

LA OBRA GRANADINA DEL PINTOR TOMAS FERRER

Luis Orantes Lobón

La escasez documental y el pobre estado de conservación de la obra de Ferrer suponen, a la vez que serias dificultades, un motivo de interés y un cierto carácter de reto.

En realidad, nada habríamos sabido del pintor zaragozano de no haber sido citado por Parra y Cote en su descripción del templo y hospital de San Juan de Dios en Granada¹. El desprecio que el barroco despertó en la crítica clacisista hubiese sido sobrado motivo para el olvido de las modestas producciones, pero será el historicismo postromántico el que rescate las principales fuentes y testimonios y con ellos a los diversos artifices que citaban. De este modo, el nombre de Ferrer podrá verse de nuevo en letra impresa², aunque se trate de meras reiteraciones del testimonio de Parra. Con los nuevos esquemas de visión de la iconología y el interés por los significados escondidos es obvio que un pintor como Ferrer, oscuro y escabroso, reclamaría de nuevo el interés de la crítica, ahora con un nuevo sentido mucho más revelador.

Si bien no conocemos la fecha exacta de su nacimiento, es obvio que debió acontecer en Zaragoza en el año 1702, sus padres, Antonio Ferrer y Catalina del Sol, lo llevaron a bautizar a la parroquia de Santa Engracia. Tampoco poseemos su acta de bautismo puesto que dicha iglesia fue incendiada durante la Guerra de Sucesión. No cabe duda de que la infancia de Ferrer debió ser dura, Zaragoza, cabecera del antiguo reino de Aragón, de floreciente economía y con una importante tradición artística³, por ser partidaria del austriaco en la dicha guerra verá perder su esplendor junto a sus prerrogativas y fueros. El desgaste de la guerra y los reiterados sitios y saqueos dejan a la ciudad empobrecida de tal modo que es fácil comprender el porqué Tomás Ferrer se trasladaría a Madrid, floreciente capital y Corte, donde, completa su formación y consigue la oficialía. En 1726, contraería matrimonio por vez primera en la desaparecida parroquia de Santa Cruz, trasladándose muy poco después a Granada. Su primera esposa se llamaba Lorenza Zurita y de ella tendría a su único hijo, a quien llamaron Antonio. En 1730 habitaba ya en la colación de Santa Ana⁴, en cuyos padrones podemos constatarlo en los años 1740 y 1744. Habitaba una casa unifamiliar situada en la cuesta de Gómeres, muy cerca del Arco de las Granadas y haciendo esquina con la calle Cruz de Torres Bermejás. Conviven con él su esposa, su hijo y dos de sus discípulos.

En 1747 lo encontramos en la Parroquia de Santiago, en la cual es enterrada su primera esposa, Lorenza Zurita, el 17 de Agosto de dicho año. Esta época debió ser muy dura para Ferrer puesto que al margen del acta de entierro figura la palabra "pobre", añadiéndose, "no testó por no tener con que"⁵. Por este tiempo y por motivos desconocidos, su hijo Antonio abandona la casa, su profesión y a su propia esposa, Ana Povedano, la cual queda viviendo con Tomás Ferrer.

En 1749 dirige las decoraciones del Hospital e Iglesia de San Juan de Dios, las cuales son terminadas en breve plazo pese a su considerable extensión. En este momento goza de la protección de Don Pedro Pascasio de Baños, uno de los grandes mecenas granadinos de la época. Del testimonio de Parra y Cote deducimos que posee también un cierto prestigio que denota que, pese a no conservar obras de los años anteriores, estas debieron realizarse. Las decoraciones del conjunto de San Juan de Dios se hallaban terminadas en 1751.

En el Catastro de Ensenada (1752), figura en el apartado de oficios⁶ con un sueldo anual de 1.080 reales, lo que supone una alta cantidad al cotejarla con la percibida por otros artistas⁷. En el apartado de Parroquias aparece viviendo en la Parroquia de Santiago y con su nuera Ana Povedano.

En 1753⁸, realizaría las pinturas de la Sacristía de la Cartuja granadina, lo que da idea de la intensa actividad de estos años y de los grandes ingresos que debió recibir.

En 1754 se casaría de segundas nupcias con Josefa López, criada de Don Pedro Pascasio de Baños y treinta y dos años más joven que él. La boda se efectuó en absoluto secreto en la iglesia de San Justo y Pastor, habiéndose pedido incluso la dispensa de las amonestaciones para que no se enterase Ana Povedano, la cual parecía tener razones para impedir esta boda⁹. Esto nos lleva a preguntarnos cuales fueron las verdaderas relaciones que unieron a Tomás Ferrer con su nuera e incluso si estas tuvieron algo que ver con la marcha y alistamiento de su hijo Antonio que nunca más volvió. De todas formas, este hecho nos habla de las buenas condiciones económicas que vive ahora el pintor, que pese a ser ya mayor y a ciertas escabrosidades en su vida es considerado como un buen partido por la familia de Josefa López.

Esta prosperidad durará bastante poco y algunos años más tarde (20 de Febrero de 1758), dictaría testamento ante Don Antonio Rodríguez de Bahamonde¹⁰, en el cual afirma adeudar varios meses de casa a D.^a Petronila Erez, los cuales pide sean pagados con el producto de la venta de sus bienes. Nombra Heredero Universal a su hijo Antonio y, en caso de haber muerto este, a su esposa. Al margen de la escritura figura la palabra “Gratis”. Este testamento no pudo firmarlo por lo avanzado de su enfermedad, pese a lo cual no sería ésta la que le causase la muerte. Seis meses después de este testamento dicta otro ante Don Francisco Alvarez de Loaisa, y vivirá aún seis años más hasta su muerte, el 13 de Febrero de 1764, siendo enterrado en la Parroquia de San Andrés. En 1770 aún podemos ver a Josefa López en los padrones de Santa Ana, constando como viuda y habitando la antigua casa de la Cuesta de Gomerés.

OBRA DE TOMAS FERRER

El siglo XVIII es época de confluencia de estilos y horizontes de pensamiento. Frente al clacisismo de las élites intelectuales y el rococó de los monarcas, en España van a persistir una serie de escuelas o círculos tradicionales con caracteres genuinos. Esto no impide que algunos artistas emigren constantemente a las ciudades en donde se construyen grandes ciclos, por ello nos encontraremos algunas producciones con un cierto carácter apátrida, portadores de elementos de muy distinta procedencia pero a la vez difíciles de afiliar a escuelas concretas. En primer lugar es importante la procedencia zaragozana del pintor debido a la tradición cultural que referíamos, radicada en la Edad Media y que mezcla caracteres propios con elementos netamente italianos. En este sentido, existe en la obra de

Ferrer un cierto carácter arcaizante de impostación tardogótica reflejada en los elementos naturalistas.

Es la marcha a Madrid y su aprendizaje en alguno de sus obradores la que más elementos va a aportar al vocabulario ferreriano, se añade pues a su temática italiano-aragonesa el distinto naturalismo tardogótico de los flamencos. Ferrer se familiarizará con el estilo internacional que los flamencos afincados en Madrid habían introducido en relación a las pinturas de flores y paisajes, así como de naturalezas muertas. Esta tradición pasará desde luego tamizada por la producción estereotipada de los obradores madrileños.

La obra de arte no es sólo un producto de su época, es además la síntesis dialéctica de toda una tradición temática y figurativa, por ello, la obra de Ferrer, no puede ser llamada con propiedad barroca o rococó. Su origen está en las decoraciones miniadas tardogóticas y su vehículo de transmisión es la estructura gremial persistente en los géneros menores, al margen todavía de la liberalidad del arte. Por otro lado adoptan la temática barroca en relación a la docencia religiosa y a la propaganda del poder absoluto, y por último adoptan una serie de innovaciones estilísticas que materializan la influencia del *Livre des formes de Rocaille*, grabado por Aveline y difundido por toda Europa hacia 1730¹¹.

El emblematismo aparece en la obra de Ferrer más como una fuente formal que en una vertiente rigurosamente simbólica, no obstante podemos constatar la presencia de jeroglíficos conscientes cuyo significado tiene una cierta incidencia en los conjuntos. Podemos distinguir dos niveles de significación, por un lado los significados que llamaríamos topográficos y que afectan a los elementos por separado (la azucena sería la castidad, la manzana el pecado, el águila la nobleza, el gallo la vigilancia, el león el rey), por otro lado existen unos significados más globales que podemos denominar genéricos (flores y frutas simbolizan la abundancia y la caducidad de la belleza, las aves el alma). Pero dentro de estos significados hay uno que sobresale, todos los elementos que Ferrer emplea son exponentes del interés por el tema del jardín, las pinturas de este género serán vistas como auténticos jardines por el mecanismo barroco de la confusión entre lo real y lo imaginario, pero jardines que asumen el más importante de los sentidos, el del Paraíso Terrestre. En la época, pintar una rosa, como plantar un árbol, constituían un intento consciente de redención de la naturaleza que había caído en el pecado del hombre.

En las producciones de Ferrer hay dos ciclos importantes, el primer comprende las decoraciones realizadas para la Orden de los Hospitalarios de San Juan de Dios en su hospital y templo de Granada, el segundo es el realizado para los cartujos en la Sacristía de su monasterio.

El programa de San Juan de Dios se inscribe en el capítulo de reformas llevadas a cabo por el general de la orden Fray Alonso de Jesús y Ortega con el objetivo de adecentar el hospital-convento considerado Casa Madre de la Orden y construir un hermoso templo digno de contener las reliquias del fundador. A pesar de que las reformas del Padre Ortega comenzaron en 1736, los libros de Actas de la Hermandad nos permiten la fechación aproximada de las decoraciones de Ferrer. En primer lugar, en el acta del 3 de Mayo de 1749, se lee el siguiente comunicado: “Esa hermosa y afiligranada Ig^a que así mismo se a fabricado... zeldas y ofisinas correspondiente a el todo de este convento, Claustro nuevo, adorno de lienzos, de los que se beian, y manifestaba las estampas de muchos venerables hermanos nuestros, y el antiguo de la historia de Ntro Santo Padre”¹². Si cotejamos este texto con el siguiente podremos realizar algunas apreciaciones. Se trata del acta correspondiente al 10 de Noviembre de 1751 en el que se informa de la “reedificación de las paredes del Claustro Principal, hermosteándolo con los primores a

pintura de la vida de Ntro Sto Padre, y otros de tal delicado gusto que con los hermosos jaspes que se an puesto por banquillos, pilastras y cornisas, azulejos y solado nuevo en dho claustro será el embeleso de toda la ciudad... no careciendo de delicados pensamientos de las sagradas letras en octavas y dezimas alusivas a ntro angelical instituto”¹³. El mayor detalle que ofrece sobre las decoraciones da a entender que la realización de las pinturas de Ferrer se llevó a cabo entre Mayo de 1749 y Noviembre de 1751.

Desglosaremos en adelante los elementos que constituyen este primer ciclo:

I.º) CAPILLAS DEL CUERPO DE LA BASILICA. Ferrer decoró sus cuatro bóvedas utilizando los elementos más tradicionales: flores, frutas, rocalla, chicotes, y utilizando el juego simple de dos ejes perpendiculares de simetría. Comparada con las otras obras de Ferrer, en esta se aprecia una notable rigidez y un colorido excesivamente pardo.

Conocemos la denominación de las capillas por la descripción de Parra y Cote, según el cual la primera de la derecha sería la de San José, la de la izquierda la de San Miguel, la segunda de la derecha la de la Virgen de Belén y su opuesta la del Cristo de las Penas.

I.- *Capilla de San José*. A cada lado del eje central transversal aparece un chicote enmarcado por flores, frutas, y coronado por una venera de rocalla, bajo sus pies hay una cartelita con una escena referente al motivo titular. En el centro de la bóveda hay un rosetón con flores. Las escenas de las dos cartelas son respectivamente: “la huida a Egipto”, y “la Sagrada Familia”, ambas tienen una torpe resolución y su interés está exclusivamente en el tema.

II.- La *Capilla de la Virgen de Belén* toma esta titularidad por el pequeño cuadro que centra su retablo. La bóveda tiene una concepción diferente a la anterior: a ambos lados del eje hay una figura alegórica femenina, una de ellas con un candelabro en forma de Sol, mientras la otra sostiene un aro con un cuarto de la luna. En el Centro hay una linterna u óculo en el cual vemos al Espíritu Santo en forma de paloma. Aquí no hay cartelas con escenas. Si atendemos a los dibujos de Rubens grabados por Gevaerts en *Pompa introitus Ferdinandi...*¹⁴, y a ciertas monedas romanas citadas por Frematle¹⁵, así como a Ripa¹⁶, las figuras femeninas representan una alegoría desdoblada de la eternidad, cuyos atributos son el Sol y la Luna.

III.- La *Capilla de San Miguel* tiene un esquema similar a la de San José, si bien son dos los chicotes y en este caso sostienen un florero sobre el cual hay un pájaro. Hay dos escenas en cartela, una el “Nacimiento de la Virgen María”, que alude también al “Dulce Nombre” y la otra la “Presentación de María en el Templo” que repite el esquema de la estampa de Cornelio que Pacheco desaprobaba en su *Arte de la Pintura*¹⁷.

IV.- La *Capilla del Cristo de las Penas* presenta también cierta analogía con la de la *Virgen de Belén*, si bien en ella hay escenas en cartelas, en su caso alusivas a la Pasión del Señor: por un lado la “Oración en el Huerto” y por otro la “Flagelación de Cristo en la Columna”.

La primera conclusión que se extrae del análisis de estos motivos es la relación entre todos, no en lo referido a la denominación que Parra nos aporta, sino a la que en un principio se debió concebir y que

aún se trasluce por los motivos iconográficos. Algo parecido ocurre con los cuadros que Gainquinto pintó y que pendieron en los laterales de las capillas, cuatro de los cuales han sido sustituidos. La colocación que Parra les da tampoco es la idónea, por lo que el conjunto queda desfigurado. Nuestra opinión es que en origen debieron ordenarse del siguiente modo: Por un lado, San Luis Gonzaga y San Felipe Neri, hombres y enlazados al tema de la castidad, debían figurar en la capilla de San José, en la del Cristo de las Penas debieron estar San Pedro y San Pablo, pilares de su Iglesia, los cuatro restantes debieron estar también emparejados, Santa Inés y Santa Cecilia enlazadas por el maridaje con un ángel, Santa Teresa de Jesús y la Virgen María por su unión mística con Dios.

Todo evidencia una alteración del primitivo programa debida a la descolocación de los elementos al terminar la Basílica. No conocemos las razones de esta distorsión pero hemos de admitirla como un hecho. Por el tema de su bóveda, la llamada Capilla de San Miguel debió estar destinada a la Virgen María. Muy probablemente, los cuadros de Santa Inés y Santa Cecilia estuviesen destinados a ésta capilla, por ello, Tanto Santa Teresa de Jesús como el cuadro de la Virgen quedarían para la de la Virgen de Belén.

El siguiente paso sería el establecimiento de un orden en este supuesto primitivo programa. Para nosotros la lectura debería realizarse de izquierda a derecha y desde el pie de la Basílica hacia el Altar Mayor. Por este criterio, en las capillas del pie figurarían los padres de Cristo, la Virgen María y San José, se exalta en ella el tema de la salvaguarda de la virtud a pesar del matrimonio humano, en el cual reinciden Santa Inés y Santa Cecilia siguiendo su historia através de la Leyenda Dorada¹⁸. La Virgen María queda ante todo como esposa de Dios mientras San José adopta un papel marginal, de acompañante y protector de la Virgen y el Niño en su “Huida a Egipto”, o completando el cuadro de la “Sagrada Familia”. Así se expresaría los orígenes de Cristo en estas dos capillas para continuar con la figura del Redentor en la tercera (Cristo de las Penas), en donde se expresa su Pasión y Muerte. Por último estaría la capilla de Nuestra Señora de Belén, titularidad que no es apropiada para el jeroglífico de la eternidad que se expresa en la bóveda. Esta iconografía podría también ser denominada Virgen del Buen Consejo y del Perpétuo Socorro, esta última denominación es más apropiada para el tema de la capilla, cuyo significado pasaría a ser la Vida Eterna.

Hemos de subrayar la presencia de la Virgen María en las cuatro capillas adoptando funciones y significaciones diferentes en cada una de ellas, en la primera se une a Dios en un matrimonio místico, en la segunda a San José por un matrimonio humano, en la tercera se une a Cristo como Madre, y en la última figura como madre nuestra y eterna auxiliadora. Así se trata de un ciclo completo con el tema de la redención y la Vida Eterna por centro. La Virgen adopta un importante papel debido a que es la titular del templo.

2.º) ANTE Y POSTCAMARIN DE LA BASILICA DE SAN JUAN DE DIOS

Por su estructura, los camarines, repiten el tema del Monte Místico y del Centro del Mundo, son a la vez lugares donde se efectúa el rito anual de renovación y ligados por esto a un carácter festivo.

En éste conjunto también se encargó a Ferrer la pintura de los accesos a los camarines, pero por la desvirtuación sufrida a causa de los repintes es preferible centrarse en las dos estancias rectangulares que flanquean el Camarín y que son denominados por Parra Ante y Postcamarin.

El programa tendría pues su inicio en la escalera del muro Este, por la que se subía y su fin en la de descenso que terminaba en el muro Oeste, pero debido a que las dos salas tienen significación en sí mismas podemos iniciar su análisis.

En la composición espacial se utiliza el muro como módulo básico, un eje central organiza los elementos en una simetría poco rigurosa pero que afecta a las líneas maestras de la composición. Cada muro se rodea de unos cortinajes de gran vistosidad. Por tratarse de estancias rectangulares existe una diferencia en la longitud de los muros: los que dan al Norte y el Sur son de menor extensión, los otros son mayores. Los muros que dan al sur presentan mayor espacio decorado ya que su único vano es una pequeña puerta que sirve de ingreso o salida y que está muy descentrada sobre el eje del muro, lo que deja un amplio espacio decorado con chicotes, cestos y cornucopias con flores y grutescos. Los muros que dan al Norte están centrados por una ventana y un gran lienzo, y el espacio decorado es muy reducido, sólo dos pájaros con ramilletes de flores. Los muros mayores nos presentan un espacio adicional en los ángulos en el que se repite una ventana simulada abierta a unos paisajes de jardines y de ruinas. En las jambas de los vanos que se abren en el centro de cada uno de estos muros se representan jarrones de flores de formas fantásticas. El resto lo componen pájaros en vuelo que llevan flores en el pico.

Frente a la rigidez que estimábamos en las capillas del cuerpo de la iglesia, esta es una obra fluida, de una composición suelta y natural y de vivos colores, armoniosos e intensos, subrayados con una técnica mixta sobre fondo blanco¹⁹. La luz se dispone siguiendo la orientación primitiva de los vanos; la perspectiva tiene en cuenta el punto de vista del observador, si bien es incorrecta, ya que los puntos de fuga no suelen coincidir y hay varios horizontes en un mismo muro, a la vez que varios puntos de vista determinados por los diversos lugares que el observador puede adoptar. No se puede negar el intento de conseguir una apariencia de realidad, pero este queda menoscabado por el carácter múltiple de este conjunto.

Si bien, a primera vista, las decoraciones nos ofrecen un marcado carácter profano y una preeminencia de la función decorativa sobre la significativa, una lectura detallada evidenciará la ligereza de este preconcepto demostrando que existen temas religiosos y a la vez entidades simbólicas. De hecho Parra y Cote definía estas pinturas como una “*variedad muy caprichosa* de figuras, flores, frutas, pavellones, tarjetas historiadadas, y geroglíficos de singular gusto”²⁰. Del análisis de estas palabras podemos extraer importantes conclusiones. En principio, la idea de variedad indica que el ámbito tiene un carácter diverso, no único, por ello cada objeto adquiere una autonomía y reclama una lectura pormenorizada. Las palabras “muy caprichosa” mezclan lo irreal, lo extravagante e insólito, en definitiva responden a lo que se hace por entretenimiento. Frente a los conceptos anteriores, el de “Geroglífico” responde a una vertiente nueva: la simbólica. En el siglo XVIII se denominaba jeroglífico a todo aquello que tenía un significado escondido que había que descifrar, habiéndose perdido el estricto sentido del siglo anterior, ahora seía un simple juego intelectual, una curiosidad practicada por los antiguos. Hay por todo esto un doble carácter en el programa, por un lado una función meramente decorativa, por otro, una vertiente simbólica. El interés de un estudio estará en delimitar los elementos que corresponden a uno y otro capítulo.

El carácter religioso viene ya anunciado en la puerta de ingreso del Antecamarín, a su lado izquierdo vemos un incensario humeante que define el espacio como sagrado. Sobre la puerta se representa el tema de los exploradores de Hebrón²¹, con su gigantesco racimo de uvas. En el muro Oeste de este

Antecamarín vemos un jarrón de flores sostenido por el dios Pan, o por Fauno, ambos con carácter orgiástico y expresión de la fecundidad y las fuerzas de la tierra. Este dios se convertirá con el tiempo en una entidad negativa que incluso llega a ser la imagen más conocida del diablo. A los pies de esta figura hay un musulmán y un judío, en actitudes lasciva y avarienta respectivamente, mientras que en el vientre del jarrón se desarrolla una escena orgiástica. Todo ello induce a pensar que nos encontramos ante un “jeroglífico” del pecado o de los vicios, o más concretamente de la lujuria. Vemos también, en este mismo muro, otro jarrón de flores en forma de cornucopia cabalgada por un anciano. El sentido de esta imagen no es tan definible, puesto que tanto podría ser representación de la virtud, simbolizada por las flores²², como del vicio de la avaricia. El tercer elemento significativo de este muro es el “rapto de Ganimedes”, fábula mitológica que siempre tuvo una acepción positiva, Pérez de Moya diría que simboliza el rapto de dios a las almas buenas²³.

En el Muro Oeste vemos representado al pelícano, símbolo de Cristo y la redención, en uno de los jarrones, mientras su colateral tiene también forma de pájaro y figura en su vientre escenas pastoriles, enlazadas con el sacerdocio y la iglesia. Otro elemento interesante son las ventanas que fingen arquitecturas en esta estancia, nos recuerdan en gran manera a los emblemas del XVII, pero después de revisar los más usados en la época no hemos encontrado ningún referente. En cuanto al tema de la ruina, introduciría el significado de lo perecedero del mundo²⁴, concordando con este mismo significado que es inherente a las flores, expresan la fugacidad del tiempo y la vanidad.

Otro de los elementos predominantes en la decoración de esta sala es el chicote, denominado tradicionalmente putto, los vemos enredados entre racimos de uvas, entre flores y jugando con animales, se trata de esquemas muy tradicionales que hundirían sus raíces en los mosaicos paleocristianos, pasaría por los tapices tardogóticos²⁵, jugarían en los bordes de las miniaturas y pasarían a las decoraciones murales del seiscientos y a todas las manifestaciones de la decoración barroca. Sin negar el carácter decorativo de los putti, vemos en ellos una intención clara encaminada a la significación que apuntase André grabar²⁶, para él, los putti son los niños de Israel degustando los frutos de la Tierra Prometida.

Por último, tanto en una sala como en la otra, hay un tema característico: el grutesco, no en el sentido amplio que apunta Cirlot²⁷, para el cual toda la obra de Ferrer se encuadraría en este tema, sino en sentido concreto, como forma decorativa con “una cabeza o tronco humano o animal que se acaba en un juego de plantas o elementos vegetales por abajo”²⁸. El significado del grutesco es netamente cosmo-gráfico, recogiendo el mundo fenoménico²⁹, representa la íntima unión de planta y animal, conciliando los principios fijo y móvil de la naturaleza, por ello tiene un carácter doble: por un lado es un tributo antiguo a la fertilidad y por otro es la expresión de la unión entre el cuerpo y el alma.

En el postcamarín aumenta el espacio decorativo, puesto que el zócalo es también pintado, pero no por ello la estancia es más rica, sino muy por el contrario se torna más sobria y frugal. Pocos son los elementos con una clara intención simbólica: una vánitas, expresada mediante un frutero con las frutas picadas; unos cipreses cortados en su copa y radicados en unos setos de jardín cuya forma es el círculo inscrito en el cuadrado (Símbolo del paraíso): el ciprés estaría en sustitución del árbol de la vida y sería el de la muerte, a la cual simboliza. En una de las ventanas pintadas observamos una alusión a la vejez y a la enfermedad.

Los posibles significados del conjunto vienen determinados por un factor esencial: se concibe desde el principio como portador de las reliquias de San Juan de Dios. Por ello es un lugar de muerte y de espera de la Vida eterna; es también un lugar de ejemplo. Así podemos definir los siguientes significados:

La Tierra Prometida. Niños comiendo los frutos del Paraíso, exploradores de Hebrón...

La muerte. Último exponente de la caducidad de lo terreno expresado en las ruinas y las flores del antecamarín y más concretamente en los cipreses truncados y las “vánitas”, así como en la vejez y la enfermedad expresados en el postcamarín. No podemos perder de vista el carácter transitorio de la visita al conjunto, el antecamarín nos prepara el ingreso en la sala de las reliquias, en la cual, los restos de los santos expuestos en las urnas nos enseñan que todo está sujeto al exterminio. Con tal sobrecogimiento pasamos al postcamarín, en cuyas paredes se reitera el sentido de la muerte.

Redención, resurrección y la otra vida. El tema de la Tierra prometida está simbólicamente ligado al de la Vida Eterna. En las paredes del Antecamarín se halla representado el pecado, el vicio y también la redención (Pelicano), que posibilita la Vida Eterna. La muerte adopta un carácter positivo simbolizado en el Rapto de Ganimedes y los santos del camarín han sido raptados para la Vida Eterna y nos enseñan el camino a seguir.

PRIMER CLAUSTRO DEL HOSPITAL DE SAN JUAN DE DIOS

En este patio abierto existe una dualidad de funciones, por un lado se trata de un claustro monacal, un espacio ritual sagrado que asume simbología cósmica. Tien cuatro galerías abiertas al interior por arcos y en su centro una fuente como alusión al Paraíso. Dichas galerías se preveen para la realización de las procesiones claustrales. La segunda de las funciones es la de patio destinado a comunicar de manera rápida las estancias y salas del hospital.

Desde que el claustro fuese edificado por los jerónimos ha sufrido un sinnúmero de remodelaciones, pero la que más incide sobre el programa de Ferrer es la descrita por Fray Juan Santos en *Lauros y Panegyricos...*³⁰, realizada con motivo de las fiestas de canonización de San Juan de Dios en 1690. Según el cronista, en el patio se disponían treinta y seis cuadros con la vida del santo y debajo de cada uno dos tarjetones con la leyenda alusiva al respectivo paso, habiendo también una octava en castellano con su cita latina. Todo el resto del muro estaba pintado, incluyendo el zócalo de jaspes. Se formaban plintos y columnas apilastradas estriadas en azul y con perfiles blancos, siendo dorados el tercio inferior y los capiteles. En los intercolumnios había también una serie de tarjas rodeadas de hojarasca y con paisajes y marinas. No cabe duda de que esta decoración supone una importante fuente formal para Ferrer, sobre todo en lo tocante a estructuración en tarjas y tarjetones con leyenda, pero no obstante, su visión es muy distinta, el resultado dista de los colores arrebatados y la simulación de ricas arquitecturas, tejidos y piedras. Todo queda reducido a una sencillez cromática y a una decoración menuda más cotidiana, creativa y amena destinada a sobrevalorar los tarjetones con leyendas y los cuadros. Frente al estatismo de la decoración de 1690, en la que todo es monolítico, estable y estructural, Ferrer nos da una visión nueva, ya no se trata de una propaganda del poder en donde los reyes y los símbolos reales se rodean de las figuras de virtudes, sino de la vida, todo buye y se inflama en un movimiento vital.

Pese a que el estado actual se debe en gran parte a la remodelación del Padre Ortega, han sido varias las reformas que el hospital ha sufrido en función de la adaptación a la medicina moderna y todas ellas han alterado de alguna manera las decoraciones. La primera que nos consta data de 1925 a 1927³¹. De esta época provienen los repintes de la escalera principal y del muro norte, y que perjudicaron a las pinturas de Ferrer tanto como los elementos atmosféricos, por los cuales había desaparecido la totalidad del muro Este. Este perjuicio se debe a la mala interpretación de algunas figuras, al cambio de atributos y sobre todo al destrozo de las leyendas de los tarjetones.

En la década de los cincuenta se hicieron nuevos repintes, esta vez afectando sólo a zonas muy deterioradas y el error cometido, a parte del empleo de otros criterios estilísticos es meramente técnico, ya que no se respetó la primitiva técnica que es el óleo sobre el muro y las pinturas se han deteriorado más en cincuenta años que las restantes en dos siglos y medio.

Lo que nos ha llegado es una pequeña parte del primitivo programa, por un lado desaparecieron las pinturas de la portería, también el muro Este, gran parte del Sur y la mitad del Norte está tergiversada; también el muro Este, gran parte del Sur y la mitad del Norte está tergiversada; también ha desaparecido el tránsito a la Basílica. Esto nos da idea de hasta que punto podemos pretender una explicación integral del Programa.

Por la descripción de Parra conocemos que en la Portería se disponía un gran lienzo con el árbol genealógico de la Orden, posiblemente rodeado de decoraciones al óleo efectuadas por Ferrer. El interior del Patio se ordenaba en torno a los cuadros de la Vida de San Juan de Dios, bajo cada uno hay dos tarjetones desiguales y superpuestos asentados en un zócalo arquitectónico de entrantes y salientes. Los entrantes corresponden a los entreclaros de los lienzos en ellos se ven dos cartelas superpuestas, la superior con un santo, la inferior con un paisaje.

A pesar de este esquema molde, cada muro tiene su propio desarrollo: el sur representa figuras femeninas rampantes en los costados de los tarjetones, mientras estos se orlan con peces y algas marinas. El Oeste cambia por pájaros las figuras femeninas, y sus tarjetones se rodean de guirnalda de flores bien compuestas, a cada lado figuran también dos pequeñas tarjas en las que se desarrollan escenas del Génesis. El muro Norte continúa con las figuras femeninas rampantes; el este no se conserva.

Las pinturas están realizadas al óleo³², y no como tradicionalmente se ha dicho al fresco, la pintura está aplicada sobre un revoque de yeso o cal y una imprimación de color rojizo. Las pinceladas son espesas y sueltas, la película de pintura se craquela con facilidad. Si bien Parra no dice nada sobre la técnica empleada en estos muros, sí en cambio afirma que es óleo en el tránsito a la Basílica que era continuación de este esquema y programa. Hay además otro argumento y es el asiento del gasto de aceite de linaza en el resumen de los gastos de la obra³³.

La primera apreciación es la de que todo el conjunto formaba parte del mismo programa. Si observamos, en la Portería se anuncian las pautas principales del mismo en el lienzo pintado por Saravia: En él se veía el árbol Genealógico de la Orden coronado por la Virgen entronizada, a los lados del tronco estaban Cristo y San Juan de Dios, y a sus lados San Carlos Borromeo y San Rafael, con protectores de la Orden. En la parte superior estaban los escudos de armas de la Orden y el del Padre Ortega. Todos estos temas se desarrollarán en el interior del claustro y la escalera principal, por ejemplo, el árbol genealógico se plasmará en la serie de cuadros dobles con los varones venerables de la Orden que se colocaron en el piso alto; San Juan de Dios estará presente en los cuadros de su vida que son el tema

central del claustro; Cristo en la cruz que centra el muro Norte; la Virgen María en el cuadro que centró el muro Oeste de la Escalera Principal y que acentúa su papel de mediadora; San Carlos Borromeo y San Rafael estarán representados por la serie de santos que ocupan las cartelas altas de los entreclaros y que repiten al igual el tema de la caridad y la hospitalidad.

En el piso bajo o principal del Claustro se desarrolla la mayor parte del programa, en él se colocaron los lienzos de la vida del Santo, ciclo compuesto por treinta y cuatro cuadros treinta de los cuales ocuparon las paredes de este patio, estando los cuatro restantes en el tránsito a la Basilica.

En cuanto a las decoraciones murales, vemos en el muro oeste, en las cartelas que flanquean los tarjetones expresadas escenas del Génesis, desde la creación del Mundo al Diluvio Universal, en concordancia con ello figuran en los entreclaros las diferentes estancias del Paraíso Terrenal con los ríos Ganges, Indo, Tigris, Eufrates y Nilo. En las cartelas de los entreclaros vemos, en las más bajas paisajes marinos, y en las altas figuras monocromas de santos: San Antonio de Padua, Santa Teresa de Jesús, San Vicente Ferrer, San Francisco de Paula, San Cristóbal y Santa Lucía, junto con otros que no son identificables.

En primer lugar la compartimentación en estancias del Paraíso nos recuerda la estructuración del *Paraíso Cerrado...* de Soto de Rojas, en el cual se representaba también la Creación del Mundo en figuras de ciprés y a la vez se recogían escenas navales en el agua de las fuentes. Pero en ningún modo la pintura de Ferrer plasma la idea de Soto de Rojas, sino que ambas son exponentes de una práctica muy común en el manierismo.

El muro Norte está muy afectado por las restauraciones, se centra por un retablo pintado y en él el escudo de armas de la orden, una granada, una cruz y un lucero. A ambos lados hay estrofas alusivas a estos tres elementos. Llama la atención el desmesurado desarrollo de la cruz que se convierte en la titular del retablo y en cierto modo centraliza todo el Patio. En el ángulo Oeste de dicho muro está el ingreso a la Escalera principal, cuyas cartelas la asimilan a la Escala de Jacob. En los entreclaros se ven unas tarjas arriñonadas en donde están las cuatro Virtudes Cardinales atribuidas por sus leyendas a San Juan de Dios. Los Santos de las cartelas superiores están perdidos en su mayoría, quedando sólo los arcángeles San Miguel y San Rafael, al otro lado del retablo aparecen los escudos del Padre Ortega.

Salvo las dos figuras de santos de las cartelas superiores de su ángulo Norte, el muro Este está totalmente perdido. Estas dos figuras parecen corresponder a un ángel y una imagen de la Virgen. Según el Profesor Larios, en éste muro debían figurar los Apóstoles y los Profetas³⁴.

En el muro sur se termina el apostolado en las cartelas superiores de los entreclaros, mientras que en la parte inferior de los mismos hay fantásticas perspectivas de jardines centrados por fuentes y en su parte alta unas veneras con los restantes Profetas (Entre los apóstoles están Santo Tomás, San Judas Tadeo y San Simón, entre los Profetas, sólo restan Abdías y Eliseo. Continuando a los Apóstoles, siguen los Doctores de la Iglesia tema algo más ambiguo que el de los Padres de la Iglesia Latina, entre ellos Ferrer nos pone a San Gregorio (no muy claro), Santo Tomás de Aquino, San Agustín y San Jerónimo.

Otro tema representado en los entreclaros es el de las Artes Liberales desarrolladas en seis de los entreclaros. El primer espacio expresaría la Filosofía, y más concretamente la Teología, el segundo las artes

militares, el tercero las artes del diseño, encabezadas por la pintura a la que todas se subordinan, el cuarto espacio estaría ocupado por el teatro y la Música (Artes del sonido), el quinto por las del número: Cartografía, arquitectura, geometría y Astronomía, en el sexto de los espacios se acumulan de nuevo objetos de uso militar, pero en éste caso pertenecientes a príncipes, reyes y generales, por lo que hemos dado en llamarlos Artes de gobierno. Así, el magisterio teológico o religioso y el poder humano representado por las Artes de Gobierno flanquearían a las demás artes velando por su esplendor. El séptimo espacio está ocupado por una cornucopia derramando flores que significaría que el florecimiento de las artes engrandece las repúblicas.

En el pasadizo a la Iglesia debió continuar el programa del Patio, pero su pérdida hace imposible cualquier especulación, sólo sabemos que estaba destinado al paso de las procesiones Claustrales.

La Escalera Principal presenta un notable interés iconográfico y simbólico, la decoración es arquitectónica y se dispone, como es tradicional en Ferrer, en torno a un gran lienzo bajo el cual un tarjetón expone la leyenda explicativa. En las interpilastras hay figuras femeninas alegóricas, entre ellas las tres Virtudes Teologales: Fe, Esperanza y Caridad.

El tema nos lo define la cartela del ingreso: “La de Jacob celebrada/ fue de esta Escala modelo/ la Caridad hasta el Cielo/ sube aquí de Grada en Grada”. La equiparación a la Escala de Jacob es un juego simbólico por el cual esta escalera uniría Cielo y Tierra en virtud de la Caridad. El objetivo de la institución hospitalaria es el cuidado de los enfermos pobres los cuales habitan el piso superior, el ascender supone ya de por sí una obra de Caridad. En la Escalera había dos lienzos grandes, uno de ellos el de los mártires de la Orden, cuya leyenda rechaza los laureles humanos en pos de la Gloria Eterna, el otro presentaba a San Juan de Dios arrodillado ofreciendo a sus más notables hijos y a algunos enfermos a la Virgen María, la cual los recoge bajo su protección; la octava debió decir: “Para los que suben por esta Escala/ a practicar la divina Caridad/ Juan de Dios en el Cielo está de gala/ les promete feliz eternidad/ El Cielo y la Tierra son dos enamoradas que ermana la Divina Caridad/ y desde las mansiones deseadas/ Dios bendice para toda la Eternidad”. Este texto resume en sí tanto el tema de la Escala de Jacob como el de la mediación de la Virgen y el Santo para aquellos que den limosna al Hospital.

El programa tiene un doble inicio: por un lado el ángulo noroeste, puesto que en la Celda Prioral era donde se formaban las procesiones claustrales, estas continuaban por el corredor Este, pasando luego a la Basilica por el Tránsito y terminada la liturgia otra vez al Patio, recorriendo el corredor sur, el Oeste y finalizando en el muro Norte en donde este rito era disuelto.

Frente a esto, el detenimiento en la ejecución, más paciente y de superior calidad, a la vez que la temática inducen a afirmar otro principio, este junto a la Portería en el Muro Oeste. Así, el ciclo sería como sigue: Primeramente estaría representado el Génesis, la Creación del Mundo y del Hombre, el Paraíso Terrenal y la caída en el Primer Pecado, a partir de éste el destierro y la aparición del trabajo, las penalidades, la enfermedad y la muerte. En orden seguiría la Escala de Jacob. En el Muro Este estarían representados el Antiguo y el Nuevo Testamento, simbolizados por los doce profetas y los doce Apóstoles. Seguirían los Doctores de la Iglesia representando el cúmulo de escritos postestamentales. De nuevo en el Muro Oeste, se completaría el ciclo con los santos de las cartelas superiores, todos ellos de importancia relevante en los temas contrarreformistas, bien por el martirio, por las relaciones místicas con Dios, o por la Caridad, como reza el lema de San Francisco de Paula. La pintura de Ferrer es el complemento temático de la Vida de San Juan de Dios.

Para el profesor Larios, el ciclo completo materializa la obra de Fray Juan Santos, *Chronología Hospitalaria...*³⁵, y si esto resulta probable, lo que no podría cuestionarse es que recoge la historia del Cristianismo y la justifica en función de la Caridad. El motivo central del patio es el momento principal en la historia del cristianismo: la Muerte de Cristo y la redención del pecado Original, esta se representa en la cruz del retablo.

Uno de los temas claves para la interpretación del patio es el de la Fiesta: el conjunto se efectuó siguiendo los modelos de la arquitectura efímera y la decoración de las plazas públicas en las festividades. Esto se debe a que en origen la decoración también se debió a las fiestas de traslación de las reliquias del Santo. La decoración de Ferrer es un testimonio de incalculable valor para el estudio de estas arquitecturas efímeras.

Por otro lado, todo el contenido resume dos ideas claves: Una de ellas es la salvación por la caridad que informa la Escalera, la otra es la asunción del horizonte cristiano. Para Mircea Eliade, el cristianismo se diferenciaba de las religiones cíclicas en que para él solo hay dos momentos que no se repetirán, el pecado que conlleva la muerte y la enfermedad, y la muerte de Cristo y la redención del Pecado que conlleva la Vida Eterna. Estos dos sucesos centran todas las manifestaciones del cristianismo y lo convierten en un desarrollo histórico perfectamente asumido en las decoraciones del Patio.

CUPULA DE LA SACRISTIA DE LA CARTUJA

Este ciclo, llevado a cabo, según las fuentes en 1753, comprende la cúpula con sus pechinas, las bóvedas de las ventanas y la parte superior del muro de ingreso.

La solución compositiva de la cúpula es muy simple, se basa en la división en seis sectores de su óvalo en cada uno de los cuales se dispone una escena.

Cuatro de los santos que hay en estos espacios son fácilmente identificables, se trata de San Bruno orando en el Desierto de la Cartuja (en el centro mirando desde la entrada); San Pablo Ermitaño, con la palma y el arroyo de donde obtenía comida, vestido y agua y el cuervo que según el testimonio de San Antonio Abad le traía diariamente su ración de pan; San Antonio Abad, con su cruz en forma de Tau en el hombro; por último, junto a San Bruno vemos a San Juan Bautista con el Cordero de Dios y la cruz con el lema "ECCE AGNUS DEI".

Las otras dos escenas son en cambio más difíciles de identificar, la primera nos muestra a un anciano personaje recostado y tras él un ángel, como las demás, la escena se sitúa al aire libre. Se trata de la representación de San José avisado por el Ángel del Señor y seguiría las pautas del que Pacheco pintase para el Colegio de San Hermenegildo, descrito en su *Arte de la Pintura...*³⁶ e igualmente recogido por Interián de Ayala³⁷. La segunda escena se sitúa entre San Pablo Ermitaño y San Antonio Abad, y es un tema de la Leyenda Dorada: se trata de la última Comunión de Santa María Magdalena de manos de San Maximino³⁸.

En las pechinas se representa a San Pedro y San Pablo, dando cara al altar, las otras dos están divididas por una ventana y tienen por lo tanto cuatro campos en los que se representa a San Rafael, San Miguel, San Gabriel y al Ángel Custodio.

Tanto San Bruno como San Juan Bautista son los patronos de la orden y este es el motivo de que ocupen un lugar tan privilegiado, pero comparte también este lugar la figura de San José y esto ocurre por que se tiene como símbolo del silencio, una de las obligaciones de los cartujos. En la escena de éste aparece una vasija de agua y un trozo de pan que aluden al ayuno, otra de las obligaciones de los cartujos.

Las otras tres imágenes recogen los orígenes de la vida eremítica y a la vez, en San Antonio, los orígenes de la vida monacal. La conciliación entre los dos ideales de vida es la máxima aspiración de la regla cartujana.

Otro contenido es el de la oración, junto con el rechazo de las cosas del mundo, y el arrepentimiento de los pecados, son presupuestos básicos en el ideal de vida de la Regla Cartuja.

El ciclo tiene una doble vertiente, por un lado está orientado desde el Cielo a la Tierra y nos ofrece a los santos como modelos y ejemplos de virtudes, por otro una dirección contraria, los santos representados con invocados frecuentemente como mediadores e intercesores ante Dios. El monje tiene así ayuda para cumplir con su dura vida.

ATRIBUCIONES

La única que con cierta seguridad se puede efectuar es un conjunto de tres frontales de altar que se conserva hoy en la Casa Museo de los Pisa y que debieron formar parte de un mismo altar, al parecer encargado por esta familia a Ferrer y que tenía como motivo central, o bien una imagen de San Juan de Dios o una de Cristo Niño. Las iconografías que se recogen son el escudo de la Orden, la revelación del Niño Jesús en el Camino de Gibraltar, y el prodigio de Guadalupe. Estas escenas aparecen orladas de flores y flanqueadas por dos jarrones con multitud de pájaros de bellos colores. La fuente iconográfica está en los altares de flores que se montaban en las calles para las celebraciones del Corpus Cristi.

El valor culturalista de las obras de Ferrer es inapreciable, sintetiza toda la tradición sin grandes elaboraciones culturales, es el juicio de un indocto sobre una época de cambios, es un juicio relativamente popular.

NOTAS

1. Parra y Cote, Fray Alonso. *Desempeño el más honroso de la obligación más fina. Y Relación Histórico-Panegyrica de las fiestas de dedicación del Magnífico Templo de la Pma. Concepción de Nuestra Señora del Sagrado orden de la Hospitalidad de N.P. San Juan de Dios de la Nobilissima, e ilustre, siempre fiel ciudad de Granada... Historiada por...* Madrid, Imprenta de Xavier Garcia, 1759. Esta obra está dedicada a la exaltación de las obras realizadas en los conventos de la Orden por el mecenas y benefactor Fray Alonso de Jesús y Ortega, e incluye una amplia y detallada descripción de las reformas y nuevas construcciones granadinas a la vez que de los preparativos para las fiestas de denominación del nuevo templo. El nombre de Ferrer lo encontramos citado en las páginas 179, 216 y 251.

2. El Nombre de Tomás Ferrer será de nuevo recuperado en el siglo XIX, siendo citado hacia la mitad del siglo por Giménez Serrano, José, en su *Manual del Artista y del viajero en Granada* (Granada, Imprenta Puchol, 1846) Pág. 280; Lafuente Alcantara, Miguel, *El libro del Viajero en Granada*, 2.ª Ed. correg. y aument. Madrid, 1850, pág. 269; Madoz, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones en Ultramar*. Madrid, 1850. Tomo VIII, pág. 515. A finales de siglo será D. Manuel Gómez Moreno, quien recoja el nombre de Ferrer en su *Guía de Granada*, Granada, Imprenta Ventura, 1892, pág. 348.

3. Desde las etapas medievales Aragón había poseído una fuerte tradición decorativa que se reflejaba en las graciosas miniaturas de libros con una fuerte impostación italianizante. Es constatable además en el siglo XVII una importante escuela de pintura decorativa en la que destacan en el tema de las flores, tanto Bernardo Polo como Jerónimo Secano. En esta tradición podríamos inscribir el primer aprendizaje de Ferrer.

4. Atendiendo a la afirmación del profesor Emilio Orozco Díaz, recogida en *Florerios y Bodegones en la pintura Española* (Madrid, Sociedad de Amigos del Arte, 1940) por Julio Cavestany (Apéndices: Tomás Ferrer).

5. Archivo Parroquial de San Andrés. *Libro de entierros de la Parroquia del Sr. Santiago, año 1742-1769*. Asunto: Acta de defunción de Lorenza Zurita. 7/8/1747. Fol. 53vº.

6. Archivo de la Real Chancillería de Granada. Libros de vecindario de Ensenada. Por parroquias. Fol 44vº: "Iglesia de Santiago. Tomás Ferrer. 50 años, vive con su nuera Ana Povedano de 42 años". Personal: 2- pintores. "Dn Tomás Ferrer Mro (Maestro). Santiago, 1.080 reales/año".

7. Compárese con José de Bada, que siendo maestro de obras de la Catedral de Granada y realizando múltiples obras simultáneas figura con 1.440 reales/año.

8. Atendiendo a la fecha dada por Gómez Moreno (*Guía de Granada*, pág. 348) ya que no se ha conservado a través de documentos ninguna alusión a estas pinturas.

9. Archivo General Eclesiástico de Granada. legajo 430, pieza 1. Documentación del acta de matrimonio de Don Tomás Ferrer y D.ª Josefa López. Entre los documentos se cuenta la solicitud de dispensa de las tres amonestaciones cursada por Josefa López aduciendo que el contrayente tiene en su casa a su nuera Ana Povedano "y esta es de tal genio intrépido que siempre que llegue a noticia de ésta lo tiene de estorbar por cuantos medios le sean posibles y a de buscar reales desazones entre las familias que no a de tener efecto la celebración de dho matrimonio". (Documento cedido por la profesora Inés Mingorance Isla Mingorance).

10. Archivo de Protocolos de Granada. Escribano Antonio Rodríguez de Bahamonde. 1758. Fols. 116, 117 y vueltas. Documento cedido por la Profesora Isla.

11. Mondon le fils y Aveline. *Premier Livre de Rocaille et Cartel. Inventez par Mondon le fils, et gravez par Aveline*. Paris 1730. Biblioteca Nacional (Cuenta con una serie de ejemplares pertenecientes a la segunda edición de 1736).

12. Archivo de la Diputación de Granada. Papeles de San Juan de Dios. Actas de Gobierno. Legº 2º. *Juntas 1743*. Fol. 192: Junta celebrada el tres de Mayo de 1749 para informar de la terminación de las obras.

13. A.D.gr. Papeles de San Juan de Dios. Actas de Gobierno. Legº 2º. *Juntas 1743*. Fol. s/n. asunto, junta celebrada el 10 de Noviembre de 1751 para dar cuentas de los avances en la decoración de las obras.

14. Gevartius, Gasperius. *Pompa Intruitus Honori Serenissimi Principi Ferdinandi Austraci Hispaniarum Infantis...* a S.P. Q. Antuerp. Decreta et adonata... Amberes, 1642.

LA OBRA GRANADINA DEL PINTOR TOMAS FERRER

15. Frematle, Katherine. *Themes from Ripa and Rubens in the Royal Palace of Amsterdam*. "Burlington Magazine" Julio 1961. Pág. 263.
16. Ripa describe el Sol y la Luna como simbolos de la eternidad. Ripa, Cesare. *Nova Iconologia*. Padua, Piero Paolo Tozzi, 1618.
17. Pacheco, Francisco. *El Arte de la Pintura. Sus excelencias y grandeza*. Madrid, Manuel Galiano, 1866, Libro III, Cap. XII. págs. 236-237.
18. Voragine, Santiago de la. *La Leyenda Dorada*. Alianza Forma, Madrid 1982, Santa Cecilia en pág. 747, Santa Inés en la 116.
19. La técnica es temple sobre una imprimación blanca si bien los oscuros fuertes se consiguen con pinceladas de óleo, lo que da mayor fuerza al conjunto.
20. Parra y Cote, Op. Cit., pág. 151.
21. El tema de los exploradores del valle de Hebrón es un tema biblico y se recoge en Num. 13. 22.
22. Es muy común encontrar la equiparación de las flores con la virtud, lo podemos ver en el *Teatro de las Religiones* de Fray Pedro de Valderrama, (Sevilla, Luis Estupiñán, 1612, pág. 573).
23. Pérez de Moya, Juan. *Philosophia Secreta debaxo de historias fabulosas que contienen mucha doctrina provechosa a todos estudios, es materia muy necesaria para entender poetas e historiadores*. Alcañá de Henares, Andrés Sánchez de Espoleta, 1611. fol. 301 vº.
24. Horozco y Covarrubias, Juan de. *Emblemas morales de...* Zaragoza, 1604. Emblema IX.
25. Van Marle, Raymond. *Iconographie de L' Art Prophane au Moyen-Age et la Renaissance et la decoración des demeures*. I. La Vie Quotidienne. La vie rurale. Pág. 273-451.
26. Grabar, André, *Christian Iconography, a Study of its origins*. Princeton, (Lectures of the Fine Arts) 1961. Podemos leer: "We have just seen how this is translated into iconography: the scenes represent the children of Israel eating in the desert are shown in a new way because the meals were recognized as future sacraments".
27. Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Simbolos*. Labor, Barcelona 1982. pág. 228.
28. Fatas-Borras. *Diccionario de Términos de Arte y Arqueología*. Guara Editorial, Zaragoza 1980. pág. 110.
29. Cirlot, op. cit., pág. 228.
30. Citado por Juan Larios. *El Claustro de San Juan de Dios en Granada*. Diputación Provincial, Granada 1979. pág. 26.
31. Obras llevadas a cabo por D. Mariano Sánchez-Puerta. Comenzaron el 1 de Julio de 1925 y finalizaron el 30 de Julio de 1927. (*Granada Gráfica*, Julio 1927, pág. s/n.).
32. Esta ha sido una de las razones del fracaso de las restauraciones, ya que al realizarlas al temple el muro no les ha absorbido.
33. A.D.Gr. Papeles de San Juan de Dios. Actas de Gobierno. Juntas 1621-1836. Legº 1º, tomo de juntas de 1752. "Gasto de pintura. También se an gastado 74.770 rreales 32 maravedis. los mismos que en el referido tiempo se an gastado en colores de aceite de linaza y paga de jornales. y por tanto a los maestros pintores y ofisiales que an trabajado en la pintura de Camarin, Yglesia, Sacristia, los pasos, lienzos y claustros..." Fol. s/n.
34. Larios, Juan Miguel. Op. cit. pág. 79.
35. Santos, Fray Juan. *Chronologia Hospitalaria y Resumen Historial de la Sagrada Religión del Glorioso Patriarcha San Juan de Dios*. Primera parte editada en 1715, la segunda en 1716. Madrid. Fco. Antonio de Villadiego.
36. Pacheco, Francisco. Op. cit., págs. 215-216. Vol. II.
37. Interian de Ayala, Fray Juan. *El Pintor Cristiano y Erudito, o Theatro de los errores que pueden cometerse en pintar y esculpir imágenes sagradas*. Barcelona, Imprenta de la Viuda e hijos de J. Subirana, 1883. (1.ª Ed. en 1730), pág. 303 del Tomo II.
38. Leyenda Dorada. Edición citada, pág. 389-390.