

36 Sobre el culto a las reliquias, véase Collin de Plancy, *Dictionnaire critique*; Grabar, *Martyrium*; Geary, *Furta Sacra*; Bentley, *Restless Bones*; Lombatti, *Il culto*; Bourrit, "Martyrs et reliques", 443–70; Freeman, *Holy Bones*; Freeman, *Sacre reliquie*; Berthod, *Reliques et Reliquaires*.

de Jesús se valió del enorme poder devocional de estas reliquias y, dado su carácter misionero, ayudó a difundir su culto por todo el orbe católico. Por ello, los retablos-relicario que se construyeron a comienzos del siglo diecisiete en esta casa profesa, así como la posterior capilla-relicario, han de entenderse en el contexto de esta costumbre tan arraigada entre los jesuitas castellanos, como lo atestigua la creación de otra capilla-relicario en el noviciado de Villagarcía de Campos.³⁷ Y es que las autoridades provinciales eran muy conscientes del valor pedagógico que tenían las reliquias,³⁸ las cuales fueron utilizadas para sacralizar los domicilios de la orden.³⁹ Es algo de sobra conocido que el instituto ignaciano, desde sus primeras décadas, fomentó el culto a las reliquias de los mártires con un doble objetivo: como medio para realizar una predicación más efectiva, y como recurso de propaganda.⁴⁰ La predicación y la propaganda se traducían en una utilización de dichas reliquias como herramientas para invocar la protección de los santos frente a todo tipo de males, pero también como instrumentos canalizadores de las capacidades taumatúrgicas de los santos, haciendo hincapié en su carácter milagroso.⁴¹

El colegio de San Ignacio: el «gran escenario de la imagen»

El momento de mayor esplendor iconográfico de esta institución vallisoletana se desarrolla tras su transformación en colegio de San Ignacio de Loyola a partir de 1626.⁴² Los pasos para este cambio jurídico se iniciaron unos años antes, coincidiendo con la beatificación de Ignacio de Loyola en 1609 y de la mano de Magdalena de Borja Oñaz y Loyola († 1626), condesa de Fuensaldaña

37 Sobre la capilla-relicario del noviciado de Villagarcía de Campos, véase Martín González, "El Relicario", 43–52; Martín González, "Documentación", 206–09; Fernández Martín, "Tres testamentos", 179–92; Kawamura y Alonso, "Nuevas aportaciones", 1–16; Peña, "El coleccionismo", 183–92.

38 Christian, *Religiosidad*, 170–71.

39 Geary, "Mercancías sagradas", 226–28.

40 Rubial, *El paraíso*, 191; Coello de la Rosa, "Reliquias globales", 558.

41 Cussen, "El Barroco", 221–22; Rubial, *La santidad*, 21; Coello de la Rosa, "Reliquias globales", 558.

42 Sobre esta tercera etapa de la institución como colegio de San Ignacio de Loyola, véase Astrain, *Historia de la Compañía de Jesús*, 5: 38–40; Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 110–11; Rivera, "Crónica general", 254–60; Arranz, "Las Casas Profesas", 152–62; Burrieza, *Valladolid*, 94–99.

y viuda de Juan Urbán Pérez de Vivero (+ 1610).⁴³ Los apellidos de tan ilustre mecenas sirven para explicar su interés en refundar la institución, no en vano Magdalena era, por un lado, hija de Juan de Borja y Castro (1533–1606) y, por tanto, nieta de Francisco de Borja SJ,⁴⁴ y, por otro lado, era bisnieta de Martín García de Oñaz y Loyola (c. 1477–1538), hermano de Ignacio de Loyola.⁴⁵ A este respecto, es algo ya sabido que los lazos familiares fueron una motivación muy poderosa para la fundación de domicilios jesuítcos en las primeras décadas de existencia de la orden,⁴⁶ y el presente caso no es una excepción. De esta forma, con fecha de 21 de diciembre de 1610 se autorizaba la fundación del patronato de una casa de probación para novicios bajo la advocación de Francisco de Borja –la cual no llegó a hacerse efectiva–, así como el cambio de titularidad de la casa profesa, que pasaría a ser de Ignacio de Loyola.⁴⁷ Posteriormente, el 22 de diciembre de 1625, la fundadora otorgó testamento donde estipulaba que esta casa profesa de Valladolid sería la heredera de todos sus bienes.⁴⁸

Este testamento de Magdalena de Borja incluía una cláusula en la que se aplicaban cuatro mil ducados de renta a la casa profesa en caso de que esta no pudiera sustentarse mediante limosnas, como había sucedido desde su creación. Esta oportunidad de financiación hizo ver a las autoridades provinciales que la situación jurídica en la que se encontraba la institución no era viable a largo plazo, por lo que optaron por convertir la casa profesa en el colegio de San Ignacio de Loyola,⁴⁹ contando para ello con el visto bueno del preposito

43 Sobre los condes de Fuensaldaña, véase Olózaga, “Casa de Fuensaldaña”, 197–16; Fernández Del Hoyo, “La Compañía”, 420–29; Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 108–11; Fernández Martín, “La Condesa”, 57–89; Porras, “Los Pérez de Vivero”, 57–80; Burrieza, “La recompensa”, 15–55.

44 Francisco de Borja, *28.X.1510 Gandía (Valencia), SJ 2.VI.1546 Gandía, + 30.IX.1572 Roma (DHCJ II, 1605–611).

45 Burrieza, “La recompensa”, 15–16.

46 Ortega, *Ad maiorem Dei gloriam*, 52–54.

47 Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 108; Arranz, “Las Casas Profesas”, 152–54; Burrieza, *Valladolid*, 92.

48 Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 110; Burrieza, “La recompensa”, 28–30; Arranz, “Las Casas Profesas”, 152.

49 Rivera, “Crónica general”, 258; Arranz, “Las Casas Profesas”, 152–59; Burrieza, *Valladolid*, 94.

general Muzio Vitelleschi SJ,⁵⁰ siendo efectivo el cambio desde el 21 de septiembre de 1626.⁵¹ Sin embargo, dicho cambio jurídico no alteró la práctica de que este domicilio continuaría siendo la sede administrativa de la provincia de Castilla y el lugar de residencia del padre provincial,⁵² lo cual queda claro al analizar el potente y triunfal programa decorativo que se despliega en su iglesia a partir de este momento.

En los colegios se ejercitaban el ministerio sacerdotal y la actividad pastoral, pero, principalmente, estaban destinados a la actividad pedagógica.⁵³ Entendidos como escuelas secundarias, los colegios se centraban en la formación humanística, filosófica, científica y teológica no solo de los futuros miembros de la Compañía de Jesús, sino también de estudiantes ajenos a la orden.⁵⁴ Dado que los colegios eran los lugares más concurridos por las gentes de las poblaciones en las que se asentaba la Compañía de Jesús, era necesario que fueran lo más impactantes posible. Así, la distribución espacial de las dependencias colegiales y la imagen arquitectónica del templo resultaban esenciales,⁵⁵ aunque el mayor despliegue de la persuasión barroca se daría en el programa visual, auténtico complemento de la oratoria jesuítica.

Es en este momento, a partir del segundo cuarto del siglo diecisiete o, de manera más concreta, tras la canonización del santo guipuzcoano, cuando la iglesia del colegio vallisoletano experimenta una transformación sustancial en su decoración [fig. 6]. Será ahora cuando el ornato del templo se sitúe en la órbita del *modo nostro* iconográfico de la Compañía de Jesús, pues todos los elementos presentes en el interior del espacio sacralizado debían contribuir al adecuado desempeño de los ministerios pastorales a los que tanta importancia otorgaban los jesuitas: el culto a los santos de la orden, la predicación en torno a los dogmas de la fe católica, la administración de los sacramentos y la participación en

50 Muzio Vitelleschi, * 2.XII.1563 Roma, SJ 15.VIII.1583 Roma, + 9.II.1645 Roma (DHCJ II, 1621-27).

51 Burrieza, *Valladolid*, 95.

52 Rivera, "Crónica general", 258; Arranz, "Las Casas Profesas", 162-63.

53 Burrieza, *Valladolid*, 53.

54 Ignacio de Loyola, *Constitutiones*, pars IV, c. 7, n. 1.

55 Sobre esta cuestión, véase Colmuto, *L'architettura*.

la eucaristía.⁵⁶ Este nuevo período trasciende el uso de la iglesia como «gran escenario de la palabra» y la erige en el «gran escenario de la imagen».

Durante esta nueva fase en la evolución del templo vallisoletano el *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582) del cardenal Gabriele Paleotti (1522–97) tuvo una gran vigencia, pues el cardenal realiza una comparación entre la finalidad de la pintura y la retórica, pues ambas persiguen el objetivo común de convencer al público; el pintor cristiano busca mover a la gente a la piedad y lo hace con los medios propios del orador: «*dilettare, insegnare e muovere*».⁵⁷

En este sentido, la herramienta fundamental a la que recurrió la retórica visual del Barroco –y la presente iglesia no es una excepción– fue el retablo. Este mueble litúrgico, auténtico decorado celestial donde se manifiesta la divinidad, era el medio privilegiado que ponía ante los ojos de los fieles complejas ideas teológicas; era la transcripción de la palabra en imagen.⁵⁸ Palabra e imagen constituyeron un binomio indisoluble en la espiritualidad jesuítica y el programa visual de la iglesia de San Ignacio de Valladolid solo puede comprenderse a partir de esa unión, pues el sermón encontraba su complemento perfecto en las pinturas y esculturas que se alojaban en los retablos, las cuales ayudaban a una mejor comprensión del mensaje doctrinal,⁵⁹ en clara vinculación con la composición de lugar ignaciana. El programa de este templo no era ajeno, por tanto, a la práctica litúrgica, sino que formaba parte de ella, ya que los predicadores se apoyaban en las imágenes que les rodeaban para hacer trascender a un público entregado.⁶⁰

Uno de los primeros efectos del patronazgo de Magdalena de Borja durante esta fase fue que se produjo una modificación sustancial en el retablo mayor [fig. 7].⁶¹ Cumpliendo con los deseos de la condesa y en correspondencia con el cambio de advocación del templo, con posterioridad a 1622 este retablo pasó a albergar

56 Ortega, “Los retablos originales”, 181; Ortega, *Ad maiorem Dei gloriam*, 247.

57 Paleotti, *Discorso*, 214–20.

58 Ramseyer, *La palabra*, 99–104; González García, *Imágenes sagradas*, 360.

59 González Sánchez, *El espíritu*, 92.

60 Orozco, “Sobre la teatralización”, 171–88.

61 Sobre el cambio de titular del retablo mayor, véase Agapito, *La obra de los maestros*, 2: 33; García Chico, *Documentos*, 2: 104; Urrea, “El escultor Francisco Rincón”, 491; Martín González, *El escultor Gregorio Fernández*, 89 y 160; Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 114 y 117–18.

una talla de *Francisco de Borja* –quien había sido beatificado en 1624– en la hornacina sobre el tabernáculo, así como otra imagen de *Ignacio de Loyola* en el nicho principal –en sustitución del *Antonio de Padua* anterior, que fue trasladado a una capilla lateral–. Estos dos jesuitas presidieron el altar principal del templo hasta que la Compañía de Jesús fue expulsada en 1767 y fueron trasladadas aquí las parroquias de San Miguel y San Julián, siendo llevadas las tallas al monasterio de Oña.⁶²

El cambio de titular que se produjo en este retablo mayor inauguró un período en el programa de la iglesia que puede denominarse como propiamente «jesuítico» [fig. 6], el cual, tras la canonización de Ignacio de Loyola y Francisco Javier SJ,⁶³ se va a centrar en los más destacados miembros de la orden, puestos ante los fieles como auténticos *exempla* cuyas vidas virtuosas han de ser imitadas.

De esta forma, a partir de 1622 el principal foco de persuasión iconográfica –al margen del retablo mayor– se dispuso en los brazos del crucero, al transformar los dos retablos–relicario realizados entre 1613 y 1616 en dos potentes instrumentos doctrinales al servicio de la propaganda jesuítica. En contra de la práctica habitual de la orden,⁶⁴ el del lado del evangelio se dedicó a San Francisco Javier [fig. 8],⁶⁵ mientras que el del lado de la epístola se puso bajo la titularidad de San Ignacio de Loyola [fig. 9].⁶⁶ La explicación a esta anomalía hay que buscarla en la nueva advocación del retablo mayor, que, al estar dedicado al santo guipuzcoano, dejaba disponible el segundo espacio en importancia para el santo navarro, pudiendo duplicarse la presencia de Ignacio en el lado opuesto. Al igual que sucediera en 1616, el maestro escultor que recibió el encargo de realizar las tallas de los nuevos titulares en 1622 fue Gregorio Fernández, quien creó un *Francisco Javier* y un *Ignacio de Loyola* de tal belleza plástica

62 Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 117–18.

63 Francisco Javier, * 7.IV.1506 Javier (Navarra), cofundador de la Compañía de Jesús, † 3.XII.1552 Shangchuan (Guangdong) (*DHCJ* III, 2140–141).

64 Ortega, *Ad maiorem Dei gloriam*, 243–93.

65 Sobre la intervención en el retablo-relicario tras la canonización de Francisco Javier, véase García Chico, *Documentos*, 2: 168 y 266; García Chico, *Documentos*, 3: 356; Martín González, *El escultor Gregorio Fernández*, 161–67; Urrea, “Los relicarios”, 430–35; Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 113 y 116–17.

66 Sobre la intervención en el retablo-relicario tras la canonización de Ignacio de Loyola, véase García Chico, *Documentos*, 2: 168 y 266; García Chico, *Documentos*, 3: 356; Martín González, *El escultor Gregorio Fernández*, 161–67; Urrea, “Los relicarios”, 430–35; Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 119–20.

que habrían de tener una enorme difusión por toda la provincia de Castilla. Finalmente, en el primero de estos retablos se colocó una serie de cuatro pinturas alusivas a la vida de Francisco Javier, las cuales fueron realizadas en los años inmediatamente posteriores a la transformación del mueble litúrgico.

Otro cambio importante se produjo poco después, a mediados del siglo diecisiete, cuando tras la sacristía se dispuso una muy destacada capilla-relicario.⁶⁷ La pieza central en torno a la cual giraría el discurso triunfante y salvífico de este pequeño espacio fue el retablo-relicario construido al efecto para albergar los bustos-relicario que habían sido realizados por Gregorio Fernández varias décadas antes, y que fueron complementados con diversas tallas a lo largo de todo el siglo, como las de *Ignacio de Loyola*, *Estanislao de Kostka* o *Luis Gonzaga*, entre otras.

Tras la elevación a los altares de los dos miembros fundadores también se realizaron algunas intervenciones arquitectónicas, entre las que cabe destacar la construcción de la antesacristía y la sacristía. El carácter «jesuítico» de estos espacios quedó establecido desde un comienzo, al disponerse sendos relieves del *Nombre de María* y del *Sagrado Corazón de Jesús* en las bóvedas de lunetos del primero de estos recintos,⁶⁸ siendo habituales ambos tipos iconográficos en los edificios de la orden.⁶⁹ Por otro lado, en esta antesacristía se conservan en la actualidad numerosas pinturas sobre lienzo,⁷⁰ entre las que conviene citar *La apoteosis de Ignacio de Loyola* (1675) de Diego Díez de Ferreras († 1697), *Estanislao de Kostka ante la Virgen* (c. 1650–75), *Luis Gonzaga* (c. 1650–75), *Francisco de Borja*, *Pedro y Jerónimo ante el Padre Eterno* (c. 1650–75), así como sendos retratos de los padres *Alonso Rodríguez* y *Gregorio Valencia* (c. 1650–1700). El espacio que sirve de tránsito para acceder a esta antesacristía

67 Sobre la capilla-relicario, véase García Chico, *Documentos*, 1: 140; García Chico, *Documentos*, 2: 168; García Chico, *Documentos*, 3: 213; Martín González, *El escultor Gregorio Fernández*, 161–67; Urrea, “Los relicarios”, 430–35; Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 113–14 y 125–27.

68 Sobre los relieves de la antesacristía, véase Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 113.

69 Ortega, *Ad maiorem Dei gloriam*, 132–47.

70 Sobre las pinturas actualmente colocadas en la antesacristía, véase Valdivieso, *La pintura en Valladolid*, 281; Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 123. Se conservan también otras pinturas sobre lienzo que corresponden a cultos generales de la Iglesia, además de otras realizadas por Francisco Martínez y procedentes de la parroquia de San Miguel.

también conserva algunas pinturas sobre lienzo, aunque los numerosos traslados de obras producidos tras la expulsión hacen difícil establecer cuáles pertenecían al colegio jesuítico y cuáles a las iglesias parroquiales.⁷¹

En cuanto a la sacristía, a mediados del siglo diecisiete se pintó en su testero un retablo fingido dedicado a la Inmaculada Concepción.⁷² No existe consenso en cuanto a su autoría, pero se han propuesto los nombres de Diego Valentín Díaz (1586–1660) o Felipe Gil de Mena (1603–73) como posibles artífices. El hecho de que en la sacristía se optara por incluir un retablo es muy elocuente acerca de la importancia que los jesuitas vallisoletanos otorgaron a este espacio que, por lo general, se dedica exclusivamente a un uso como vestuario para los sacerdotes, pero que aquí adquiere rango litúrgico, seguramente por servir de acceso a la mencionada capilla-relicario. Sin embargo, lo que más llama la atención de esta sacristía son las numerosísimas pinturas sobre lienzo y sobre tabla que cuelgan de sus paredes.⁷³ Es precisamente en ellas donde, de nuevo, vuelve a desplegarse un discurso propiamente jesuítico, basado, como no podía ser de otra manera, en la exaltación de los miembros de la Compañía de Jesús. Así, destacan *La visión de La Storta* (c. 1650–1700), *La muerte de Francisco Javier* (c. 1600–50), así como los retratos de pequeño formato de *Ignacio de Loyola*, *Francisco Javier*, *Francisco de Borja*, *Estanislao de Kostka*, *Luis Gonzaga*, *los Mártires de Nagasaki*, *Alfonso Rodríguez* y *Juan Francisco Régis*. También merece una mención especial un conjunto de lienzos de gran formato que tienen como temática la Iglesia triunfante: *La apoteosis de la Eucaristía* (c. 1650) de Gil de Mena, *La apoteosis de la Iglesia*, *El triunfo de la Eucaristía sobre la Filosofía*, *El triunfo de la Eucaristía sobre la Idolatría* y *El Espíritu Santo inspirando a los evangelistas y santos*, estos cuatro últimos obra de Bartolomé Santos (c. 1648–61), y, finalmente, *El triunfo de la Inmaculada* realizado por Cristóbal Gogenaga.

71 Sobre las pinturas actualmente colocadas en el tránsito para la antesacristía, véase García Chico, *Documentos*, 4: 281; Valdivieso, “Tres pinturas”, 521; Valdivieso, *La pintura en Valladolid*, 281; Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 122–23.

72 Sobre el retablo fingido de la Inmaculada Concepción de la sacristía, véase Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 113.

73 Sobre las pinturas actualmente colocadas en la sacristía, véase Sangrador, *Historia*, 2: 273; Valdivieso, *La pintura en Valladolid*, 261, 275 y 296; Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 124–25; Andrés González, “Lectura emblemática”, 925–54; Andrés González, “La Victoria”, 275–300; Andrés González, “Los Borja”, 217–26. Se conservan también otras pinturas sobre lienzo que corresponden a cultos generales de la Iglesia.

Como puede observarse, los programas creados a partir de 1622 sufrieron una profunda transformación, pues todo el protagonismo recayó en los miembros de la orden [fig. 6]. A partir de las canonizaciones de Ignacio de Loyola y Francisco Javier se estableció la adopción de estos dos paradigmas en los altares y paredes de los templos del instituto ignaciano. De esta forma, en la provincia de Castilla fue una práctica común la dotación de retablos colaterales dedicados a estos dos santos en la zona del crucero, que verían complementado su mensaje en una tercera fase en esta evolución del programa iconográfico. Junto a estos proliferan distintas devociones marianas y otros cultos promovidos por la Compañía de Jesús, además de una serie de devociones locales o personales de los benefactores. Y es que la orden ignaciana demostró una gran capacidad de mimetización con las culturas y sociedades con las que entraba en contacto y, lejos de imponer exclusivamente su programa oficial, adoptaba cultos y devociones locales que servían para potenciar su ideal propagandístico, a la vez que lograba ganarse con mayor facilidad los corazones de los habitantes de las nuevas poblaciones en las que se asentaba.⁷⁴

A partir del segundo tercio del siglo diecisiete la Compañía de Jesús está plenamente asentada en la sociedad y en sus iglesias muestra, orgullosa, a sus más destacados miembros pues en este templo vallisoletano, junto con los dos fundadores presidiendo sus respectivos retablos, también pueden encontrarse el resto de jesuitas que habían sido beatificados y canonizados durante esa segunda centuria de existencia de la orden: Francisco de Borja, Estanislao de Kostka SJ,⁷⁵ Luis Gonzaga SJ⁷⁶ y los mártires de Nagasaki. De hecho, la presencia de este grupo por todo el espacio sacro, tanto en los espacios litúrgicos como en los auxiliares, trata de fijar en la mente de los fieles su carácter de *exempla*, los cuales sustituyen a las anteriores representaciones de mártires, apóstoles y evangelistas.

Como puede observarse en este edificio, un programa iconográfico es algo orgánico, vivo, que se va adaptando a las nuevas necesidades y a los nuevos usos de la iglesia. A este respecto, resulta de gran interés el hecho de que, con el paso del siglo diecisiete al dieciocho, el discurso visual que se venía gestando desde la construcción del

74 García Cárcel, "Los jesuitas", 17.

75 Estanislao de Kostka, * 28.X.1550 Rostków (Ostrołęka), SJ 27.X.1567 Roma, † 15.VIII.1568 Roma (DHCJ III, 2219–220).

76 Luis Gonzaga, * 9.III.1568 Castiglione delle Stiviere (Mantua), SJ 25.XI.1585 Roma, † 21.VI.1591 Roma (DHCJ II, 1779–780).

templo, y que aún se hallaba incompleto, tomó un nuevo rumbo [fig. 10]. En su mayor parte, las capillas laterales habían quedado vacías, pues los esfuerzos de las primeras décadas se habían centrado en la cabecera y en el crucero, así como en la sacristía y en la capilla-relicario. Sin embargo, tras la canonización de los fundadores, destacadas familias vallisoletanas, así como una congregación con sede en el colegio, se harán cargo del ornato de dichas capillas, aprovechando algunas obras de arte anteriores, pero enfocando los programas de las mismas hacia cultos y devociones privadas.

El primer caso de la fundación privada de una capilla corresponde a la de San Antonio de Padua [fig. 11], la cual fue fundada por Antonia de Benavente († 1632) en el segundo tramo del lado del evangelio.⁷⁷ A pesar de que su fundación se sitúa en el siglo diecisiete y no en el dieciocho como el resto, se trata de un ejemplo claro de devoción familiar en un ámbito jesuítico, pues la fundadora estableció gran parte del programa de la capilla. El retablo de San Antonio de Padua (c. 1740) que hoy puede contemplarse se realizó muy tardíamente, posiblemente en sustitución de uno anterior que se realizaría para acoger la talla de *Antonio de Padua* (c. 1600–10) que, hasta el cambio de advocación del templo, presidía el retablo mayor y ha sido atribuido a Gregorio Fernández.⁷⁸ Este retablo rocóco incluye en las calles laterales sendas escenas de la vida del santo portugués, pero lo más elocuente son las pinturas murales con inscripciones y los escudos familiares que establecen claramente la propiedad del espacio.⁷⁹

La siguiente capilla a mencionar, la de la Virgen de Loreto y la Magdalena [fig. 12], está situada en el primer tramo del lado del evangelio. El patronato corresponde a Magdalena Pimentel y Fajardo († 1703), marquesa de Viana, quien en su testamento de 1702 había estipulado que ardiese perpetuamente una lámpara en el altar ya existente, realizado en el tercer cuarto del siglo diecisiete y que albergaba sendas imágenes de la Virgen de Loreto (c. 1675)

77 Sobre la fundadora de la capilla, véase Burrieza, “La recompensa”, 37–39.

78 Sobre el retablo de San Antonio de Padua, véase Martín González, *El escultor Gregorio Fernández*, 250; Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 111 y 115.

79 Sobre las pinturas murales de la capilla de San Antonio de Padua, véase Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 115. La inscripción del lado del evangelio dice lo siguiente: «Esta capilla está dedicada a honra de Dios nuestro Señor y del glorioso S. Antonio de Padua Patron desta Iglesia de la compañía de Jesus». Y la del lado de la epístola: «Esta capilla fundaron y dotaron los señores Juan de Benabente y doña Antonia de Benabente, su hija, para sí y para sus herederos. Año 1632».

y de *María Magdalena* (c. 1664), esta última atribuida a Pedro de Mena (1628–88).⁸⁰ Tras el fallecimiento de la marquesa prosiguió la decoración de la capilla con numerosas pinturas murales de tipo alegórico, entre las que destacan *Ignacio de Loyola*, *Francisco de Borja*, *Luis Gonzaga*, *Estanislao de Kostka*, el *Nombre de María*, el *Sol*, la *Luna*, la *Escalera dorada*, una *Puerta*, la *Visitación*, la *Asunción*, diversos *Ángeles*, así como sendos zócalos de azulejería con el *Nombre de Jesús* y el *Nombre de María*.⁸¹ Posteriormente, en 1739 se produjo una reforma en el nicho del primer cuerpo del retablo al disponer un decorado de rocas en torno a la Magdalena, creando así un escenario más teatral en correspondencia con el que se hizo de forma simultánea en el retablo de San Siro.

Frente a esta capilla, en el primer tramo del lado de la epístola, se encuentra la capilla del Cristo de la Buena Muerte [fig. 13], perteneciente a la congregación del mismo nombre creada hacia 1727 por Pedro del Villar. Esta capilla supone una síntesis perfecta de la religiosidad del Barroco, de la teatralidad de su escenografía y de la retórica a través del uso de la imagen. Se trata de un conjunto artístico de gran impacto emocional y poder de persuasión en el que destaca el retablo del Cristo de la Buena Muerte (c. 1738) del círculo de Pedro de Sierra (1702–60).⁸² Este retablo sirve de marco a algunas de las mejores tallas que acoge el templo, como el *Cristo yacente* (c. 1634) de Gregorio Fernández, la *Virgen* (c. 1725) atribuida a Tomás de la Sierra (c. 1654–1725), la *Virgen Dolorosa* y el *Calvario* (c. 1730) atribuidos ambos a Juan Alonso Villabrille y Ron (c. 1663–1732), o la *Piedad* (c. 1738) atribuida a Alejandro Carnicero (1693–1756). También merece una mención especial un grupo de relieves realizados por el círculo de Pedro de Sierra a la vez que el propio retablo: *El camino del Calvario*, *La flagelación*, *Cristo prediciendo su Pasión*, *Los improperios*, *La erección de la cruz* y *El descendimiento*, a los que hay que sumar el *Sagrado Corazón de Jesús* y el *Inmaculado Corazón*

80 Sobre el retablo de la Virgen de Loreto y la Magdalena, véase Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 111 y 114–16.

81 Sobre las pinturas murales de la capilla de la Virgen de Loreto y la Magdalena, véase Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 114.

82 Sobre el retablo del Cristo de la Buena Muerte, véase Canesi, *Historia*, 3: 240; Pérez, *Diario*, 153–54; García Chico, *Documentos*, 2: lám. 6; Martín González, *Escultura barroca*, 249; Guglieri, *Documentos*, 289–90; Andrés Ordax, “El escultor”, 9–26; Urrea, *Guía*, 43; Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 111 y 120–21; Martín González, *El retablo barroco*, 169; Urrea, “El retablo de la Buena Muerte”, 193–200; Urrea, “Identificación”, 21–28; Urrea, “Villabrille y Ron”, 22–29; Albarrán, “El escultor Alejandro Carnicero”, 36.

de *María*, de factura algo posterior. El discurso de este retablo se complementa con las pinturas murales que decoran la capilla y que representan a ángeles con las *Armae Christi*: *Ángel con la columna de la flagelación* y *Ángel con la escalera y la lanza*.⁸³ Por último, cabe citar dos pinturas sobre lienzo cuya temática también gira en torno al concepto de la muerte: *Muerte de san José* y *Dormición de la Virgen*.

A continuación, se conservan otras capillas laterales que no pertenecen a fundaciones particulares ni tampoco forman parte del *modo nostro* iconográfico, sino que responden a devociones locales o a cultos generales de la Iglesia. El primer caso se encuentra en el tercer tramo del lado del evangelio y se trata de la capilla conocida como de San Siro [fig. 14], cuyo titular se corresponde con Ciro de Alejandría, santo egipcio martirizado a comienzos del siglo cuarto. El retablo de la capilla ha sido muy alterado con el paso de los siglos, siendo sus únicos elementos originales la talla de *Ciro* (1739) atribuida a Pedro de Sierra, y la cueva de rocas similar a la de la Magdalena ya mencionada.⁸⁴ Por otro lado, el retablo alberga también dos tallas de santas, como son *Lucía* y *Águeda* (c. 1700), pertenecientes a la escuela de José de Rozas († 1725), y que pudieron ser incluidas en el programa del retablo debido a su naturaleza de mártires. En cambio, son un añadido posterior las cuatro santas británicas (c. 1605) realizadas por Juan de Roelas (c. 1570–1625), al igual que las que se encuentran en el retablo de la Virgen del Carmen. Por otro lado, dado su carácter emblemático, resultan de gran interés las pinturas murales de la capilla, donde puede observarse *El éxtasis de santa Teresa*, junto con el *Sol*, el *Nombre de Jesús* y el *Nombre de María*.⁸⁵

Las dos capillas restantes, la de la Virgen del Carmen y la de la Inmaculada Concepción, obedecen a cultos generales de la Iglesia que, en ocasiones, pueden aparecer en las iglesias jesuíticas. De esta forma, la primera de ellas está situada en el tercer tramo del lado de la epístola [fig. 15].⁸⁶ Como en el caso anterior, también aquí ha habido un gran movimiento en sus imágenes, siendo

83 Sobre las pinturas murales de la capilla de la Buena Muerte, véase Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 120.

84 Sobre el retablo de San Siro, véase Pérez, *Diario*, 163; Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 115.

85 Sobre las pinturas murales de la capilla de San Siro, véase Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 115.

86 Sobre la capilla de la Virgen del Carmen, véase Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 121–22.

muy complicado establecer su programa original. Así, la *Virgen del Carmen* que preside el retablo, *Nicolás de Tolentino* (c. 1700) y *Roque* (c. 1700) podrían estar en su ubicación primitiva, pero no las dos santas británicas de Juan de Roelas que forman grupo con las ya mencionadas del retablo de San Ciro. Por su parte, las pinturas murales reproducen tipos iconográficos que ya han aparecido antes en la iglesia: *Armae Christi*, *el Nombre de Jesús*, *el Nombre de María*, etc.

La segunda de las capillas mencionadas, la de la Inmaculada Concepción [fig. 16], es la más «jesuítica» de este último grupo.⁸⁷ El retablo rococó (c. 1740), que forma pareja con el de San Antonio que tiene enfrente, está presidido por una talla de la *Inmaculada Concepción* (c. 1670) del círculo de José de Rozas. En las calles laterales aparecen dos relieves alusivos a las *Letanías lauretanas*, como son la *Fuente* y el *Pozo*. Flanqueando la talla de la titular, pueden verse dos tallas de menor tamaño que representan a dos jóvenes jesuitas vestidos con el hábito negro de la orden y sosteniendo sendos crucifijos (c. 1740). Podría tratarse de *Estanislao de Kostka* y *Luis Gonzaga*, pues es habitual la representación conjunta de estos adorando a la Virgen.⁸⁸ Otro tipo muy repetido en los programas del instituto ignaciano y que aparece en el ático del retablo es el de los *Mártires de Nagasaki* (c. 1740),⁸⁹ los cuales aparecen bajo el relieve del *Nombre de María*. El carácter «jesuítico» de esta capilla queda patente tras desglosar los tipos reproducidos en el retablo, pero se acentúa aún más al identificar las dos pinturas sobre lienzo que están en este espacio como los retratos de *Antonio Criminal* y de *Vicente Álvarez* (c. 1650), mártires de la orden.

Conclusiones

El programa iconográfico desplegado en la antigua casa profesa y posterior colegio de San Ignacio de Loyola en Valladolid [fig. 1] evolucionó de manera orgánica, adaptándose a los cambios de tipo jurídico que experimentó esta institución desde su creación en la segunda mitad del siglo dieciséis hasta la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767. Se trataba de un programa «vivo», con una sólida base teológica y doctrinal que era permeable a los nuevos usos que se implantaron en el domicilio y tras cuya autoría intelectual, sin duda, estuvo la propia Compañía de Jesús.

87 Sobre la capilla de la Inmaculada Concepción, véase Martín y Urrea, *Catálogo monumental*, 14: 121.

88 Ortega, *Ad maiorem Dei gloriam*, 220.

89 Ortega, "El martirio", 121-41.

Esta evolución de las «ideas» programáticas puede observarse en las tres fases por las que transitó su aparato ornamental, comenzando por la primera de ellas [fig. 2], cuando, a finales del siglo dieciséis, la casa profesa de San Antonio puso ante los ojos de los fieles el ejemplo de diversos mártires de las centurias iniciales de la Iglesia, así como otros cultos generales propios de la Contrarreforma católica [figs. 3–5]. La entonces joven orden jesuítica carecía aún de referentes propios con los que adoctrinar al pueblo, por lo que esta iglesia vallisoletana recurrió a las fórmulas habituales que el instituto ignaciano estaba poniendo en práctica en toda Europa, y se dotó al templo de un componente visual que servía para potenciar los mensajes transmitidos mediante la «palabra»; no en vano uno de los principales ministerios de los jesuitas –y que mayores éxitos les reportó– era la predicación. Por ello, en esta primera fase, la iglesia de la casa profesa se erigió en el «gran escenario de la palabra».

El gran salto cualitativo se produjo en la segunda fase [fig. 6], tras la canonización de los dos fundadores de los jesuitas en 1622 y tras la transformación posterior de la antigua casa profesa de San Antonio de Padua en el colegio de San Ignacio de Loyola. Fue a partir de este momento cuando el programa visual se vio inmerso en las corrientes oficiales de la Compañía de Jesús y su *modo nostro* iconográfico. En este período surgió una nueva orden, renacida y victoriosa, que mostró con orgullo a sus grandes «héroes» que habrían de sustituir en los altares de esta iglesia a los anteriores santos mártires, apóstoles, evangelistas, doctores, etc. Fue la oportunidad para que el mensaje doctrinal del templo mostrara a los miembros de la orden como los mejores *exempla*, hombres virtuosos cuya vida debía inspirar y servir de modelo a la numerosa feligresía que asistía a los oficios litúrgicos celebrados aquí [figs. 7–9]. Sin dejar de lado sus exitosas predicaciones, el siglo diecisiete transformó el aspecto del edificio al desplegar un rico panorama visual propio del Barroco, convirtiéndolo en el «gran escenario de la imagen».

Fue precisamente el éxito de las predicaciones de los jesuitas lo que atrajo a destacados mecenas y patronos vallisoletanos. El deseo de vincular su nombre y su estirpe con la Compañía de Jesús hizo que algunos de ellos optaran por ser enterrados en el interior del templo, en capillas privadas que, lógicamente, reproducían sus devociones particulares [fig. 10]. En este sentido, a partir del siglo diecisiete y durante todo el dieciocho, la iglesia colegial no siguió un esquema preestablecido en cuanto a estos cultos privados,

aunque es necesario destacar que coexistieron con los postulados oficiales del *modo nostro* iconográfico [figs. 11–16].

La lectura de conjunto de este programa cambiante muestra, no obstante, una serie de aspectos que fueron una constante durante todo el período jesuítico del edificio [fig. 1]. Lo más destacable es, sin ninguna duda, el carácter teatral que tiene todo el discurso propagandístico de la iglesia. Esa teatralización del espacio litúrgico es una característica de la oratoria contrarreformista, en la que la persuasión visual y la aproximación a lo sagrado dirigen todas las estrategias iconográficas. La totalidad de los elementos visuales de este templo estaban encaminados a «*docere*», «*delectare*» y «*movere*», buscando influir en el estado anímico de una audiencia dispuesta y entregada. «Palabra» e «imagen» estaban indisolublemente unidas en la predicación jesuítica, formando un todo sensorial que se relacionaba con la composición de lugar ignaciana. En relación a esta idea, las reliquias presentes en la iglesia servían de sustento a estas cuestiones doctrinales y hacían más comprensible la *translatio ad prototypum* que pretendían los sermones y los retablos. En última instancia, el rico programa iconográfico de este templo vallisoletano perseguía mostrar a los fieles cuál era el verdadero camino de la salvación.

Resumen

La antigua casa profesa de San Antonio de Padua y posterior colegio de San Ignacio de Loyola en Valladolid jugó un destacado papel en la religiosidad de esta ciudad y de toda la provincia de Castilla durante la Edad Moderna. En el interior de su iglesia se desarrolló un espectacular programa iconográfico que traducía en imágenes los decretos contrarreformistas del concilio de Trento, aunando la predicación jesuítica con el aparato ornamental, o, lo que es lo mismo, «palabra» e «imagen». Sin embargo, este programa visual evolucionó a la par que la historia jurídica de la institución, enriqueciendo sus paredes y retablos con tipos pertenecientes al *modo nostro* iconográfico de la Compañía de Jesús –Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Francisco de Borja, Estanislao de Kostka, Luis Gonzaga y los mártires de Nagasaki– y tipos procedentes de cultos privados y locales. En última instancia, todas estas estrategias iconográficas propias del Barroco católico buscaban la persuasión de las masas para orientarlas hacia el camino de la salvación.

Abstract

The former professed house of St. Anthony of Padua and later college of St. Ignatius of Loyola in Valladolid played an outstanding role in the religiosity of this city and the entire province of Castile during the Modern Age. Inside its church a spectacular iconographic programme was developed, which translated into images the Counter-Reformation decrees of the Council of Trent, combining the Jesuit preaching with the ornamental apparatus, or, what is the same, «word» and «image». However, this visual programme evolved along with the legal history of the institution, enriching its walls and altarpieces with types belonging to the iconographic *modo nostro* of the Society of Jesus –Ignatius of Loyola, Francis Xavier, Francis Borgia, Stanislaus Kostka, Aloysius Gonzaga and the martyrs of Nagasaki–, and types from private and local cults. Ultimately, all these iconographic strategies of the Catholic Baroque sought the persuasion of the masses to orient them towards the path of salvation.

Obras citadas

Fuentes primarias publicadas

- Canesi Acevedo, Manuel. *Historia de Valladolid (1750)*. 3 vols. Valladolid: Caja España; Grupo Pinciano, 1996.
- Canones, et decreta sacrosancti oecumenici, et generalis concilii tridentini*. Alcalá de Henares: Andrés Angulo, 1564.
- Carducho, Vicente. *Dialogos de la pintora, su defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias*. Madrid: Francisco Martínez, 1633.
- Ignacio de Loyola, santo. *Obras*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1997.
- Murcia de la Llana, Francisco. *Rhetoricorum tomus primus in duas partes Diuisus, quarum prima breui stylo artis praecepta continet, & multiplicat, secunda artis exercitamenta complectitur, selectus ex doctoribus Magistris Societatis IESV. Et in fine, cum tabula Cypriani eiusdem Societatis*. Madrid: Luis Sánchez, 1619.
- Nadal, Jerónimo. *Evangelicae historiae imagines*. Amberes: [s.n.], 1593.
- Paleotti, Gabriele. *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. Bolonia: Arnaldo Forni, 1582.
- Sucquet, Antoine. *Via vitae aeternae, iconibus illustrata per Boëtium a Bolswert*. Amberes: Henricum Aertssium, 1630.

Fuentes secundarias

- Agapito y Revilla, Juan. *La obra de los maestros de la escultura castellana*. 2 vols. Valladolid: E. Zapatero, 1929.
- Albarrán Martín, Virginia. "El escultor Alejandro Carnicero en Valladolid". *Boletín del Museo Nacional de Escultura* 11 (2007): 30–41.
- Andrés González, Patricia. "La 'Victoria de San Ignacio' de Diego Díez de Ferreras, dentro de la serie eucarística de la iglesia jesuita de San Miguel de Valladolid". *BSAA Arte* 71 (2005): 275–300.
- _____. "Lectura emblemática de la Apoteosis de la Eucaristía de Felipe Gil de Mena". En Víctor Mínguez Cornelles, coord. *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*. Castellón: Universitat Jaume I, 2000, 2: 925–54.
- _____. "Los Borja en Valladolid: arte, iconografía y emblemática". En Rafael García Mahiques y Vicent Francesc Zuriaga Senent, eds. *Imagen y cultura: La interpretación de las imágenes como Historia cultural*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2008, 1: 217–26.
- Andrés Ordax, Salvador. "El escultor Alejandro Carnicero: su obra en Extremadura". *Norba* 1 (1980): 9–26.
- Arranz Roa, Íñigo. "Las Casas Profesas de la Compañía de Jesús: centros de actividad apostólica y social. La Casa Profesa de Valladolid y Colegio de San Ignacio (1545-1767)". *Cuadernos de Historia Moderna* 28 (2003): 125–63.
- Astrain, Antonio. *Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España*. 7 vols. Madrid: Razón y Fe, 1909–25.
- Barreira, Tomás. "La composición de lugar. Explicación de la misma según la doctrina de Santo Tomás". *Manresa* 11 (1935): 158–68.
- Bentley, James. *Restless Bones: The Story of Relics*. Londres: Constable, 1985.
- Berthod, Bernard. *Reliques et Reliquaires: L'émotion du sacré*. París: CLD, 2014.
- Bourrit, Bernard. "Martyrs et reliques en Occident". *Revue de l'histoire des religions* 225 (2008): 443–70.
- Braun, Joseph. *Spaniens alte Jesuitenkirchen: Ein Beitrag zur Geschichte der nachmittelalterlichen kirchlichen Architektur in Spanien*. Friburgo: Herder, 1913.
- Burrieza Sánchez, Javier. "La recompensa de la eternidad: Los fundadores de los colegios de la Compañía de Jesús en el ámbito vallisoletano". *Revista de Historia Moderna* 21 (2003): 7–74.

- _____. “Los años fundacionales de la Compañía de Jesús en Valladolid”. *Hispania Sacra* 105 (2000): 139–62.
- _____. *Valladolid, tierras y caminos de jesuitas: Presencia de la Compañía de Jesús en la provincia de Valladolid, 1545-1767*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2007.
- Bustamante García, Agustín. *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983.
- Christian, William A. *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid: Nerea, 1991.
- Coello de la Rosa, Alexandre. “Reliquias globales en el mundo jesuítico (siglos XVI-XVIII)”. *Hispania Sacra* 142 (2018): 555–68.
- Collin de Plancy, Jacques-Auguste-Simon. *Dictionnaire critique des reliques et des images miraculeuses*. 3 vols. París: Guien, 1821.
- Colmuto Zanella, Graziella, dir. *L'architettura del collegio tra XVI e XVIII secolo in area lombarda*. Milán: Politecnico di Milano, 1996.
- Cussen, Celia L. “El Barroco por dentro y por fuera: redes de devoción en Lima colonial”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 26 (1999): 215–25.
- D'Hainaut-Zveny, Brigitte y Ralph Dekoninck, dirs. *Machinae spirituales: Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe: Contributions à une histoire formelle du sentiment religieux au XVIIe siècle*. Bruselas: Institut royal du Patrimoine artistique, 2014.
- Fernández Del Hoyo, M^a Antonia. “La Compañía, Gregorio Fernández y los condes de Fuensaldaña”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 48 (1982): 420–29.
- _____. “La Condesa de Fuensaldaña, Fundadora de la iglesia de San Miguel en Valladolid y de la Capilla de la Conversión de Loyola”. *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Historia* 55 (1998): 57–89.
- Fernández Martín, Luis. “Tres testamentos y un relicario”. En Félix Rodríguez Herreras, ed. *Doña Magdalena de Ulloa (1598-1998): una mujer de Villagarcía de Campos (Valladolid), su profundo influjo social*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1998: 179–92.
- Freeman, Charles. *Holy Bones, Holy Dust: How Relics Shaped the History of Medieval Europe*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2011.
- _____. *Sacre reliquie: dalle origini del cristianesimo alla Controriforma*. Turín: Giulio Einaudi, 2012.

- Gallego de Miguel, Amelia. *Rejería castellana: Valladolid*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1982.
- García Cárcel, Ricardo. "Los jesuitas y la memoria histórica". En José Luis Betrán, ed. *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*. Madrid: Sílex, 2010: 15–22.
- García Chico, Esteban. *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*. 4 vols. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1940–46.
- Gearry, Patrick J. *Furta Sacra: Thefts of Relics in the Central Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Gearry, Patrick J. "Mercancías sagradas: la circulación de las reliquias medievales". En Arjun Appadurai, ed. *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías*. Ciudad de México: Grijalbo, 1986: 211–39.
- González García, Juan Luis. *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 2015.
- González García-Valladolid, Casimiro. *Valladolid: Sus recuerdos y sus grandezas*. Valladolid: Juan Rodríguez Hernando, 1900.
- González Sánchez, Carlos Alberto. *El espíritu de la imagen: Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*. Madrid: Cátedra, 2017.
- Grabar, André. *Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*. 2 vols. París: College de France, 1943–46.
- Guglieri Navarro, Araceli. *Documentos de la Compañía de Jesús en el Archivo Histórico Nacional*. Madrid: Razón y Fe, 1967.
- Kawamura, Yayoi y Cristina Heredia Alonso. "Nuevas aportaciones sobre la capilla relicario de Villagarcía de Campos (Valladolid)". *Archivo Español de Arte* 361 (2018): 1–16.
- Lombatti, Antonio. *Il culto delle reliquie: storia, leggende, devozione*. Milán: Sugarco, 2007.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1986.
- Martí y Monsó, José. *Estudios histórico-artísticos, relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid: Leonardo Miñón, 1898–1901.
- Martí y Monsó, José. "Menudencias biográficas-artísticas". *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* 31 (1905): 172–74.
- Martín González, Juan José. *Arquitectura barroca vallisoletana*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1967.
- _____. "Documentación de las obras de escultura de la capilla del relicario de Villagarcía de Campos". *BSAA* 20 (1953–54): 206–09.

- _____. *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980.
- _____. “El Relicario de la Colegiata de Villagarcía de Campos (Valladolid)”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 18 (1951–52): 43–52.
- _____. *El retablo barroco en España*. Madrid: Alpuerto, 1993.
- _____. *Escultura barroca castellana*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1959.
- _____. y Jesús Urrea Fernández. *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1985, vol. 14.
- Olózaga, Juan de. “Casa de Fuensaldaña, hoy Condes de Fuensaldaña. Apellido Pérez de Vivero”. *Hidalguía* 9 (1955): 197–16.
- O’Neill, Charles E. y Joaquín María Domínguez, dirs. *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: biográfico-temático*. 4 vols. Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu; Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 2001.
- Orozco Díaz, Emilio. “Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante”. *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* 2–3 (1980): 171–88.
- Ortega Mentxaka, Eneko. *Ad maiorem Dei gloriam. La iconografía jesuítica en la antigua provincia de Loyola (1551-1767)*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Servicio Editorial, 2018.
- _____. “El martirio y el triunfo de los jesuitas en Nagasaki: la iconografía y sus fuentes en los colegios jesuíticos del País Vasco y Navarra”. *Norba, Revista de Arte* 36 (2016): 121–41.
- _____. “Los retablos originales de la basílica de San Ignacio de Loyola como parte del modo nostro iconográfico”. *BSAA arte* 82 (2016): 167–84.
- Peña Martín, Ángel. “El coleccionismo de lo sagrado. La capilla relicario de la Colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos”. En Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio y María Uriondo Lozano, coords. *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018: 183–92.
- Pérez, Ventura. *Diario de Valladolid*. Valladolid: Hijos de Rodríguez, 1885.
- Pfeiffer, Heinrich. “La iconografía”. En Giovanni Sale, ed. *Ignacio y el arte de los jesuitas*. Bilbao: Mensajero, 2003: 169–206.

- Porras Gil, María Concepción. "Los Pérez de Vivero, condes de Fuensaldaña". En Jesús Urrea Fernández, dir. *Arte y mecenazgo*. Valladolid: El Norte de Castilla, 2000: 57–80.
- Ramseyer, Jean-Philippe. *La palabra y la imagen: liturgia, arquitectura y arte sacro*. San Sebastián: Dinor, 1967.
- Rivera Vázquez, Evaristo. "Crónica general de la Provincia de Castilla". En Juan Ignacio García Velasco, ed. *San Ignacio de Loyola y la provincia jesuítica de Castilla*. León: Provincia de Castilla, 1991: 129–410.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. "Juan de Herrera y los Jesuitas: Valeriano, Villalpando, Ruiz y Tolosa". *Archivum Historicum Societatis Iesu* 35 (1966): 285–321.
- Rubial García, Antonio. *El paraíso de los elegidos: una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica; Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- _____. *La santidad controvertida: hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de la Nueva España*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica; Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- Sangrador Vítors, Matías. *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Valladolid, desde su más remota antigüedad hasta la muerte de Fernando VII*. 2 vols. Valladolid: D. M. Aparicio, 1854.
- Urrea Fernández, Jesús. "El escultor Francisco Rincón". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 39 (1973): 491–500.
- _____. "El retablo de la Buena Muerte en la Casa Profesa de Valladolid". *Archivo Hispalense* 252 (2000): 193–200.
- _____. *El retablo mayor de San Miguel de Valladolid*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007.
- _____. *Guía histórico-artística de la ciudad de Valladolid*. Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1982.
- _____. "Identificación de un retablo de Juan de Juni en Noreña (Asturias)". *Boletín del Museo Nacional de Escultura* 8 (2004): 21–28.
- _____. "Los relicarios de la Compañía de Valladolid". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 48 (1982): 430–35.
- _____. "Villabrille y Ron y la capilla de la Buena Muerte, de San Ignacio de Valladolid". *Boletín del Museo Nacional de Escultura* 11 (2007): 22–29.
- Valdivieso González, Enrique. *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1971.

- Valdivieso González, Enrique. "Tres pinturas de Alonso del Arco".
Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología 36 (1970):
521-24.
- Wattenberg Sampere, Federico. "Algunos retablos de la iglesia de
San Miguel de Valladolid". *BSAA* 10 (1943-44): 191-200.

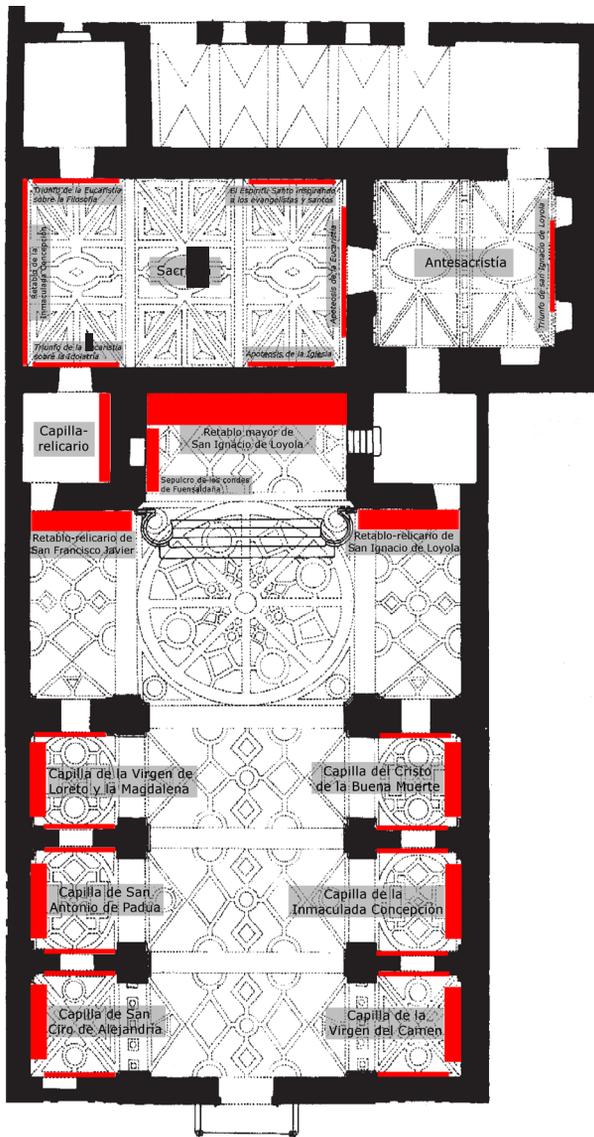


Fig. 1.
Programa iconográfico completo

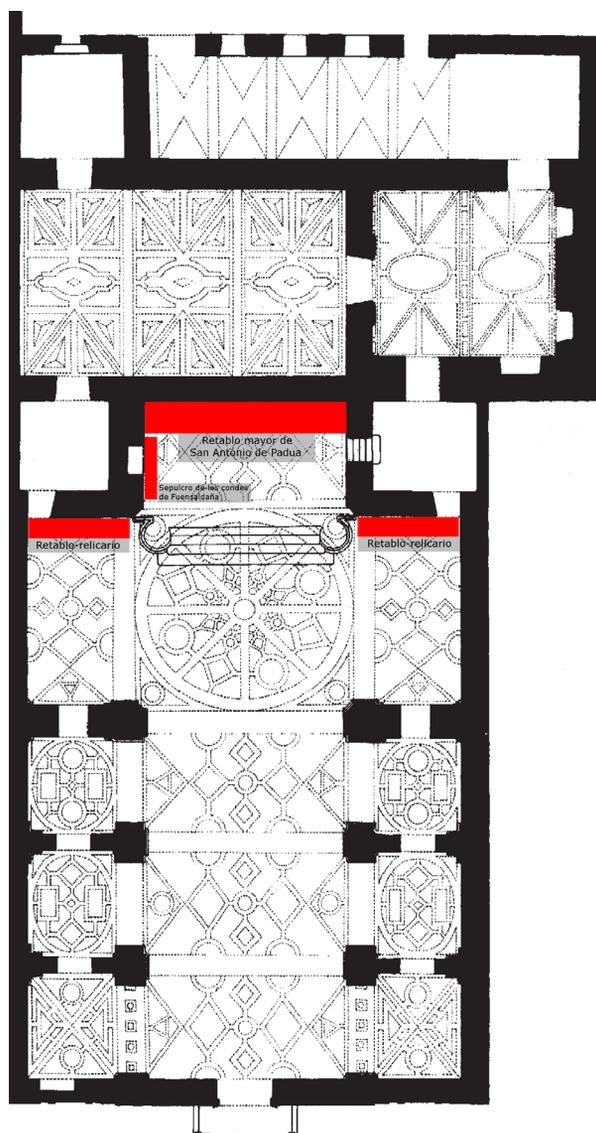


Fig. 2.

Primera fase del programa iconográfico (1595–1616)



Fig. 3.
Retablo mayor de San Antonio de Padua (1595). Presbiterio



Fig. 4.
Retablo-relicario (1613-16). Crucero. Lado del evangelio



Fig. 5.

Retablo-relicario (1613–16). Crucero. Lado de la epístola

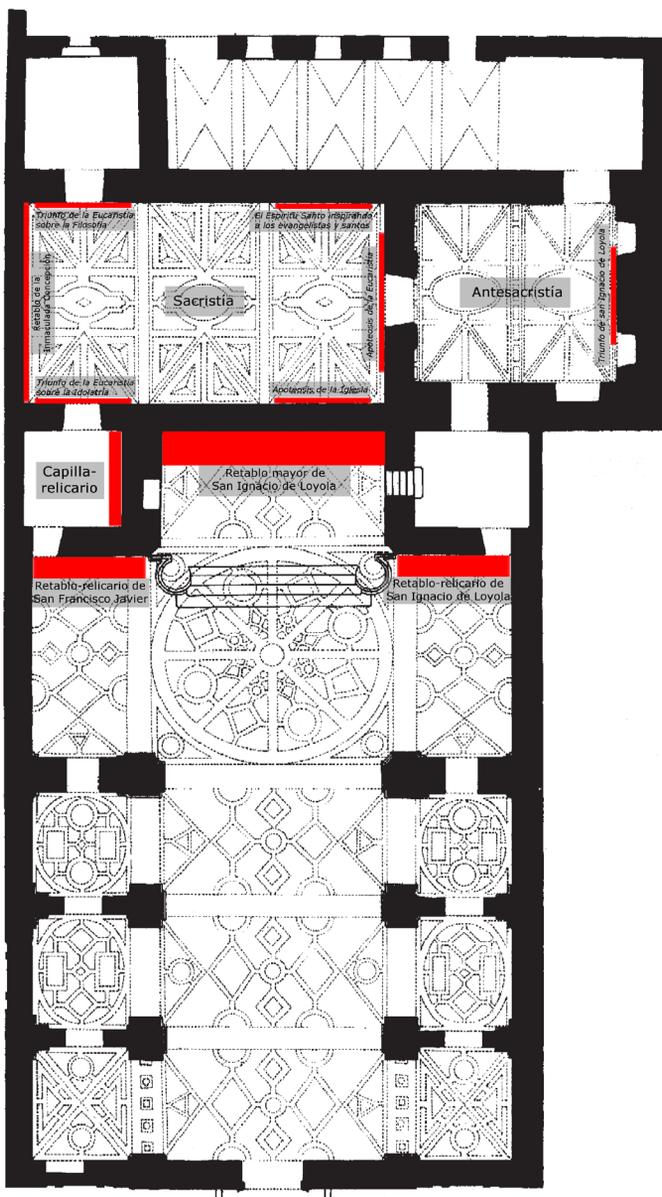


Fig. 6.

Segunda fase del programa iconográfico (1622–1700)



Fig. 7.

Retablo mayor de San Ignacio de Loyola (1622). Presbiterio



Fig. 8.

Retablo-relicario de San Francisco Javier (1613–22). Crucero.
Lado del evangelio



Fig. 9.

Retablo-relicario de San Ignacio de Loyola (1613–22). Crucero.
Lado de la epístola

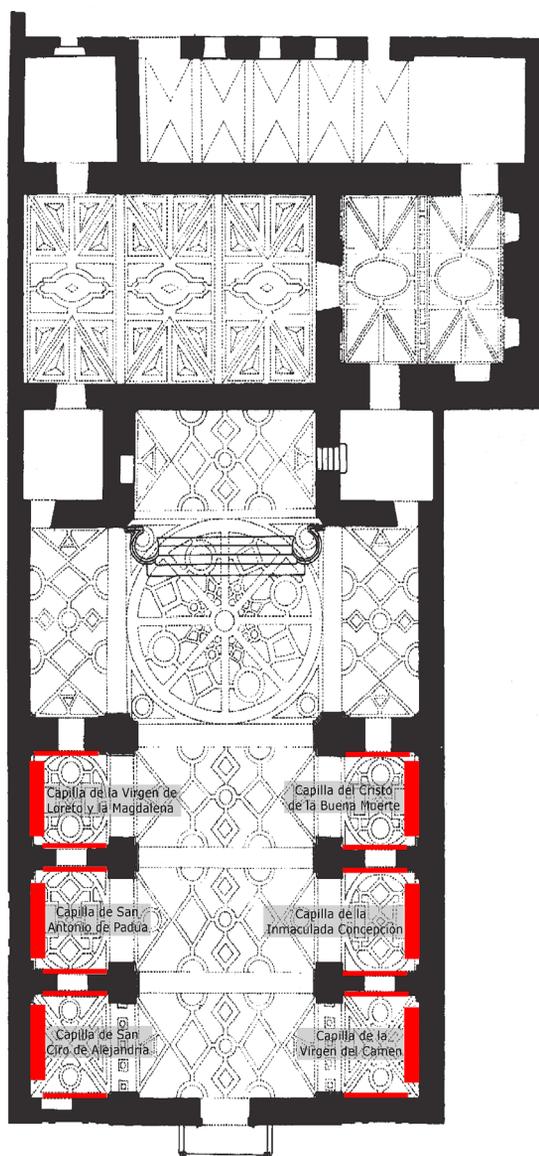


Fig. 10.

Tercera fase del programa iconográfico (1632–1750)



Inscripción

Inscripción

Antonio de Padua

Fig. 11.
Retablo de San Antonio de Padua (c. 1740–67). Segundo tramo.
Lado del evangelio



Fig. 12.
Retablo de la Virgen de Loreto y la Magdalena (c. 1650–75). Primer tramo.
Lado del evangelio



Fig. 13.
Retablo del Cristo de la Buena Muerte (c. 1738). Primer tramo.
Lado de la epístola



Fig. 14.
Retablo de San Ciro de Alejandría (1739). Tercer tramo.
Lado del evangelio



Fig. 15.
Retablo de la Virgen del Carmen (XVIII). Tercer tramo.
Lado de la epístola



Fig. 16.

Retablo de la Inmaculada Concepción (c. 1750–67). Segundo tramo.
Lado de la epístola

