

# Arquitectura barroca y jesuitismo. Díaz del Ribero y el retablo mayor de la antigua iglesia de San Pablo de Granada

Baroque architecture and the jesuit order. Díaz del Ribero and the altarpiece of old St Paul's church in Granada

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús \*

Fecha de terminación del trabajo: septiembre de 2006.  
Fecha de aceptación por la revista: septiembre de 2007.  
BIBLID [0210-962-X(2007); 38; 99-118]

## RESUMEN

El retablo mayor de la antigua iglesia de los jesuitas de Granada pasa por ser uno de los más significativos hitos en el desarrollo de la retablistica barroca andaluza. En este estudio se esclarece el proceso constructivo del mismo y se indaga sobre las tendencias estilísticas que suscribe para intentar comprender mejor su aportación a ese desarrollo. Del mismo modo, se analizan las líneas argumentales de su programa iconográfico y se contextualiza en conjunto en el marco del peculiar mecenazgo artístico de la Compañía de Jesús.

**Palabras clave:** Arte religioso; Arte barroco; Arquitectura barroca; Mobiliario litúrgico; Retablos barrocos.  
**Identificadores:** Colegio de San Pablo (Granada); Díaz del Ribero, Francisco (S.I.); Ayala, Alonso (S.I.); Compañía de Jesús.  
**Topónimos:** Granada  
**Periodo:** Siglo 17.

## ABSTRACT

The main altarpiece of the old Jesuit church in Granada is thought to be one of the most important Works in the development of altarpieces in the Andalusian Baroque. This paper clarifies its construction and explores its style in detail, in order to contribute to a better understanding of its place in the development of this Baroque. At the same time we examine the main aspects of the iconography it presents and places this in the context of the specific artistic patronage of the Society of Jesus.

**Key words:** Religious art; Baroque art; Baroque architecture; Liturgical furniture; Baroque altarpieces.  
**Identifiers:** St. Paul's School (Granada); Díaz del Ribero, Francisco (S.J.); Ayala, Alonso (S.J.); Society of Jesus.  
**Place names:** Granada  
**Period:** 17<sup>th</sup> century.

\* Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada. E-mail: lopezgu@ugr.es

«No hay belleza sin ayuda,  
ni perfección que no dé en bárbara,  
sin el realce del artificio»  
(Baltasar Gracián, *Oráculo manual*)

## 1. INTRODUCCIÓN

La historiografía especializada, tanto a nivel local como regional y nacional, ha ponderado siempre el retablo que centra este estudio como pieza clave para ilustrar los derroteros de la retablística barroca en el momento en que el estilo avanza hacia su madurez. Es de las mejor conservadas y más interesantes en cuanto posibilita una lectura estilística e iconográfica muy ilustrativa de la mentalidad que la inspiró, sobre todo por la singularidad de los mecanismos de tramoya teatral que mantiene. De ahí la importancia de las acciones de conservación sufridas y la reciente intervención desarrollada en la primavera y verano de 2006, dirigida por Dionisio Olgoso Moreno<sup>1</sup>. A su vez, la figura de su autor Francisco Díaz del Ribero (1592-1670) —que tenemos en estudio y que conocemos a través de la biografía redactada por el también jesuita Gabriel de Aranda con el título *El artifice perfecto*, impresa en Sevilla en 1696<sup>2</sup>— representa uno de esos artistas profesos que con tan singulares perfiles menudean en el arte español de la Edad Moderna. De hecho, vino a convertirse en algo así como el arquitecto de la Compañía en Granada, donde dirigió las principales empresas constructivas y de estructuras ornamentales interiores (retablos) de los periodos que aquí pasó.

## 2. PROCESO CONSTRUCTIVO DEL RETABLO

El retablo mayor de la antigua iglesia de San Pablo en Granada es fruto de una larga secuencia de esfuerzos por dignificar el espacio preponderante del antiguo templo jesuítico, a lo largo del cual se van acumulando piezas y rasgos que acaban finalmente asumidos por el diseño de Díaz del Ribero para la realización definitiva. El primer retablo se construye al habilitarse la nave antes de la conclusión de la capilla mayor, en enero de 1589<sup>3</sup>. En funcionamiento este espacio sacro aún sin concluir, se contrata un retablo en mayo de 1590 que una historia manuscrita del colegio jesuítico no menciona pero del que se conoce un escueto contrato y constan los pagos<sup>4</sup>. Esta fecha invita a pensar que se tratara de un retablo para el recién estrenado presbiterio aunque de limitadas pretensiones, por su carácter provisional, según se deduce del montante total del mismo, cincuenta y cinco ducados, repartidos en dieciocho para la ensambladura, a cargo de Diego de Navas, y treinta y siete para la pintura, dorado y estofado, a cargo de Pedro Raxis. Escasos datos aportan los documentos acerca de su configuración; sobre traza ajena aportada por los comitentes, debió alzar una estructura romanista, según el gusto imperante en la época, de escasas dimensiones (un piso más ático), como prueba que las pinturas contratadas

para el mismo se redujeran a una tabla del Nacimiento y un Dios Padre para el remate, a cargo del citado Raxis. Al año siguiente, el escultor Pablo de Rojas contrata unas imágenes de la Virgen y de Santa Ana por treinta y ocho ducados<sup>5</sup> que avalan la relación del escultor alcalaíno con el colegio de los jesuitas granadinos, dato de interés habida cuenta el estilo que muestra el Crucificado que corona el actual retablo mayor, claramente relacionado con este artista.

Extrañaría que esta obra se hubiera contratado para una capilla secundaria sin que conste ningún otro ornato para el presbiterio. Más extraño aún resulta que, sin concluir la capilla mayor, se realizara un nuevo retablo con motivo de las fiestas de beatificación de San Ignacio en 1610. La crónica de dicha celebración describe con detalle esta nueva estructura<sup>6</sup>, que tuvo dieciocho varas de altura, dividida en dos pisos, el inferior de orden dórico y el superior jónico, realizada en mármol blanco (banco), “leonado” (fustes de las columnas) y verde (fondo del cuerpo alto). Llamen la atención ciertos rasgos que reitera más tarde el retablo de Díaz del Ribero. En el cuerpo bajo aparecían “cuerpos de reliquias de media talla”<sup>7</sup> y en el alto dos pirámides de mármol blanco y adornos dorados rematadas por bolas doradas; el remate del conjunto lo constituía “un grande y devoto Crucifixo” que bien pudiera ser el que ocupa el ático del retablo de Díaz del Ribero. Estas tres notas, unidas a la estructura en dos cuerpos y al uso de jaspes (seguramente de imitación según se deduce del bajo coste de la obra) van aproximando el concepto del retablo definitivo en formas y contenidos. Pese a todo, la crónica de 1610 afirma que se hizo para el altar mayor y los datos no parecen reflejar que se trate de una estructura efímera.

Más tarde, durante el rectorado del padre Hernando Ponce (1617-1621), se cubrió la capilla mayor y se levantó la cúpula del crucero, diseñada por el hermano Pedro Sánchez y construida por el hermano Alonso Romero<sup>8</sup>. La capilla mayor se estrenó en 1622 con motivo de las fiestas de canonización de San Ignacio y San Francisco Javier. En la misma línea estilística, de inspiración escurialense, se intentó realizar entonces un suntuoso retablo de mármol: “Previno también gran cantidad de jaspes negros de Alcaudete que se trajeron con gran costa, y labró el banco y columnas estriadas de quinze pies de alto con resolución de hazer el retablo todo de jaspes y bronce dorado, y lo ubiera acavado si ubiera continuado el officio, imitando el del Escorial. Parezió después angosto el sitio



1. Samuel Jordán. *Verdadero retrato del venerable Hermano Francisco Díaz del Ribero*, 1696. Grabado calcográfico.



2. Francisco Díaz del Ribero. *Retablo mayor*, 1650-1664. Granada, iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor.

para esa traza y dispuso el H. Francisco Díaz el retablo y sagrario de madera, de tan gran primor y artificio como se ve. Pero sirvieron las piedras del vanco, aunque acomodadas a la nueva traza, y la piedra que entonces trujo de Alcaudete el P. Hernando Ponze y las seis columnas que dexó acavadas y sentadas de precioso jaspe an servido en los altares colaterales, cortadas y acomodadas a su medida; y otras se an vendido”<sup>9</sup>. Ciertamente, varios factores obraban en contra del proyecto del padre Ponze, cuyo tracista (¿el mismo Pedro Sánchez?) ignoramos: el contexto arquitectónico no era tan severo como el escurialense, lleno de dorados y figuras policromadas, y el coste de un retablo de bronce y jaspes era enorme; por otro lado, la altura del presbiterio granadino no es la de El Escorial, por lo que una estructura de tres pisos y ático como la escurialense no resultaría tan monumental como la de un solo piso más ático que triunfaría a la postre en el diseño de Díaz del Ribero. Probablemente este aspecto se advirtiera con claridad en el cotejo con una experiencia “jesuítica” derivada del modelo escurialense, el retablo mayor de la Catedral de Córdoba que traza el hermano Alonso Matías en 1617. Por lo

tanto, influirían en la paralización (hacia 1622) de este retablo de carácter escurialense criterios económicos —el excesivo coste—, estéticos —la falta de monumentalidad y proporción con respecto al marco arquitectónico— e incluso técnicos —el excesivo peso sobre la bóveda de enterramiento—.

Esta obra será la última y más concreta referencia que tuvo Díaz del Ribero a la hora de trazar su retablo, con el citado de la Catedral de Córdoba como punto de partida. No será, además, un proyecto aislado, sino la pieza clave de un proceso de mayor alcance que determinaba la lectura iconográfica y estética del conjunto del crucero y el presbiterio. En 1640 se consagraba el retablo de la Inmaculada (el lateral del brazo derecho del crucero) y se encontraba avanzado el compañero en el otro lado, donde se ubicaría el Ecce-Homo de los hermanos García<sup>10</sup>. Los retablos mayores en los fondos de ambos brazos del crucero, consagrados a San Ignacio (lado izquierdo) y San Francisco Javier (en el derecho) también se debieron realizar en esta década<sup>11</sup> y se remataron en la siguiente en policromía y dorado, gracias a generosas donaciones. Al tiempo, durante el rectorado del padre Pedro de Fonseca (1642-1646) se realizan los relicarios del posterior retablo y

que ya entonces fueron colocados en el altar mayor<sup>12</sup>, recogiendo la veneración de las reliquias ya presente en el retablo de 1610.

Preparado, pues, el contexto con los retablos del crucero, restaba completar el conjunto con el retablo mayor. En realidad, culmina no sólo el conjunto sino la reorientación estética del templo, que ilustra la evolución del arte religioso a partir de Trento. De las primeras realizaciones tridentinas, severas y didácticas, se pasa paulatinamente al desbordamiento ornamental, que se justifica tanto en la honra debida a la divinidad como en la exposición triunfal de los contenidos del Catolicismo y que contaba, además, con el calor de la devoción popular. Desde el generalato del P. Oliva, se difunde en la Compañía una resuelta tendencia al crecimiento ornamental de naturaleza retórica que hace del presbiterio un verdadero *teatrum sacrum*, con la superación del rigor y severidad primeros al primar la esfera de lo sensorial en la comunicación doctrinal, por encima de las anteriores restricciones a la ostentación<sup>13</sup>. Esta evolución en el gusto —en las directrices estéticas, por mejor decir— es común a muchas iglesias jesuíticas. El templo granadino de San Pablo, como El Gesù de Roma, corona con severidad la primera fase de su fábrica arquitectónica, para potenciar en las siguientes los recursos visuales de la ornamentación y el color, buscando un sentido de ostentación y triunfalismo, al que ayudan especialmente las arquitecturas de retablos y las artes plásticas.

En esta línea Díaz del Ribero actualizó el modelo de El Escorial en sentido barroco: escoge la estructura simplificada que ejecuta Alonso Matías en Córdoba, la aligera de peso al hacerla de madera, la enriquece ornamentalmente, la dinamiza con el uso del soporte salomónico adornado con sinuosas cintas entrelazadas y proyecta con total libertad los elementos arquitectónicos, claramente transgresores de la ortodoxia imperante en lo escorialense. Muestra palmaria es la tensión que viene a introducir el soporte salomónico encuadrado en una estructura cuyo modelo último está en El Escorial.

Para todo ello tuvo que entrar en confrontación dialéctica con el marco arquitectónico del fondo del presbiterio, claramente orientado hacia otra realización. Entrando por detrás del actual retablo se observan detalles en la fábrica arquitectónica de la cabecera del templo



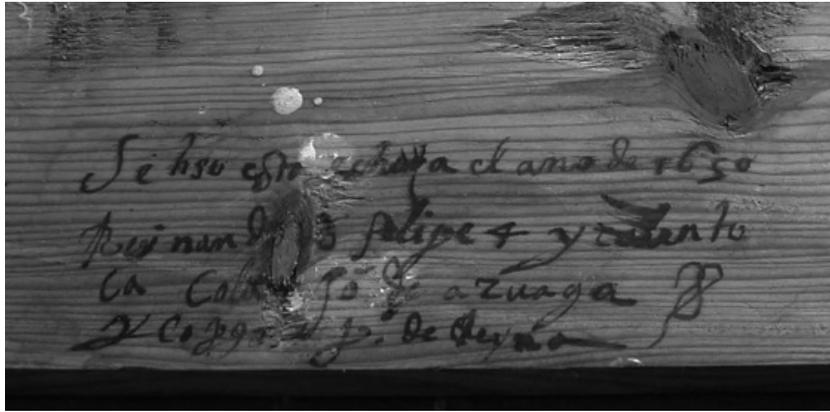
3. Hornacinas en las jambas del muro del cierre del presbiterio, hoy ocultas por el retablo de Díaz del Ribero, anteriores a 1589 [Fotografía de José Manuel Gómez-Moreno Calera].

que así lo demuestran. Si en 1589 la capilla mayor se encontraba “sentada ya la cornisa”, ello quiere decir que las hornacinas que se conservan en los laterales del gran arco que sirve de nicho al retablo ya existían cuando Díaz del Ribero proyectó éste. Probablemente se concibieron para un tipo de retablo muy plano, completamente adosado al testero del fondo, al que acompañarían estas hornacinas como prolongación y complemento del mismo. Parece evidente que el tipo de retablo romanista imperante en la época —como el mayor del monasterio de San Jerónimo de Granada o el perdido de la parroquia de Guadahortuna— no exigía mayor proyección espacial.

Del mismo modo, la clave de este mismo arco presenta un grupo escultórico de difícil identificación y que juzgo debió realizarse en la siguiente fase constructiva, al rematarse la capilla mayor hacia 1621. Se concibe un arco volado para un retablo que ahora sí necesita espacio. Sin duda, el elemento determinante de esa necesidad de espacio era la presencia de un tabernáculo, rasgo básico en el modelo escurialense que servía de referencia al retablo comenzado a construir en 1622 y que asume el diseño de Ribero. Constituía este intento, pues, un primer giro estético, al que se suma el del propio Ribero unas tres décadas después. Con este planteamiento, Díaz del Ribero ya no tuvo problemas de espacio para diseñar una estructura prominente, mientras que los relieves de la clave del arco quedaron con toda facilidad anulados al elevar de modo desbordante la estructura del retablo en tensión con el marco arquitectónico, quedando ocultos estos relieves tras el remate del ático.

Resumiendo la cuestión, el proyecto de Díaz del Ribero estuvo condicionado por los siguientes factores: el hueco en planta y alzado, bastante amplio pero no tanto como para un retablo de varias calles y pisos al estilo de El Escorial; la propia referencia escurialense, cada vez más remota; la asunción de elementos arrastrados de retablos anteriores, como las columnas o al menos algunas piezas del retablo de 1622 (concretamente el banco), los relicarios realizados después y, quizás, el Crucificado que lo remata; la integración en el programa iconográfico global, aunque buena parte del mismo se desarrolla a raíz de la conclusión de este retablo; y la referida dialéctica con la estructura arquitectónica, que cada realización retablística fue matizando con novedades de estilo, culminantes con las columnas torsas del retablo de Díaz del Ribero. Con esta última realización se termina de modificar el sentido espacial de la cabecera. El nuevo retablo viene a constituir un organismo espacial de cierta complejidad en planta y alzado, cuya afirmación tridimensional modifica en sentido barroco el espacio del templo al que enrasa, ocultando el carácter poligonal de la cabecera, pero absorbiendo la tensión longitudinal de la nave en un elemento móvil y abierto como el tabernáculo, flanqueado por soportes de fuerte impronta dinámica. Este tabernáculo giratorio producía la teatralización del presbiterio en tanto que el resto del templo venía a ser el graderío de este espacio escénico.

Hasta que Rodríguez Gutiérrez de Ceballos no define con precisión la cronología del retablo a partir de 1654<sup>14</sup>, se había aceptado la propuesta de Gallego Burín de hacia 1630-33, quien no consultó el manuscrito del Archivo Histórico Nacional, sólo la biografía de Aranda, parca en fechas concretas. Se terminó de colocar, sin dorar y sin el tabernáculo entre 1654 y 1655<sup>15</sup>. Respecto al proceso de construcción, cabe precisar que al menos



4. Inscripción fechada en 1650, debajo del busto-relicario izquierdo [Fotografía de Dionisio Olgoso].

desde 1650 se estaban realizando piezas para el mismo, seguramente al estar concluidos, a falta de terminar la policromía y dorado, los retablos del crucero, ejecutados en la década de 1640. Se deduce esto de la fecha, 1650, encontrada durante la intervención realizada al retablo mayor debajo de uno de los bustos sobre los relicarios, concretamente el del lado izquierdo. Y no debió ser el primero porque durante su rectorado (1642-46) el P. Fonseca “dispuso y costeó los cuerpos de reliquias y relicarios que están ahora en el retablo y sirvieron de adorno en el altar antes algunos años”<sup>16</sup>. Esto aporta una referencia acerca de cuándo fraguó definitivamente la idea su diseñador y sobre el lapso cronológico transcurrido para ejecutar la obra. Probablemente se hiciera un proyecto de conjunto que incluyera el retablo mayor y los del crucero, aunque se debieron acometer estos primero (que por sus menores dimensiones y coste sí encontraron patrocinio) a la espera de mejores expectativas económicas y por encontrarse con cierto adorno el presbiterio. Ello permitiría, a título de hipótesis, modificar la traza del mayor, a la vista del resultado estético de los precedentes retablos del crucero, con la inclusión de la columna salomónica, muy apropiada en su dimensión simbólica para flanquear un tabernáculo eucarístico.

Bajo la dirección de Ribero, en esta obra intervinieron distintos artífices. Como en otras obras jesuíticas (y en otras órdenes religiosas) pudieron participar los propios hermanos que fueran hábiles en talla o ensambladura, con Ribero a la cabeza. Curiosidades técnicas delatan la creatividad y perspicacia de su diseñador, como el despiece de las columnas salomónicas, ensambladas de forma vertical a cola de milano en un embón hueco, o las herramientas especialmente diseñadas por el artista jesuita para obtener en las cornisas la decoración de medias cañas como fruto de la impresión de cartuchos y sobre todo el sistema de rodamientos que permitía girar el tabernáculo junto a los restantes elementos móviles del conjunto, que a modo de efecto de tramoya teatral hacía posible —y lo sigue haciendo hoy, aunque remozado parte del mecanismo— variar el discurso iconográfico.



5. Francisco Díaz del Ribero. *Retablo mayor. Detalle de las columnas y del relicario izquierdo* [Fotografía de José Policarpo Cruz Cabrera].

La pieza clave del retablo, el tabernáculo, resulta mejor conocida a través de la documentación. La relación publicada con motivo de las fiestas de canonización de San Francisco de Borja en 1671<sup>17</sup> pondera sus columnas “de jaspe de Génova”, cuando se debieron hacer con la piedra de Alcaudete adquirida décadas atrás. Se colocó hacia 1661<sup>18</sup>. El doctor Miguel Córdoba ha encontrado el libro de cuentas del dorado, que se inicia poco después, documento que concluye en agosto de 1664<sup>19</sup>. Precisamente esta fecha aparece inscrita en el lado derecho del entablamento y el mismo año se lee en un costado del tabernáculo, por lo que podemos dar por terminada completamente la obra para entonces. La citada documentación menciona al batihoja Martín Arias, al que se le compran trescientos libros de oro, y la intervención del dorador Francisco Romero junto a otros como Juan Pérez y Francisco de Arnedo. Además, el retablo conserva el precioso testimonio de la intervención del

dorador Gregorio de Rueda, cuyo nombre aparece escrito debajo de la cartela que hay al pie del relicario izquierdo. Se anota además un pago al carpintero Juan Cobo en marzo de 1664 por el “ondeado” que hizo a las columnas, quizás remate de las labores decorativas del retablo.

La conclusión definitiva viene de la mano del pintor granadino Pedro Atanasio Bocanegra en 1665 con un grupo de cinco lienzos que forman parte esencial del conjunto por cuanto soportan la mayor parte de su discurso iconográfico, indisolublemente unido al grupo de lienzos que cuelgan en las paredes del presbiterio. La historia material de este retablo ha conocido alteraciones posteriores. Juzgo posterior al extrañamiento de los jesuitas en 1767 el frontal de altar de madera policromada que luce actualmente, quizás para ocultar la iconografía jesuítica del primitivo<sup>20</sup>, con una estructura característica de los diseños para frontales de raíz neoclásica. Ya a mediados del siglo XX se debieron sustituir algunas de las columnas del tabernáculo —sin motivo conocido—, perdiéndose las originales de mármol, reemplazadas por otras de madera, de burda talla en los capiteles y repintes de oro falso. También por entonces se remodeló el sistema de rodamientos que permite girar el tabernáculo, quedando en su estado actual. La más lamentable de las intervenciones sufridas, más grave aún por más reciente, fue la remoción de las cuatro pinturas de Bocanegra —todas salvo *La conversión de San Pablo* del ático— que, después de restauradas, fueron reubicadas en las capillas de la iglesia, mutilando gravemente el conjunto<sup>21</sup>.

### 3. VALORACIÓN ARQUITECTÓNICA

Lo que antecede ilustra suficientemente las singularidades de este retablo, rayano lo excepcional. Sobre un punto de arranque que se sitúa en la estela de la tradición escurialense, el retablo de Díaz del Ribero aporta, como ha analizado en un lúcido y reciente estudio el profesor Gómez Piñol, un modelo de retablo salomónico con signos y contenidos propios de la orden jesuita<sup>22</sup>. Entre ellos ha destacado el énfasis eucarístico del retablo mayor —que propicia el ritual de exposición mediante el referido mecanismo giratorio—, la valoración y exposición de las reliquias o la repercusión perceptiva del discurso iconográfico mediante el notable énfasis con que se manifiestan las imágenes —tanto escultóricas como pictóricas—.

Al hilo de la diferente concepción del ornato interior del templo que se impone a la distancia de casi un siglo del Concilio de Trento, el retablo de Díaz del Ribero ejerce su función didáctica desde un criterio eminentemente escenográfico<sup>23</sup>; no de otra forma se explica la compleja elección técnica de una estructura con partes móviles y cambiantes, que reordenan el mensaje iconográfico y orientan su lectura; del mismo modo, no otro propósito justifica la correcta integración en la estructura arquitectónica que la alberga, aun superando algunos criterios predeterminados (las referidas hornacinas laterales y el grupo escultórico de la clave del arco), estructura arquitectónica a la que completa y matiza con el motivo triunfal del arco de medio punto sobre el tabernáculo y el orden colosal de columnas torsas que subraya los valores de monumentalidad y movilidad. Sin duda, tanto el concepto dinámico de la Iglesia contrarreformista como el imaginario barroco de un mundo de apariencias mutables frente a esencias inmutables explican la coherencia con la ideología de su tiempo de una elección de este tipo. Como es bien sabido, al deslindarse arte y ciencia, en cierto modo se abre más brecha entre naturaleza y representación o, dicho de otro modo, se pone el acento en el artificio como cualidad de la representación, que la distingue de la Naturaleza perfeccionándola.

Para ello, como se ha apuntado más arriba, escruta el modelo escurialense (que gozó de amplia difusión gracias a la estampa abierta por el francés Pierre Peret en 1589) en sus aspectos más “barrocos”, por lo que convenía la simplificación estructural en un solo cuerpo más ático, con tres calles, privilegiando la central con el magno tabernáculo, también de origen escurialense. La tendencia monofocal que enfatiza la calle central es un signo barroco del retablo de Díaz del Ribero, del que es temprana referencia el retablo mayor de la iglesia de la Anunciación de Sevilla (antigua Casa Profesa de los jesuitas), que diseña el P. Alonso Matías y se ejecuta entre 1603 y 1605 (en un retablo, por lo demás, que ya tiene relicarios) y que consagra con una nueva fórmula estructural Alonso Cano en Lebrija (1629-1631). El P. Matías, como después Díaz del Ribero, rechaza la estructura reticular escurialense por un orden monumental que privilegia visualmente la calle central y el cuerpo bajo o principal en altura y anchura. Con ello se optimiza su eficacia didáctica.

De hecho, hay algunos detalles de interés en el retablo de Díaz del Ribero que corroboran esta lectura, fundamentalmente la aceleración visual en sentido vertical que produce el entallamiento de las calles laterales, cuya anchura queda claramente mermada por la inclu-



6. Alonso Matías. *Retablo mayor. Detalle del cuerpo alto*, 1603-1606. Sevilla, iglesia de la Anunciación.

sión en ellas de los soportes salomónicos para favorecer la diafanidad de la calle central donde opera el tabernáculo —de hecho, las mediciones otorgan a las tres calles (las laterales incluyendo el par de soportes cada una) la misma anchura pero visualmente la central parece mayor— o la reducción de la anchura de la calle central del ático, cuyo marco reduce a 2'80 metros la anchura total de la calle (3'30), espacio hábil para el panel giratorio (Crucificado en una cara y lienzo de la Conversión de San Pablo en el otro) coincidente con el vano del frontón roto.

Precisamente el frontón es una pieza clave en el engranaje modular del retablo. La distribución tripartita del cuerpo principal prioriza visualmente la calle central también a través de este frontón que, transgrediendo su calle, cubre los soportes inmediatos hasta una anchura de seis metros sobre el total de diez que representa el retablo. Idéntica medición ofrece el frontón superior. Representa un interesante juego de proporciones que conjuga la medida física o real y la percibida a los efectos retóricos pretendidos. Por todo ello, el retablo de la Casa Profesa de Sevilla parece el referente más cercano para Díaz del Ribero. Si el sevillano resulta proporcionado al marco arquitectónico que lo alberga, el de Ribero lo desborda, superando las expectativas iniciales dictadas por la fábrica de la capilla mayor. Sin embargo, la tendencia monumental y monofocal es compartida, al igual que la incorporación de relicarios, una resolución del ático casi idéntica y hasta similitudes en el sagrario. Únicamente las torsas introducirían un matiz dinámico, formal y simbólico, acompañado de una estructura más fraguada y menos iconográfica.

Y organizando el conjunto la imponente presencia de las columnas salomónicas. Datadas correctamente, no resultan ejemplo temprano en el arte andaluz pero sí que asimilan un rasgo típico del estilo a modo de gesto revelador de una nueva ideología y, consecuentemente, de un cambio estético.

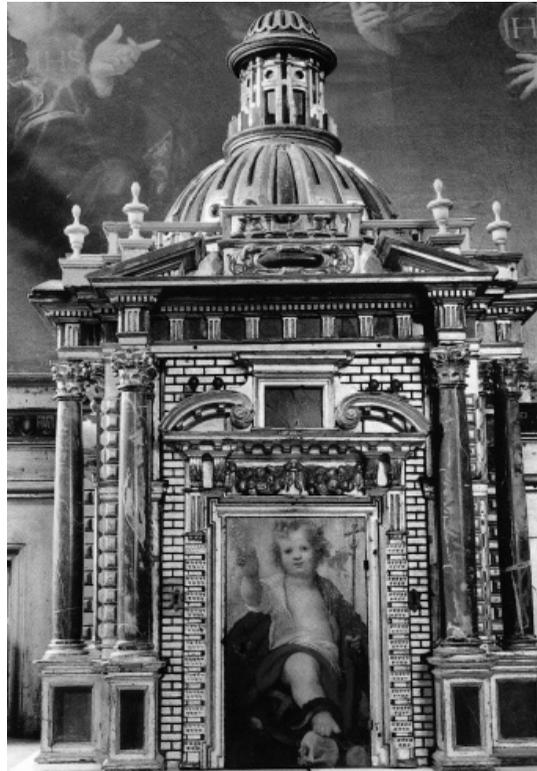
La pieza esencial la constituye el tabernáculo, de unos seis metros de altura, planta octogonal inscrita en círculo y dos pisos, que sostiene una cúpula gallonada parcialmente calada, seguramente buscando un uso retórico de la luz<sup>24</sup>. El sagrario del retablo de la Casa Profesa de Sevilla, de frontispicio serliano, sirve de referencia para el granadino que desarrolla la media naranja a mayor escala con el mismo interés plástico de resaltes

a base de agallones y baquetones. Lo más importantes de esta parte es, sin lugar a dudas, su carácter móvil. Su pausada rotación iba generando una creciente expectación entre los fieles ante lo maravilloso e inesperado, parangonable a la emocionante espera de contemplar el decorado teatral mientras ascendía el telón<sup>25</sup>. Este carácter fue relativamente frecuente en la Granada de la época, quizás en relación con la figura de Díaz del Ribero: tabernáculo giratorio poseyeron también los retablos del convento de San Agustín<sup>26</sup> y de la Virgen de Gracia, este último realizado entre 1662 y 1665<sup>27</sup>, desafortunadamente desaparecidos ambos.

En el cuerpo alto se repiten las columnas salomónicas, sólo dos, que apean un frontón curvo partido con el escudo de la Compañía y un emblema pasionista. El motivo central lo constituye un Crucificado, relacionado con el modelo de Pablo de Rojas y claramente concebido para ser visto a gran altura<sup>28</sup>, entre sendos relicarios de San Ignacio y San Francisco Javier, o el lienzo de la *Conversión de San Pablo* en la otra cara, que era la habitual según una crónica de 1671: “entre año (el Crucificado) se oculta con un lienzo grande de San Pablo, Patrón del Colegio”<sup>29</sup>. Las cajas laterales se ocupan igualmente con relicarios

y se rematan en frontones curvos partidos con el escudo de los Veneroso. Curiosamente, dentro de tanta licencia y acumulación decorativa como hace gala este retablo, estos relicarios superiores se atienen a un diseño regularizado a modo de portada miniaturizada.

Resulta pertinente valorar este ático inserto en un mismo modelo compartido por los retablos de Matías y Cano, y contrastarlo con los granadinos de la primera mitad del siglo XVII. Se aplica la fórmula de ático tripartito de frontones curvos rebajados o rotos con algunas diferencias en cuanto a soportes o avances de entablamento (esto último en Cano) pero con una misma inspiración estructural y compositiva. También lo utiliza Gaspar Guerrero en el retablo de Santa Teresa (1618-1620) de la Catedral de Granada, sólo que suprimiendo el entablamento en la calle central y añadiendo volutas a los frontones rotos laterales. Pero el interés ascensional, la liberación de la estructura reticular por la simplificación monofocal coloca a este retablo a la vanguardia de la retablística granadina de la época, por lo demás bastante retardataria. El impulso ascensional es más claro en Díaz del Ribero a través de las mensulillas, a modo de rebosamientos, que sostienen los



7. Alonso Matías. *Retablo mayor. Detalle del sagrario*, 1603-1606. Sevilla, iglesia de la Anunciación.

frontones laterales. El arquitecto jesuita culmina esta serie introduciendo la salomónica y un concepto más plástico (además de ornamental) pero recuperando estabilidad en la cornisa central continuada (sin los avances laterales de Cano) y marcando un hueco entre los soportes y la caja central (funcional para hacer cómoda la rotación), al modo de Matías en la Catedral de Córdoba, obra a la que más se parece la granadina. Este hueco marca un contraste de luces que otorga mayor definición plástica (y, por tanto, perceptiva) a la estructura.

En conjunto, representa una composición que, pese a su gran desarrollo ornamental, mantiene el vigor tectónico concediendo primordial protagonismo a los elementos arquitectónicos. Entre ellos descuellan poderosamente las columnas salomónicas, de especiales valores estéticos, con una original decoración epidérmica de cintas entrelazadas que se vuelve más densa en las espiras y menos prieta en las gargantas, justamente lo contrario al efecto natural de un volumen dentro de una malla o red, donde el abultamiento la ensancharía y el entalle la dejaría más cerrada. Esta singular decoración de los soportes recuerda las mallas de herrajes, al estilo de las *ferronerías* flamencas que ostentan las salomónicas del retablo mayor del Hospital de la Caridad de Sevilla, sin lugar a dudas un elemento ornamental soportado en la estampa<sup>30</sup>. El efecto visual es claro: potenciar su percepción a distancia, compuesta no por trazos zigzagueantes, sino por un sistema discontinuo de trazos diagonales paralelos, en número de siete —de impulso ascensional y combinación de diestrosas y siniestrosas en sentido centrífugo—, brillantes por su dorado de mayor densidad cromática, entre segmentos menos brillantes y que ofician como separadores de tonos más oscuros, sin perder un punto de brillo. La línea, el volumen y el color se unen indisolublemente en un todo significativo, meticulosamente calculado, que más que realzar el perfil sinuoso de las columnas, persigue generar la vibración de las superficies, vibración acorde al carácter móvil de la estructura.

En concordancia con el carácter sinuoso de los soportes, las calles laterales diseñan la típica tensión manierista en la alternancia de formatos apaisados y verticales. Se trata de un sencillo recurso compositivo que rompe la monotonía de la reiteración de piezas rectangulares. También se busca la variedad visual con efectos ornamentales que rizan las superficies hasta en elementos estabilizadores como cornisas y marcos, de esquinas acodadas y labrados con diversas fórmulas, bien con menudos resaltes agallonados, bien con surcos, al parecer realizados con herramientas especialmente diseñadas por Díaz del Ribero. La mutabilidad del repertorio decorativo empleado por el artista es prodigiosa, con algunos elementos de gran refinamiento y difícil percepción a distancia, lo que indica el alto coste y empeño del retablo, los refinamientos ópticos con que es concebido y la implícita invitación a aproximarse para gozar de sus detalles en la contemplación cercana.

A pesar de su sentido fastuoso, lo decorativo no llega al desbordamiento, sino que se ciñe a la esencia compositiva, subrayando sus principales líneas, favoreciendo la compartimentación y articulación de la estructura. Ejemplo de ello es el friso, cuya estructura originaria de triglifos y metopas se mantiene con algunas mutaciones. Como muy bien señala Gómez Piñol<sup>31</sup>, se trata de una decoración de raíz geométrica, sin apenas formas orgánicas, reducidas a los acantos de los capiteles, los rosetones de las metopas y los



8. *Frontal de altar*, entre 1770 y 1780. Granada, iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor [Fotografía de Dionisio Olgoso].

menudos motivos vegetales sobre fondo oscuro que animan los lisos. Entre los motivos geométricos, debe destacarse el empleo de pirámides escurialenses, de adornos de puntas hechas de piedras policromas incrustadas, de cartelas de aspecto metálico y de frontispicios de frontones rotos y enrollados, estos últimos motivos provenientes del repertorio manierista, fundamentalmente del mundo nórdico, ampliamente difundidos a través de la estampa.

El color, por último, subraya el conjunto en un efecto expresivo indisoluble de la estructura arquitectónica y sus motivos. Es éste un campo escasamente tratado a pesar de su enorme trascendencia, ya que el color en estos retablos de madera policromada subraya el carácter de “máquina” apoteósica y persuasiva que éstos poseen, mediante el discurso retórico e hiperbólico de lo cromático, singularmente el dorado, y de sus efectos en la sensibilidad o en el inconsciente del espectador. Apelando a la eficacia visual y al contenido simbólico intrínseco al oro o el mármol y al impacto de tonos vivos, los retablos construyen también un discurso cromático parejo al arquitectónico o plástico en plena comunidad de intereses<sup>32</sup>. En este caso llama poderosamente la atención un discurso cromático homogéneo al de las esculturas de los retablos del crucero que representan santos jesuitas, a base de contrastar el oro y el negro (como hiciera Matías en la Casa Profesa de Sevilla)<sup>33</sup>: el primero, símbolo de lo eterno y de la distinción debida en el culto divino y el segundo, expresión de sobriedad y espiritualidad en la vida religiosa. Al tiempo casa bien con los valores de retablo, panteón (de los Veneroso) y relicario que se concitan en el retablo y presbiterio<sup>34</sup>. Tanto los lisos y relieves dorados como las incrustaciones de piedra —que por pulida también brilla— favorecen el aspecto móvil y la fascinación óptica del prodigio al arrancar brillos oscilantes a la luz también cimbreante de la llama de cirios y lámparas. Desde esa clara vocación escenográfica y teatral, todo se vuelve mutable en este retablo, hasta el mensaje iconográfico.

Finalmente, debe destacarse la unidad compositiva y estética del binomio presbiterio-crucero, debida a Díaz del Ribero y en la que se inserta este retablo. Presentan la misma altura de

pavimento, igual ensolado diseñado por el burgalés, semejantes estructuras arquitectónicas en sus retablos, homogeneidad cromática, patrones formales comunes en definitiva.

## 5. PUNTUALIZACIONES AL DISCURSO ICONOGRÁFICO

Sobre éste, lamentablemente cercenado por la arbitraria segregación de los lienzos de Bocanegra con episodios de la vida de San Pablo, cabe resumir sus líneas argumentales en tres: la adoración eucarística como memoria del sacrificio redentor de Cristo; el valor ejemplar de los Santos, venerados a través de sus reliquias, especialmente en el caso de los mártires, de los que la propia Compañía tenía heroicos paradigmas; y la identificación de San Ignacio de Loyola con el apóstol Pablo, como gran evangelizador y constructor de la Iglesia, en un discurso de tono apologético y laudatorio, que prestigiaría no sólo al fundador de la orden sino a toda la Compañía de Jesús. El paralelismo entre San Pablo y San Ignacio, que desgrana la crónica del P. Ayala, ofrece todo un ideario de vida cristiana, específicamente con el carisma jesuítico: la conversión interior y llamada al servicio divino en el paralelo entre la *Conversión de San Pablo en el camino de Damasco* y *San Ignacio herido en las puertas de Pamplona* (“de donde lo levantó Dios para fundar su apostólica religión, fundada para proseguir la conversión del mundo que comenzó en San Pablo”), con ambos santos caracterizados como *miles Christi*; la providencia divina en *San Pablo curado por Ananías* y la *Aparición de San Pedro a San Ignacio para curarle*, ambas escenas corolario de las anteriores y símbolos igualmente de la llamada a la conversión interior y al servicio de Dios; la oración interior o ejercicio espiritual como experiencia mística representada en el par *San Pablo en éxtasis o arrebatado al tercer cielo* y *San Ignacio en éxtasis*; la penitencia o mortificación a causa de la fe y la perseverancia en ella como preparación en la misión evangelizadora que se representa en *San Pablo azotado en Filipos* y *San Ignacio azotado por un armenio* (que la crónica del P. Ayala describe como “San Ignacio apaleado por Christo en la Palestina, quando visitava los lugares santos y consolado con la aparición del Señor”), temas que reinciden en la *imitatio Christi* al compartir sufrimientos semejantes a los de la Pasión de Cristo; y el ejercicio de la misión evangelizadora en *San Pablo predicando el nombre de Cristo* (“arrodillándose a sus pies las naciones”) y la pareja de lienzos de *San Ignacio y la visión de la Storta* (aparición de Cristo con la Cruz auestas que anuncia a San Ignacio “Ego vobis Roma propitius ero” —“Os seré propicio en Roma”— con motivo de la fundación de la Compañía, que implicaba la misión de difundir el nombre de Cristo) y *San Ignacio envía a predicar a San Francisco Javier a la India y a San Francisco de Borja a Occidente* (alusiva a la realización efectiva de la misión evangelizadora encomendada). El ideólogo de este programa iconográfico, que hace de San Ignacio un *alter ego* de San Pablo, pudo ser el mismo Alonso de Ayala, como apunta Rodríguez Gutiérrez de Ceballos<sup>35</sup>. El padre Ayala era vicerrector entre 1653 y 1654, cuando comenzó a colocarse el retablo, y su prolija descripción comparativa de las escenas de la vida de ambos santos induce a pensar que no se tratara de un mero espectador.

Complementariamente a este desarrollo iconográfico de paralelismos entre fundador y apóstol, los relicarios también forman parte del discurso, estableciendo un nuevo correlato entre los mártires y el propio Cristo, recalcando un carácter sacrificial común rememorado de modo incruento en la Eucaristía a la que sirve el tabernáculo. Ello justifica la leyenda de las cartelas que hay bajo los relicarios del cuerpo bajo: “QUI SUNT HIS?” y “UNDE VENERUNT?” (“¿Quiénes son éstos?” y “¿De dónde vienen?”), cita apocalíptica alusiva a los mártires<sup>36</sup>. La importancia dada a las reliquias se contextualiza perfectamente en su época, desde la conclusión de las obras del templo. San Ignacio recomendaba la veneración de reliquias<sup>37</sup>, motivo más de confrontación con la doctrina protestante, lo cual, por la misma razón y debido también a sus propias manías funerarias, propicia el rey Felipe II. En esta línea, este retablo incorpora relicarios, al parecer preexistentes, con un protagonismo tal que casi le otorgan la cualidad de lipsanoteca.

Por otro lado, las referencias a la Pasión de Cristo, entendida como sacrificio redentor, se convierten en alusiones a la eucaristía. No es casual que en el propio tabernáculo se desarrollen seis escenas de la Pasión (*Última Cena, Oración en el Huerto, Presentación ante Caifás, Flagelación, Camino del Calvario y Crucifixión*), que subrayan el carácter sacrificial tanto de la eucaristía como de la Pasión, en una línea argumental que también aparece expresa de modo eminente en la capilla mayor de la Catedral de Granada. Tampoco es casual que en el Calvario superior, la tradicional composición con la Virgen y San Juan sea sustituida por sendos relicarios de San Ignacio y San Francisco Javier, a los que se presenta como cercanos discípulos del mismo Cristo<sup>38</sup>. Al igual que el tabernáculo hacía posible la manifestación eucarística en determinadas ocasiones, el Crucificado del ático sólo se mostraba de modo intermitente, quizás en paralelo al ritual eucarístico, evidenciando esta relación<sup>39</sup>.

Añadido posteriormente, si nuestra hipótesis es correcta, este programa se desarrolla en el frontal de altar, de madera tallada y policromada, que estimo de las décadas de 1770 o 1780. Resulta una pieza extraordinariamente cuidada que constituye en su conjunto un pequeño compendio de verdades de fe y un jeroglífico de la Salvación<sup>40</sup>. Lo centra el triángulo trinitario entre nubes y rayos, que presenta en su interior el ojo frontal, símbolo de la penetración en todo, de la omnisciencia y omnipresencia divinas. Aparecen a ambos lados dos curiosas representaciones. A la izquierda se sitúa una nave, figuración de la Iglesia, con el áncora (símbolo de la esperanza) junto a un ave atrapada a un cepo, lo cual puede querer simbolizar el alma prisionera del pecado. Los grilletes son símbolo frecuente de la cautividad, referido a las pasiones humanas en un sentido moral, como nos recuerda Juan de Borja en sus *Empresas morales*, y están presentes en los jeroglíficos de las fiestas del Corpus de Granada durante el siglo XVIII.

A la derecha aparece el corazón llameante del amor divino y la cruz sobre una losa sepulcral, todo ello entre nubes. En este plano, los símbolos de la Pasión aparecen exaltados para prefigurar la Salvación que llega de este sacrificio. El mismo sacrificio es el que se rememora en la Eucaristía a la que aluden los pelícanos que aparecen en las esquinas de la frontalería. Se resumen así los contenidos esenciales de la fe católica, refiriéndose a la Redención del pecado y la muerte, a su perenne recordatorio en el misterio eucarístico

y a la Santísima Trinidad. Pudiera hacer dudar de la datación propuesta para este frontal su coincidencia iconográfica con los relieves de las metopas del presbiterio, donde figura el cepo entre la tiara y el anagrama jesuítico (picado en todas las ocasiones para eliminar tan concreta y directa referencia a la Compañía). Ciertamente el frontal encaja armónicamente en el contexto iconográfico del presbiterio aún antes del extrañamiento. No obstante, su diseño —claramente influenciado por la proyectiva neoclásica— parece posterior lo que no obsta que se procurara la coherencia iconográfica con el espacio en el que aparecería inserto.

## 6. CONCLUSIÓN. RAZONES PARA UNA VALORACIÓN PATRIMONIAL

Los datos y reflexiones aportados en el este estudio pretenden poner en evidencia el carácter excepcional de esta obra. No se trata de la excelencia en la ejecución o en el diseño, sino de su singularidad entre las piezas de este género que hasta nosotros han llegado, lo que impele con más fuerza si cabe a ser especialmente vigilantes en su conservación. Ciertamente no son los rasgos estilísticos y formales los que hacen excepcional esta estructura, motivos comunes en la proyectiva de la época, sino el tratamiento y sentido dado a los mismos, lo que obedece a criterios e intenciones concretas, de carácter escenográfico e intención didáctica, que en gran parte se debieron a nuestro artista.

Valores técnicos (la excelencia en la ensambladura y talla, la calidad del dorado), estéticos (el acierto en la concepción cromática del conjunto, la capacidad de mutación morfológica del vocabulario ornamental empleado) e incluso ingenieriles (la simplicidad y eficacia de los mecanismos, las máquinas y herramientas que según las crónicas ideó Díaz del Ribero para esta obra) se dan cita en una obra muy ilustrativa de la evolución en el discurso religioso de la Edad Moderna y del concepto de adorno interior del templo, que encuentra en ellos nuevos signos formales. Debe destacarse, cómo no, el ser uno de los pocos conjuntos dotados de mecanismos de tramoya teatral que lo convierten en estructuras cambiantes que se han conservado hasta hoy en perfecto estado de uso. Sólo a través de vestigios como el que documenta este retablo se puede llegar a calibrar con precisión el sentido con que estas obras se concibieron y se percibieron por los espectadores de su época. Uno de los más agudos observadores de la España del siglo XVII, Juan de Zabaleta, describe vivamente la experiencia del espectador en su obra *El día de fiesta por la tarde* (Madrid, 1660): “Quien hubiera gustado de un Templo sin gente podrá decir cuán celestiales gustos están allí escondidos... Si alza los ojos a los Altares verá las Imágenes de muchos Santos; quédese mirándolos a ellos en ellas, y ellos con la acción en que están figurados representan vivísimamente muchas de sus virtudes. El templo se vuelve teatro y teatro del Cielo. No entiende bien de teatros quien no dexa por el Templo el de las Comedias”<sup>41</sup>. La experiencia visual, confusa y alucinante, se confundía con la religiosa.

Por otra parte, la complicación estructural, la relativa simplificación iconográfica y el aumento de movimiento y decoración revelan un estadio avanzado en el desarrollo de

estrategias de persuasión visual de estas máquinas. De ser un mero soporte para la presentación ordenada de un discurso confiado a las representaciones plásticas, se convierten en elementos activos del mismo discurso, con connotaciones representativas y/o simbólicas propias que no sólo soportan, sino que matizan y completan el discurso visual del conjunto todo. Ésta es la distancia entre un retablo como el de Díaz del Ribero y su lejano punto de partida, el mayor de El Escorial. Si con respecto a éste se aminoran elementos que también juegan un papel simbólico, como la monumentalidad o la magnificencia de los materiales, a la par se despliegan nuevas estrategias de carácter escenográfico, desarrollando algunos elementos de la estructura, singularmente las onduladas torsas y el tabernáculo central, y simplificando la exposición iconográfica en un número menor de temas. Si se observa detenidamente, dentro de la estela de severidad formal escurialense, claramente patente en determinados motivos, lo que se produce es un desarrollo de aquellos elementos de mayor potencial visual en aras a la eficacia retórica, de carácter ilusionístico, de su impresión sobre el espectador, sobre todo concentrando la atención en el tabernáculo eucarístico, enfatizado como lo fue el escurialense.

A pesar de la difusión gráfica alcanzada por el retablo de El Escorial, evidentemente el de la Catedral de Córdoba resultaba mucho más cercano y termina de aquilatar el modelo. Llama la atención en él, como futura referencia para Díaz del Ribero, lo que Rodríguez Gutiérrez de Ceballos consideró “una poderosa nota visual que jerarquiza todo el conjunto, y esto es ya un síntoma claramente barroco”<sup>42</sup>. Es decir, frente al orden y planitud anteriores, el volumen empieza a triunfar sobre la línea y la tensión compositiva impone el discurso completo y su percepción por el espectador, lo que, punto por punto, se cumple en la iglesia de los jesuitas granadinos sobre un esquema compositivo muy similar al cordobés, de tensión centrípeta, que potencia la calle central. Si no es una nota original de Díaz del Ribero, sí que es una absoluta novedad en el contexto granadino en el que nace. El cotejo con obras y diseñadores anteriores o coetáneos, como Ambrosio de Vico —más rigorista—, Gaspar Guerrero —más especulativo—, Alonso de Mena —más plástico— o incluso Bernardo de Mora —ya influido por Cano en el actual retablo mayor de la iglesia de Santa María de la Alhambra— así lo revela. El último mencionado representa, además, un hito imprescindible en la consolidación de la columna torsa en la arquitectura de retablos granadina, quizás en relación con éstas de Díaz del Ribero. El arquitecto montañés, por tanto, innova y ofrece lo que podríamos llamar una “aportación jesuítica” a este género en el Seiscientos granadino.

Parte importante de ese valor se confía al discurso iconográfico desarrollado en este retablo. La fortuna ha querido que se conserve completo, aunque no correctamente ubicado. Arbitrariamente se segregaron del conjunto cuatro lienzos que constituyen otros tantos capítulos de un libro al que se le arrancaron unas páginas que todavía es posible volver a reintegrarle. Con todas las precauciones que la integridad material y correcta conservación de los lienzos y del retablo exigen, es de justicia histórica devolver al conjunto su aspecto original y mantener en buen estado su carácter mutable, como signo cultural que debe preservarse para la posteridad en cuanto elemento ilustrativo de la mentalidad de una época, que constituye un episodio de gran personalidad en la historia del arte español.

N.B. Estando en prensa este trabajo, ha visto la luz la tesis doctoral de don Miguel Córdoba Salmerón, publicada en Madrid por la Fundación Universitaria Española, edición reseñada en las páginas de esta misma revista, si bien mantenemos las citas sobre el texto original de la tesis. Del mismo modo, hemos tenido conocimiento de la afortunada decisión de reintegrar los lienzos de Bocanegra al conjunto original del que nunca debieron salir, como defendemos en las líneas que anteceden, lo que estará culminado en octubre de 2007.

## NOTAS

1. Este texto tiene su origen en la memoria histórico-artística redactada a petición del citado restaurador con destino a la memoria final de la intervención realizada en el retablo. Con enorme interés y amabilidad puso a mi disposición abundantes datos y material gráfico e hizo posible visitar en diversas ocasiones la obra, todo lo cual le agradezco sinceramente. De igual modo, agradezco la compañía en estas visitas de mis colegas los profesores Sánchez-Mesa Martín, Martínez Justicia, Gómez-Moreno Calera, Gila Medina y Cruz Cabrera, en el transcurso de las cuales me hicieron interesantes observaciones de las que se ha beneficiado este trabajo.

2. ARANDA, Gabriel de. *El artífice perfecto, ideado en la vida del V. Hermano Francisco Díaz del Ribero, coadjutor formado de la Compañía de Jesús, compuesta por...* Sevilla: Juan Pérez Berlanga impresor, 1696. Interesantes aportaciones para el conocimiento de su ejecutoria en la *Historia del Colegio de San Pablo, Granada. 1554-1765*. Ed. Joaquín de BÉTHENCOURT, S.I. y Estanislao OLIVARES, S.I. Granada: Facultad de Teología, 1991, principalmente la necrológica que en este manuscrito firma el padre Alonso de Ayala en pp. 341-367. Biografía moderna, en parte basada en la del jesuita seiscentista es la de PEREDA DE LA REGUERA, Manuel. *Francisco Díaz del Ribero*. Santander: Librería Moderna, 1954. Valiosa, pero inédita, es la valoración que ofrece GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *La transición del Renacimiento al Barroco en la arquitectura religiosa granadina (1560-1650)*. Diócesis de Granada y Guadix-Baza. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1987, tomo I, pp. 277-290.

3. Cfr. *Historia del Colegio...*, p. 39. Esta crónica fecha la consagración el 13 de enero, aunque contrastando otras fuentes Miguel Córdoba la retrasa al 15 (CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel. *Patrimonio artístico y ciudad moderna. El conjunto jesuítico y Colegio de San Pablo entre los siglos XVI y XVII*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Granada, 2005, p. 32).

4. *Archivo Histórico Nacional (A.H.N.)*, Clero-jesuitas, leg. 148, pza. 2. Este documento y el reseñado en la nota siguiente son citados por RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*. Roma: Institutum Historicum Societatis Iesus, 1967, pp. 172-173 y n. 35.

5. *A.H.N.*, Clero-jesuitas, leg. 148, pza. 1. Se ha sospechado que pudieran corresponder al grupo conservado en la parroquia de Víznar, aunque en éste se incluye también un Niño Jesús.

6. *Relación de la fiesta que en la Beatificación del B. P. Ignacio, fundador de la Compañía de Jesús, hizo su Colegio de la Ciudad de Granada en catorce de Febrero de 1610*. Sevilla: Luis de Estupiñán, 1610, fol. 18 vto.-20 rto. Chirría el dato, quizás por exageración del cronista, de que se construyó en tan sólo quince días una estructura de más de quince metros de altura, probablemente queriendo aludir a la fase de ensamblaje de la estructura.

7. Además de aprovechar la enfervorizada exaltación de las reliquias que acompaña a los hallazgos sacromontanos en la Granada de principios del Seiscientos, estos relicarios se hacían eco de las recomendaciones del propio San Ignacio de alabar las reliquias de Santos (regla sexta de los *Ejercicios espirituales*).

8. CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel. *Patrimonio artístico y ciudad moderna...*, p. 102.

9. *Ibidem*, p. 213. Esta urgencia en el decoro del presbiterio materializa bien el interés por priorizar el adorno del altar mayor y el uso de mecanismos retóricos de asombro, comunicación y persuasión del espectador, a los que no debían servir ya las anteriores estructuras. Sobre la venta del resto de columnas es cierto

que a partir de este retablo de San Pablo resultan más frecuentes los soportes de piedra negra. Quizás las más tempranas sean las del actual retablo mayor de la parroquia de la Virgen de Gracia, anteriores a 1680, inmediatamente continuadas por los tabernáculos de Santo Domingo y el Sagrario de la Cartuja, y por el camarín de la Virgen de las Angustias.

10. *Ibid.*, p. 95.

11. El biógrafo Aranda da a entender que los retablos de San Ignacio y San Francisco Javier en el crucero se labraron después que el retablo mayor, pero el resto de datos históricos indica claramente lo contrario (ARANDA, Gabriel de. *El artífice perfecto...*, p. 198).

12. Como opina Gómez-Moreno Calera, pudieron ser los utilizados en las fiestas en honor de la Inmaculada Concepción, realizadas en la iglesia de la Compañía en 1653 (GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. «Fiesta y propaganda en la Granada barroca: celebraciones en el Colegio de los jesuitas durante el siglo XVII». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32 (2001), pp. 215-216 y n. 22).

13. GÓMEZ PIÑOL, Emilio. «Retablos y esculturas de las iglesias jesuíticas en Andalucía: del clasicismo trentino al esplendor barroco del teatro sacro». En: GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando (coord.). *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*. Córdoba: Cajasur, 2004, pp. 146-147.

14. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. *Bartolomé de...*, pp. 180-181.

15. *Historia del Colegio...*, p. 290. En una fiesta en honor de la Inmaculada Concepción, celebrada en este templo en 1653, no se menciona el retablo mayor, seguramente sin comenzar a instalarse. Formada la cabecera de terciopelos, en el altar mayor se alzó una estructura efímera de varios pisos, de los que el más alto lo ocupaba una custodia, quizás la trazada por el arquitecto montañés como apunta Gómez-Moreno Calera («Fiesta y propaganda...», p. 226, n. 22), flanqueada por relicarios, en el piso inmediatamente inferior San Ignacio y San Francisco Javier, y en el más bajo una imagen de la Inmaculada. En una festividad anterior (1650), también en honor de la Inmaculada Concepción, no se menciona específicamente el estado del altar mayor.

16. *Historia del Colegio...*, p. 245.

17. *Descripción breve del solemne, y festivo culto que dedicó el Colegio de la Compañía de Jesús de Granada a su grande padre San Francisco de Borja...* Granada: Imprenta Real de Francisco de Ochoa, 1671, fol. 3 rto.

18. *Historia del Colegio...*, p. 302.

19. *A.H.N.*, Clero-jesuítas, leg. 298, pza. 6, cit. por CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel. *Patrimonio artístico y ciudad moderna...*, p. 194. Al dorado del retablo pudo contribuir el propio Díaz del Ribero, quien empleó el dinero sobrante de su viaje a Sevilla en 1660 y los 300 reales con que le recompensaron por su informe “en adorno del Sagrario” (ARANDA, Gabriel de. *El artífice perfecto...*, p. 226).

20. En esta misma línea se picaron los emblemas jesuíticos de la capilla mayor.

21. Este hecho es ampliamente estudiado y razonado en MARTÍNEZ JUSTICIA, María José y SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo. «La restauración como diálogo con la obra de arte. A propósito de una “disputa” en Granada». En: *XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Castellón, 3-6 de octubre de 1996. Castellón: Diputación, 1996, pp. 543-558.

22. GÓMEZ PIÑOL, Emilio. «Retablos y esculturas...», p. 163.

23. Aspecto estudiado por SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «El retablo barroco como máquina y espectáculo: Díaz del Ribero y la iglesia de los jesuitas de Granada». En: *Actas del X Congreso de CEHA. Los clasicismos en el arte español*. Madrid: UNED, 1994, pp. 273-282.

24. GILA MEDINA, Lázaro. «Manifestaciones artísticas en torno a la Eucaristía en la Granada moderna: ciborios, tabernáculos y manifestadores». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32 (2001), pp. 198-200.

25. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. «Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco». En: *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1992, p. 144. En el elenco estudiado en este trabajo, el retablo granadino es uno de los más tempranos ejemplos conservados en el uso de estas técnicas escenográficas, existiendo también algunos en Francia.

26. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del*

*Renacimiento (1560-1650). Diócesis de Granada y Guadix-Baza*. Granada: Universidad, Diputación, 1989, p. 118.

27. CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel. «El Real Convento de Nuestra Señora de Gracia: la imagen titular y el retablo mayor desaparecido». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 33 (2002), pp. 34-37.

28. Además de sus proporciones, el estado original de su policromía, puesta en valor por la recién terminada intervención, así lo corrobora, en los fuertes tonos verdosos de determinadas partes del rostro, por ejemplo, con la clara intención de hacer perceptibles sus rasgos a distancia.

29. *Descripción breve del solemne, y festivo culto...*, fol. 3 vto.

30. HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro. *El retablo barroco sevillano*. Sevilla: Universidad-Fundación El Monte, 2000, p. 31.

31. GÓMEZ PIÑOL, Emilio. «Retablos y esculturas de las iglesias jesuíticas...», p. 168.

32. Desarrollo por extenso estas ideas en LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «Retórica y color. Sobre la policromía en los retablos barrocos». En: ARANDA, Ana María; GUTIÉRREZ, Ramón; MORENO, Arsenio y QUILES, Fernando (dir.). *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide-Ediciones Giralda, 2001, tomo 1, pp. 713-729.

33. En el retablo sevillano, el friso y los frentes del banco está policromados en negro, con vetas a imitación de jaspe, y el resto de la estructura dorada.

34. Agradezco al profesor José Manuel Gómez-Moreno Calera esta sugerencia.

35. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. *Bartolomé de Bustamante...*, pp. 180-181 y n. 52, donde recoge la cita del P. Ayala. También recoge la comparativa de la citada crónica MARTÍNEZ JUSTICIA, María José y SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo. «La restauración como diálogo...», pp. 553-554.

36. “Uno de los ancianos tomó la palabra y me dijo: «Esos que están vestidos con vestiduras blancas, ¿quiénes son y de dónde han venido?» Yo le respondí: «Señor mío, tú lo sabrás». Me respondió: «Esos son los que vienen de la gran tribulación; han lavado sus vestiduras y las han blanqueado con la sangre del Cordero»” (Ap 7, 13-14). La “gran tribulación” se interpreta como una alusión a la época de la persecuciones en los primeros tiempos del Cristianismo, especialmente a la persecución neroniana, de modo que se convierte en indirecta alusión a los mártires, presentes en el propio crucero de la iglesia, donde en el retablo de San Francisco Javier se representaron tres de los mártires jesuitas en el Japón: San Diego Kisai, San Pablo Miki y San Juan Gotho.

37. GÓMEZ PIÑOL, Emilio. «Retablos y esculturas de las iglesias jesuíticas...», p. 144. No es casual que los jesuitas donaran a principios del siglo XVII una reliquia del *Lignum Crucis*, entregada a la Compañía en Roma por el cardenal Baronio, para alojarla en un relicario en la imagen de la Inmaculada Concepción que culmina el Monumento del Triunfo, realizado por Alonso de Mena entre 1626 y 1631 (al respecto *vid.* GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. «Objeto y símbolo: a propósito del monumento del Triunfo en Granada». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Granada*, 2 (1991), pp. 147-177).

38. Agradezco esta sugerencia al profesor Gómez-Moreno Calera.

39. Las partes cambiantes de este retablo lo son de modo independiente. Sin embargo, parece lógico pensar que la manifestación eucarística fuera acompañada de la exhibición de los relicarios y de la presencia del Crucificado superior, en tanto que la iconografía de San Ignacio y San Pablo correspondería a la segunda posibilidad de lectura, que sería la habitualmente manifiesta a los fieles.

40. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Altar Dei. Los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001, pp. 118-119.

41. Cit. por 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* (Madrid), 2-3 (1980), p. 172, refiriéndose al retablo de Díaz del Ribero en la página siguiente, y por RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. «Espacio sacro teatralizado...», quien contextualiza el retablo granadino entre manifestaciones parejas en pp. 147-148.

42. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. «Alonso Matías, precursor de Cano». En: *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*. Granada: Patronato de la Alhambra, Ministerio de Educación y Ciencia, 1969, p. 182.