

# Retablo mayor de Santa Isabel la Real de Granada. Estudio histórico-artístico y técnico-estructural

The altarpiece in Santa Isabel la Real, Granada. Historical, artistic and structural perspectives

Gómez-Moreno Calera, José Manuel \*  
Pérez Roca, Jerónimo \*\*

Fecha de terminación del trabajo: abril de 2001.  
Fecha de aceptación por la revista: septiembre de 2001.  
C.D.U.: 726.591.12 (460.357)  
BIBLID [0210-962-X(2002); 33; 9-32]

## RESUMEN

En el presente estudio intentamos arrojar algo más de luz sobre diversas cuestiones, de este importante retablo, como su articulación estructural, las modificaciones sufridas, el discurso iconográfico que en él se ofrece, el rico estofado que completa tanto la estructura como las imágenes y relieves, así como una necesaria alusión a su estado de conservación y análisis material de la obra. También establecemos el estado original del retablo y las ampliaciones sufridas al incorporarle un manifestador y hornacina barrocos. Su estudio se hace indispensable para un mejor conocimiento del retablo granadino en la frontera de los siglos XVI y XVII.

**Palabras clave:** Renacimiento; Retablos; Arte granadino; Iconografía; Análisis técnico.

**Identificadores:** Convento de Santa Isabel la Real (Granada).

**Topónimos:** Granada; España.

**Período:** Siglos 16, 17, 18.

## ABSTRACT

The aim of the present study is to clarify certain issues concerning this important altarpiece. We discuss its structure, the changes it has undergone, its iconography and the images and the reliefs it contains. We also make reference to the state in which it has been conserved and analyse the materials used. We will determine the original state of the altarpiece and the way it has been enlarged to incorporate a baroque manifestor and niche. A study of this work is essential if we are to fully understand Granada altarpieces of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries.

**Keywords:** Renaissance; Altarpieces; Granada art; Iconography; Technical analysis.

**Identifier:** The convent of Santa Isabel la Real (Granada).

**Place names:** Granada; Spain.

**Period:** 16<sup>th</sup>, 17<sup>th</sup>, 18<sup>th</sup> centuries.

\* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

\*\* Departamento de Pintura. Universidad de Granada.

Por encargo del Centro Unesco de Andalucía, en los meses de Octubre-Diciembre de 1999, realizamos un informe sobre el retablo del monasterio de Santa Isabel la Real con idea de una futura restauración. Su elaboración nos obligó a acercarnos a esta interesante obra desde una posición multidisciplinar, esclareciendo en lo posible las cuestiones relacionadas con su articulación estructural, la lectura iconográfica de la figuras que en él se representan, el rico estofado que completa tanto la estructura como las imágenes y relieves que lo acompañan, los perfiles estilísticos, así como la necesaria alusión a su estado de conservación y análisis material de la obra<sup>1</sup>. También pudimos argumentar y desentrañar algo que se deducía de la simple observación, como era su evolución en el tiempo, al incorporarle un manifestador y hornacina barrocos, pero añadimos algunas consideraciones de interés, como las consecuencias de estas modificaciones, que resultan ingeniosas e indicativas de los procesos culturales e ideológicos que han vivificado esta estructura singular. Pensando que estas noticias pudieran ser de interés para los investigadores del campo de la restauración y la historia del arte (sin que lo uno excluya lo otro) hemos considerado oportuno ofrecer ahora resumido y con nuevas reflexiones dicho informe, porque en cierta manera puede ayudar a clarificar el conocimiento del retablo granadino en la frontera de los siglos XVI y XVII.



1. Santa Isabel la Real. Retablo mayor.

## ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

El monasterio de Santa Isabel la Real, de religiosas franciscanas clarisas, fue erigido por expreso deseo de los Reyes Católicos en 1501, aunque la fundación efectiva tuvo lugar cuatro años más tarde, en el palacio llamado de la Dar al-Horra que había pertenecido a la familia real nazarí. Paulatinamente, las religiosas fueron construyendo otras dependencias más acomodadas a las funciones propias de una comunidad, empezando por un templo, joya del mudéjar granadino, dos coros a sus pies, el refectorio y cocinas anejas, los dormitorios y demás dependencias, para terminar armonizando toda esta estructura con un monumental patio clasicista, concluido en los últimos años del siglo XVI<sup>2</sup>.

De todo el conjunto monumental, sin duda la iglesia es la pieza más deslumbrante, tanto en lo que concierne a su interesante estructura como al conjunto de obras de

arte que acoge en su interior. De su configuración externa, contrasta la rica portada tardogótica, dibujada por un caprichoso arco «florezado», emblemas y adornos propios del estilo, con la sencillez de su estilizada torre, que domina su recoleto y agradable compás<sup>3</sup>. Pero es detrás de estos sobrios muros donde nos aguardan las más importantes sorpresas. La visión de su espacio nos expresa la compleja acumulación de devociones, estilos y secuencias de una vida plena de actividad espiritual, reflejada en los diversos altares, retablos, imágenes, pinturas y demás objetos que se han ido incorporando con el tiempo. Siendo muchas de estas obras de arte estimables a título individual, las supera, a nuestro entender, la riqueza evocadora de su conjunto, que produce ese extraño y feliz maridaje de culturas, estilos y creencias diversas que configuran nuestro pasado cultural. Dejando al margen el comentario que merecen sus bellas armaduras, de las que destaca por su originalidad y habilidad compositiva la de la capilla mayor, debemos centrarnos en el presbiterio como espacio específico. Esta capilla mayor es en sí misma un resumen perfecto de estilos y significados simbólicos, destacando el retablo que lo preside, erigido sobre elevada peana para permitir a las religiosas seguir la liturgia desde el coro alto. No menos interesantes son las pinturas murales que a modo de marco escenográfico recogen un programa de exaltación franciscana y de vida monacal, presididos por la figura lacerada de San Jerónimo, cuyo sentido ascético contrasta con la riqueza expresiva de los repertorios propios del Barroco pleno, con apilastrados, vegetación frondosa y trampantojos resueltos con grisallas y leves toques de color, todo ello de enorme interés y a falta de un estudio específico. Estas pinturas se realizaron en 1736, según fecha que aparece en la enjuta interior del arco total.

Centrándonos ya en el retablo mayor, pertenece a uno de los periodos más fecundos, en cuanto a calidad estructural y equilibrio plástico, de la retablística granadina, cuyo desarrollo tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XVI. En estos retablos, el naturalismo escultórico y el frío manierismo pictórico del momento formarán un binomio aparentemente contrapuesto en calidades sensibles, pero que encontrarán en las limpias y monumentales estructuras arquitectónicas de los retablos el necesario soporte armonizador, completados por una profusa policromía y estofados de admirable perfección, en los que la escuela granadina fue cabecera indudable. El mejor exponente de este elenco de retablos es el mayor de la iglesia de San Jerónimo, obra cumbre en su género y que, precisamente, ha sido puesto en relación tradicionalmente con el de Santa Isabel la Real, por sus claras similitudes en elementos estructurales y el carácter de sus esculturas, pero ambos carecen de un estudio específico que supere las breves alusiones de *Guías* y algunos estudios genéricos. Nuestra aportación pretende arrojar algo más de luz sobre las múltiples cuestiones que se integran en el de Santa Isabel, así como su problemática estilística y autoría, poniéndolo en relación con otros retablos y el arte de su momento, con especial atención al retablo de San Jerónimo, su más directa fuente de inspiración, y a la escuela granadina de escultura y pintura en el tránsito de los siglos XVI al XVII, verdadero crisol de la imaginería y arte de culto andaluz.

Según se refiere en la crónica de la Orden Franciscana del padre Alonso de Torres, este retablo se mandó realizar por sor María de Mendoza, hija de Bernardino de Mendoza, general de las Galeras de su Majestad Felipe II, la cual falleció en 1618. Gómez Moreno



y Gallego Burín en sendas alusiones en sus imprescindibles *Guías* lo consideraron como una obra realizada en los últimos años del siglo XVI<sup>4</sup>. Esta fecha debe considerarse como aproximada, pudiendo demorarse a los primeros años del XVII, lo cual quedaría corroborado tanto por sus características estructurales como por algunos detalles de remates y adornos y el tratamiento de las esculturas, en particular los relieves que son, sin duda, lo más destacable del conjunto.

*Descripción y análisis del retablo.* El retablo constaba originalmente de banco o predela, dos pisos más un pequeño ático, dispuesto en cinco calles con una simetría y regularidad propios de la época, aunque la inclusión posterior en la calle central de una hornacina para albergar la Virgen de Guadalupe y un manifestador barroco alteraron de forma apreciable la estructura inicial. Este cambio obligó a una recomposición discutible pero ingeniosa, como después comentaremos, la cual rompió en todo caso el equilibrado orden primitivo. Nosotros proponemos la reconstrucción inicial, las partes añadidas y el cambio de ubicación de algunas figuras en dos dibujos que intentan clarificar estas modificaciones (ver figs. 9 y 10).

El banco está ocupado en el centro por el sagrario y a su lado por cuatro tableros rectangulares de pintura, acogidos entre unas fuertes ménsulas manieristas que soportan las columnas del primer cuerpo. De los cuatro tableros, los dos centrales están decorados con ramos de flores repintados sobre lo original; los otros dos tableros, más anchos y en los extremos del banco, presentan pinturas con cuatro retratos de medio cuerpo de Santos franciscanos. A la izquierda *San Antonio de Padua*, con el Niño Jesús sobre un libro abierto y la vara de azucenas, y *San Diego de Alcalá* abrazado a una gruesa cruz y con el rosario en la mano derecha; en el tablero derecho aparecen *San Bernardino de Siena*, identificado por el anagrama de IHS, un libro en la mano izquierda y abajo la mitra característica, y a su lado un Santo negro que pudiera ser *San Benito de Palermo* por la peculiaridad del color de piel. En los extremos de ambos tableros aparecen los escudos reales de los Austrias, como patrocinadores de este monasterio.

Sobre el banco, se disponen dos cuerpos y cinco calles, la central del piso inferior ocupada por el sagrario y encima un manifestador barroco, de profusa decoración de hojarasca, medallones y veneras,



2. Santa Isabel la Real. Retablo mayor.  
Circuncisión.

flanqueado por sendas columnas salomónicas, colocado seguramente a fines del siglo XVII o principios del XVIII, adaptándose a las necesidades litúrgicas del momento. Sobre el manifestador, rompiendo el cornisamento del primer cuerpo y ocupando la mitad del segundo, se dispone un templete a modo de pequeño camarín, formado por retranqueamientos de apilastrados y quebrado remate, adornado todo con menuda decoración de talla a base de florones, guirnaldas, veneras, roleos y demás motivos propios del Barroco, que acoge a la imagen *Nuestra Señora de Guadalupe*. A los lados de este cuerpo central, en el piso inferior, se disponen dos encasamientos a cada lado, separados por columnas acanaladas en sus dos tercios superiores y rematadas en capiteles corintios. En los dos inmediatos al manifestador se disponen sendas esculturas de bulto redondo sobre repisas voladas, a la izquierda San Francisco y a la derecha Santa Clara, como referencia a los Santos fundadores e impulsores de la Orden seráfica y de la institución femenina de franciscanas clarisas. En las calles de los extremos se encuentra, quizá, lo mejor del retablo, como son dos tableros de relieve, con la representación de la *Adoración de los pastores* y *La Circuncisión*, obras bien resueltas en cuanto a composición de figuras, actitudes y tratamiento de paños, pero de rostros algo fríos y rutinarios. En estos relieves, el escultor planteó con limpieza las figuras, que presentan hábiles escorzos, una disposición escalonada y la inclinación hacia delante en su composición para poder ser observada desde abajo. La obra manifiesta buen oficio y capacidad de tallista experto, resaltando el movimiento y expresividad de las figuras, y que tras la necesaria restauración se incrementaría con la luminosidad y riqueza de matices del minucioso estofado. Sobre este cuerpo se dispone el entablamento, el cual queda resaltado sobre los edículos de las imágenes y se retranquea sobre los tableros laterales, contraponiéndose de forma curiosa y algo inquietante a la composición del entablamento del segundo cuerpo, el cual se resuelve justo al revés, remetido en las calles centrales y sobresaliendo en las extremas. Después volveremos sobre ello.

El segundo cuerpo presenta un rebanco sobre la cornisa del entablamento inferior que es un añadido introducido con la finalidad de recrear la altura total del retablo, exigida por la ampliación antes comentada. Tanto la duplicidad que se crea al recrear este cuerpo con un doble entablamento (que no



3. Santa Isabel la Real. Retablo mayor. Adoración de los Pastores.

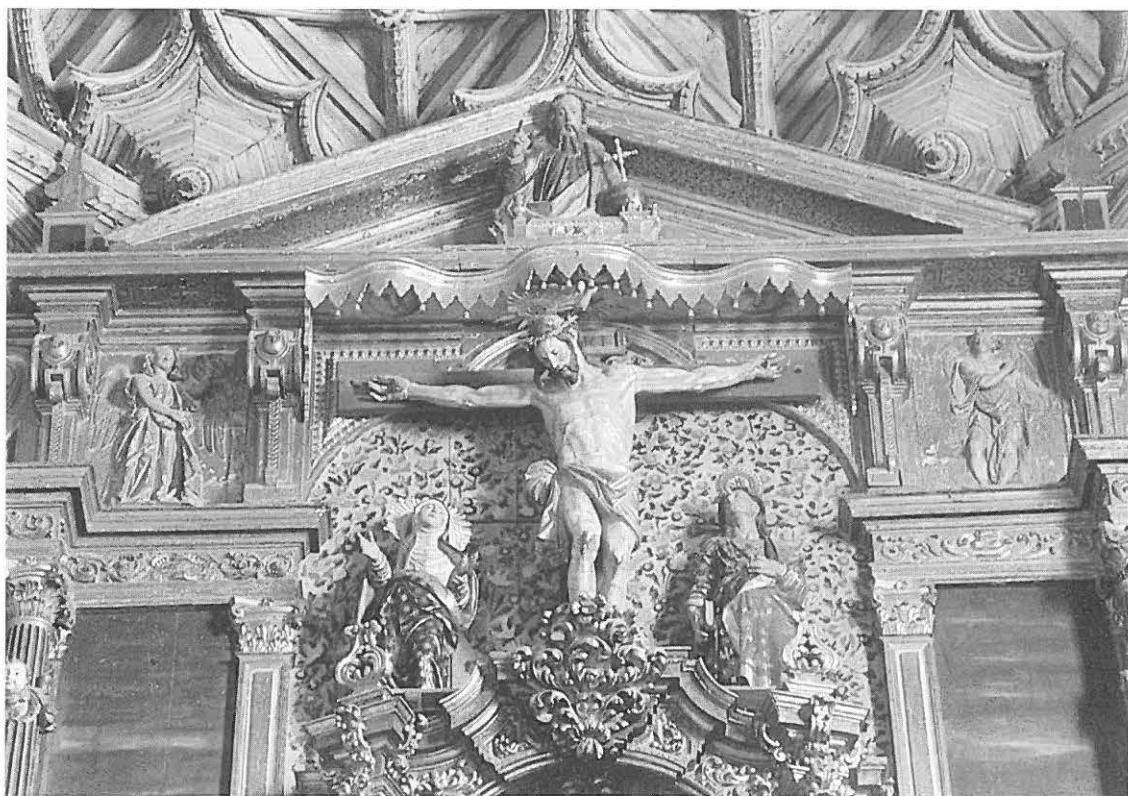


existe en San Jerónimo que es su modelo inspirador), como la decoración del mismo (mucho más rutinaria y de hojarasca carnosa) nos hacen considerar esta hipótesis. La observación de la estructura por su parte trasera también lo demuestra, conservando el tablero que cierra el entablamiento del primer cuerpo los orificios donde engastarían las espigas de las columnas del cuerpo superior que ahora quedan separadas por este segundo entablamiento; también la estructura material del mismo es diferente como después veremos. Este segundo cuerpo presenta hacia el centro dos estrechos encasamientos con pinturas de celajes nubosos, como representando un crepúsculo, que ahora resultan sin sentido por la falta de unas figuras concretas que las complementen. Originalmente constituirían los fondos de las figuras de María y San Juan, trasladados a la calle central y elevados sobre la hornacina de la Virgen de Guadalupe, cuando la ampliación, para acompañar a Cristo en el Calvario, el cual estaría al principio también más abajo. Unas pilastras cajeadas muy planas a los lados de este cuerpo sustituyen al orden columnario del resto del retablo en estos dos encasamientos, lo que de nuevo obliga a remitir a la solución adoptada en este mismo cuerpo en el retablo del monasterio de San Jerónimo. Sobre la hornacina barroca se dispuso el *Calvario*, constriñendo el remate del retablo, subiendo la cruz y colocando las figuras de *María* y *San Juan* sobre el techo de la hornacina; también el fondo se repintó a modo de un dosel bordado para igualar las distintas maderas con que se había reconstituido. Las esculturas de este grupo presentan la disposición, actitud y tratamiento característicos del periodo naturalista, con María en actitud dolorosa implorando al Cielo y San Juan en arrobo místico mirando a Cristo. El Crucificado presenta la morfología establecida por Pablo de Rojas, con suave contraposto, cabeza caída hacia su lado derecho, pabellón de la oreja que queda libre, tras un mechón de cabello y el paño de pureza anudado sobre el costado derecho y cayendo terciado sobre la pelvis; el bello rostro es también trasunto de los realizados por Rojas; las tres esculturas están talladas sin grandes sutilezas, afeadas, además, por los repintes posteriores (fundamentalmente las de María y San Juan), pero están bien resueltas, mostrándose bastante superior, en todo caso, la figura del Crucificado por su mejor tratamiento anatómico y su rostro sereno y de buena proporción.

Los encasamientos extremos de este segundo cuerpo presentan cada uno un tablero con pinturas. En el lado izquierdo se representa a San Juan Bautista, figura que encontramos con bastante frecuencia en los retablos de órdenes religiosas, y más en las contemplativas, por ser considerado el primer eremita. Aquí aparece centrado la composición mirando a un grupo de personas mientras la mano la dirige a Cristo, como el verdadero Mesías, que se vislumbra en un segundo plano; en la mano izquierda sujeta un libro y una fina vara rematada en cruz de la que pende la filacteria en la que reza: «Ecce agnus Dei». El rostro de San Juan es bueno y su movido contraposto queda reforzado por el rojo manto que le ciñe las piernas; detrás, se advierte la figura de Cristo, más torpe y fría. En el encasamiento de la derecha se representa a Santa Isabel de Hungría en una composición en dos planos; en el primero aparece la Santa en devota lectura, de pie, junto a una mesa en la que reposan el crucifijo y el cilicio, mientras a sus pies yacen la corona y el cetro, todo ello como símbolo de renuncia de los poderes terrenales y su elección de la mortificación y ejemplo de Cristo. Detrás, en una habitación abierta por un simple marco

de puerta, aparece la Santa arrodillada y mirando hacia el cielo, del que unos ángeles le bajan un manto ricamente bordado. Las dos escenas se integran en una arquitectura de sobria y severa linealidad.

Las columnas que enmarcan estos tableros de pintura son de nuevo una interpretación de las de San Jerónimo, aunque es un esquema muy repetido en la retablística andaluza y española de la segunda mitad del XVI, con los fustes estriados en los dos tercios superiores y una guirnalda hacia la parte alta del fuste, mientras que el tercio inferior queda retallado con figuras, tres de ellas femeninas, mientras la del extremo de la derecha ostenta un elegante desnudo masculino, como un «putti»; las cuatro figuras de la parte baja de estas columnas aparecen enmarcadas y completadas con bellos motivos manieristas. Los capiteles de estas columnas, de orden compuesto, presentan una curiosa disposición —al igual que ocurre en los capiteles corintios inferiores—, de manera que la doble banda de acantos aparece pintada de rojo y azul, alternándose azul abajo y rojo arriba, o a la inversa, de izquierda a derecha, sin seguir todos el mismo orden; por su parte, en el cuerpo inferior, los capiteles de la izquierda tienen los acantos azules abajo y rojos arriba y los de la derecha al revés; estas anomalías no sabemos si achacarlas a extravagancia, capricho o



4. Santa Isabel la Real. Retablo mayor. Cuerpo superior.



simplemente a un pequeño lapsus de los estofadores, aunque también pudiera deberse a un montaje erróneo cuando la ampliación.

Novedoso en lo granadino debe considerarse el ritmo alternado que ofrecen los entablamentos en los cuerpos laterales, en cuanto a su proyección frontal y retranqueamiento, como ya se indicó anteriormente, de forma que en el piso inferior el encasamiento de las esculturas exentas sobresale respecto al de los tableros de relieve, mientras que en el cuerpo superior el escalonamiento se establece justo al revés, retrayéndose los tableros centrales y sobresaliendo los pabellones laterales que acogen las pinturas. Este ritmo alternado no es frecuente en los retablos renacentistas pero tampoco es extraño, como puede verse en el de la iglesia de la Asunción de Bujalance (Córdoba) o en el desaparecido de la iglesia de Santiago de Alcalá de Guadaíra, por citar dos ejemplos concretos andaluces, pudiéndose remontar sus precedentes hasta casi el momento de su origen en el clasicismo grecorromano, como la fachada de la biblioteca-mausoleo de Éfeso (c.115-120 d. C.). En San Jerónimo, a pesar de considerarlo como su fuente de inspiración, no aparece esta alternancia.

El retablo culmina en un tercer cuerpo a modo de ático, ancho pero de poca altura, que coronando las dos calles laterales y la central remata en un frontón recto. Todo esta parte

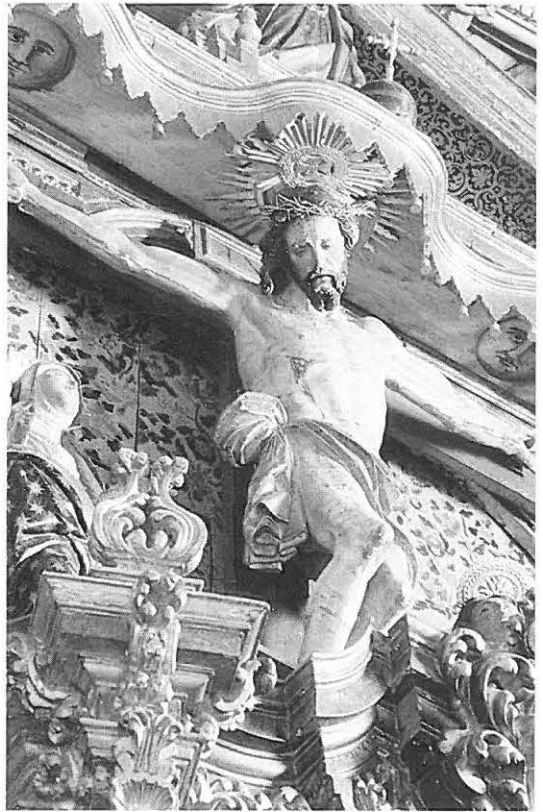


5. San Jerónimo. Retablo mayor.



del retablo experimentó una importante modificación cuando la ampliación ya comentada. No obstante, su disposición inicial puede recomponerse fácilmente y sin mucho temor a equivocarnos, fijándonos, de nuevo, en el retablo de San Jerónimo. Así, la zona central, que actualmente ocupa el torso y cabeza del Cristo crucificado sobre el que se observa un dosel ondulado —también añadido posteriormente— recibiría la figura de *Dios Padre* que ahora ocupa el tímpano del remate. Acompañarían a esta figura, en los encasamientos laterales, separados por pilastrillas con mutilos típicos de fines del XVI y los primeros decenios del XVII, sendos relieves de ángeles que ostentan una corona y una espada, respectivamente, y se adornan con abundancia de paños. Como tantas veces ocurre son esas pilastras rematadas en mutilos manieristas y el tratamiento de las ménsulas del banco lo que denuncia la modernidad del retablo, frente al conservadurismo romanista que se aprecia en la solución de columnas y entablamentos.

Mención especial merece la policromía y estofado del retablo, con la presencia de las características guirnaldas de grutescos y sarmientos vegetales ondulantes tan del gusto de la escuela granadina, aunque sin llegar a la profusión y detalle del propio retablo de San Jerónimo o el de la iglesia de Albolote, verdadero alarde del arte de la estofa retablística. Este estofado adquiere su mayor virtuosismo en los frisos de los entablamentos y en los techos de los encasamientos, con cenefas de bellos encintados, cartelas y bandas de hojarasca. Por su parte, las esculturas exentas están todas repintadas, escondiendo seguramente el estofado primitivo y resultando excesivamente brillantes por barnices modernos. En el caso de las figuras de María y San Juan del Calvario, se repintaron con un estofado característico del siglo XVIII pero que pudo ser retocado con posterioridad; el Cristo está más en su encarnación original, aunque los moratones de piernas y brazos parecen añadidos para incrementar los efectos del suplicio. Aun con el fuerte deterioro que manifiestan los relieves del primer cuerpo, son las piezas de mayor virtuosismo cromático, con lujosos grutescos, damascados y filigranas que recorren las vestiduras de los personajes con suma prolijidad y abarcan hasta la mesa de altar donde Jesús es circuncidado; los muros de sillería del fondo son punteados con golpes de oro, de manera que de lejos



6. Santa Isabel la Real. Retablo mayor.  
Crucificado.

no se observan estos puntos pero le otorgan una luminosidad especial; este tratamiento coadyuva, junto a la pesadez de los paños del sacerdote y María, a dotar al relieve de la *Circuncisión* de una innegable monumentalidad. Por su parte, la *Adoración de los pastores*, ofrece los mismos alardes de suntuosidad en los paños de María y José y uno de los pastores, mientras que el que se dispone en primer plano adopta un tratamiento más austero y junto con la oveja que adopta una actitud casi humana y ambos contemplan cómo la Virgen descubre el blanco paño que tapaba a un rollizo Niño Jesús. Es lástima que su estado actual no permita una mejor contemplación de estos valores plásticos en sumo grado admirables.

Poco habría que decir de la estructura iconográfica de este retablo, de todo punto coherente con la tradición artística española y de este siglo. Por un lado los fundadores y modelos de imitación de la orden franciscana (los cuatro Santos del banco, Santa Clara y San Francisco del primer cuerpo) junto con dos ejemplos de renuncia de lo mundano (San Juan Bautista y Santa Isabel del segundo cuerpo), figuras que deben inspirar la fe de las religiosas clarisas de este monasterio. Junto a ellos, dos temas del ciclo Redencionista centrados en la Natividad de Cristo, en este caso representados por la Adoración de los Pastores y la Circuncisión<sup>5</sup>. Arriba, la Deesis o Calvario, que indefectiblemente solía rematar los retablos mayores de esa época, mientras que el manifestador, para la exposición del Santísimo es incorporación más tardía y la imagen de la Virgen de Guadalupe obedece una devoción específica del monasterio. En cuanto a la aparición de los escudos reales en el banco era obligado por ser una institución perteneciente al Patronato Regio.

Más atención merece la ampliación sufrida por el retablo ante la necesidad de acoger los cambios devocionales y litúrgicos experimentados con el paso del tiempo. Aunque hasta cierto punto resulta un trabajo ingenioso de «encaje» y coexistencia estilística, la estabilidad del mismo quedó resentida, como se verá en un apartado específico. Esta ampliación ha dejado suficientes testigos que permiten reconstruir su estructura original. Es el caso de la cornisa que remata el ático y donde apoya el frontón, a la cual justo debajo del busto de Dios Padre se le colocó una pieza suplementaria para poder alargarla, ya que, como pensamos, originalmente el retablo tendría la calle central más estrecha y el frontón cobijaría totalmente los tres cuerpos centrales, no como ahora que queda ligeramente remetido. Los dos remates pequeños en forma de corazón alargado que se encuentran a los lados del arranque del frontón —para compensar el vacío que ahora queda— estarían originalmente en los extremos del retablo, sobre los aletones, los cuales se sustituyeron a su vez por otros adornos, retallados en unas pilastrillas cajeadas que se debieron eliminar al colocar el manifestador. También el tablero que adorna el fondo del Calvario es el resultado de una compleja recomposición de los tableros que cerraban el Dios Padre y el propio Calvario cuando estaba inicialmente más abajo. Así, los dos medios arcos de los laterales son los originales que acompañarían al Dios Padre, con unos resaltes en relieve en los bordes, mientras el que rodea la cabeza de Cristo sería el que cerraría su primitivo encasamiento, decorado con una moldura y restos de estofado similar a lo original, y que se subiría aquí para acrecentar este espacio; el resultado actual es el de un arco trilobulado. La cercanía de la cabeza de Cristo con el Dios Padre y la pérdida del peso específico del remate harían conveniente el introducir el dosel de borde ondulado y con una guirnalda,



propio de los retablos barrocos. El posible inconveniente que podría ponerse a una calle central originalmente más estrecha es que no cabría el brazo horizontal de la cruz del Calvario, pero, una vez más, el remate del retablo de San Jerónimo nos da la solución, al solaparse este brazo sobre el entablamento, por lo que aquí podría hacerlo así o sobre las pilastrillas. Quedaría, por último, señalar otro añadido, éste quizá más moderno que lo anterior, como es todo el zócalo o sotobanco que enlaza estilísticamente con el frontal de altar, imitando con los característicos charolados pintados el efecto de la piedra del frontal. También se añadieron las puertas laterales para acceder a la parte trasera del retablo y poder subir a la hornacina de la Virgen y a los cuerpos altos del retablo.

A pesar de esta aparente y real descomposición estructural se nos antoja como una lección más de cómo las iglesias y sus elementos litúrgicos han sido, y son, unos organismos vivos y en continua evolución, creciendo o menguando según las circunstancias religiosas, y siempre reflejando las múltiples vicisitudes por las que han atravesado. En nuestro caso, debemos entender que, a pesar de las disonancias estilísticas, la ampliación se hizo con una cierta sensibilidad, perdiendo lo mínimo posible en unidad arquitectónica y ganando en eficacia litúrgica y devocional. Aún así, la introducción del manifestador y la hornacina a modo de pequeño camarín no sólo rompió con la estabilidad física al retablo (como después se verá), sino que creó un nuevo dinamismo plástico y un marcado acento escenográfico, fruto del nuevo discurso sensible y espiritual que tiene lugar en el Barroco.

La fecha concreta de esta ampliación, que obligó en su día a desmontar todo el retablo y volverlo a recomponer, es difícil establecerla. A falta de documentación expresa, podemos suponer, por la presencia de las columnas salomónicas en su estructura y profusa hojarasca, mientras carece de estípites o rocallas, que su cronología estaría entre finales del siglo XVII y principios del XVIII. Aunque el traslado de la imagen de la Virgen de Guadalupe al altar tuvo lugar en 1670, nos parece una fecha demasiado temprana para esta ornamentación y la propia configuración física de la hornacina, a modo de pequeño camarín, siendo su fecha tope la realización de la pintura mural que adorna la capilla mayor. Al no rebasar dicha pintura el perímetro del retablo se deduce fácilmente que ésta se realizó después de la ampliación<sup>6</sup>.

Respecto a la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe debemos indicar que según el padre Torres era una devoción grande de la Reina Católica, constituyéndose una Hermandad en 1611 cuyas reglas, recogidas en un hermoso libro en 1635, se guardan en el monasterio<sup>7</sup>. Dicha imagen se encontraba primitivamente en el claustro, hasta que en 1670 se trasladó al altar mayor al revitalizarse dicha devoción y Hermandad, motivando seguramente este cambio la reorganización del retablo ya comentada<sup>8</sup>. El mismo padre Alonso Torres, nos da la noticia de que sor Catalina de Luzón, abadesa que falleció en 1601, mandó hacer una imagen de San Francisco para ponerla en el altar mayor. Esta escultura pudiera ser la que aparece a la derecha del retablo, que demuestra en su calidad la influencia de Pablo de Rojas, superior a lo restante del retablo, pero que pasa un poco desapercibida por su ubicación en alto, sobre la puerta lateral derecha, y estar su rostro dirigido hacia arriba; sobre otra repisa a la izquierda del retablo aparece la escultura de San Pedro de Alcántara, más floja.

*Autoría y contexto artístico del retablo.* Quedaría aludir a la posible autoría del retablo y el contexto histórico-artístico en que éste surge. Sin duda su referencia formal más inmediata y seguramente explicable por coincidencia no accidental sino buscada, es el retablo mayor del monasterio de San Jerónimo, obra tan espléndida como mal conocida<sup>9</sup>.

Rebasaría el cometido de este trabajo el abordar aquí un estudio pormenorizado del retablo de San Jerónimo y entrar en la polémica sobre su autoría. Simplemente señalar que incluso las cuestiones que pudieran parecer más claras, como las cronológicas, necesitan una revisión urgente, como en su día se sabrá, pues su realización no fue contratada en 1570 sino en el año 1576 (Hernández Díaz es el único que señala esta fecha) y la reforma y nuevas trazas del mismo de Lázaro de Velasco tienen lugar en 1579 y no en 1573, ya que en el libro de Actas Capitulares del Monasterio se dice que «en 15 de abril de 1579 nuestro muy reverendo padre fray Diego de Santa María propuso al convento que por quanto avía sido informado de oficiales muy primos en el arte de la arquitectura que la traça del retablo no estava bien hecha..., que sería más acertado hazerse otra traça de nuevo, la qual hizo el licenciado Velasco, beneficiado de San Andrés, y a vista de todo el convento de la qual todos se contentaron y la aprobaron y dixeron que conforme a esta traza se haga y acabe el retablo y no conforme a la vieja...»<sup>10</sup>. El retrasar la fecha de ejecución del retablo en seis años parece que no tendría mayor trascendencia en la ejecución, pero es un dato a tener en cuenta en cuanto a los posibles autores y dónde estaban en estos años si se siguen barajando nombres. Otra circunstancia parecida encontramos en cuanto a la reforma del mismo, en donde entraron Diego de Navas, Pedro de Raxis y, según se viene considerando, Bernabé de Gaviria o Pablo de Rojas, ampliación que se contrata en 1603 con Diego de Navas y Pedro de Raxis su «composición y colocación», con el añadido trazado por Pedro de Orea. Pero la decisión de modificar de nuevo el retablo debió tomarse bastante antes, siendo posiblemente demorada su resolución más de diez años precisamente por el pleito interpuesto por Aragón y muerto éste seguido por su viuda. Esta cuestión parece clara, ya que Pedro de Orea había muerto en 1592, luego la ampliación estaría trazada antes de esta fecha. La obra contratada era de cierta envergadura, puesto que las cantidades fueron 8.250 reales para Diego de Navas (recuérdese que era ensamblador) y 8.750 reales para Raxis (Rages en el documento)<sup>11</sup>. Gómez Moreno González dejó perfectamente delimitada la parte que correspondía al primer y segundo proyecto, diferenciando la calidad de una y otra escultura, así como la madera utilizada y el estofado, opinión seguida por todos y a lo que no podemos añadir nada nuevo<sup>12</sup>.

Pero si complicado es saber los autores del retablo de San Jerónimo, en el caso del de Santa Isabel la Real nos encontramos con la misma tesitura e igual carencia documental. Analizando los retablos que por estos años se hacen en Granada hay que descartar cualquier relación con los diseños de Ambrosio de Vico, más modernos de concepto, y aún más con los que Gaspar Guerrero hace en la Catedral, o cualquier otro de este tiempo. Por lo tanto, parece claro que la morfología del retablo de Santa Isabel sería consecuencia del estilo que se desarrolla en los últimos años del siglo XVI, siguiendo, bien un diseño original de Pedro de Orea u otro más tardío de Diego de Navas, pero teniendo claramente como referencia directa el de los jerónimos como ya se ha dicho. Este paralelismo, a nuestro entender, es más claro en lo referente a la estructura que a la escultura de uno y otro retablo, pues



aunque las dos obras (en San Jerónimo nos referimos a las esculturas añadidas en un segundo momento) pertenezcan a la misma escuela no se pueden considerar como de la misma mano. Pero incluso en lo que respecta a las soluciones estructurales, podemos observar que también existen diferencias que impiden hablar de una copia directa sin más. Se trata más bien de una interpretación del mismo esquema, con un lenguaje semejante como planteamiento general y en la articulación de elementos portantes (columnas, pilastras y esquema del ático), pero cuya resolución final queda matizada por diferencias suficientes que expresan personalidad propia. Empezando por la presencia de tableros de pintura en el cuerpo superior, frente a la total ocupación escultórica del de San Jerónimo, o el ritmo cambiado en el movimiento de los entablamentos de los cuerpos inferior y superior comentado anteriormente. En resumen, consideramos que existiendo claros paralelismos y relación estilística, los autores pudieran no ser los mismos, puesto que en la terminación del de San Jerónimo parece convenirse en ver la mano de Rojas o de Gaviria, mientras que en la escultura del de Santa Isabel nos parecen ser de otras manos. Sánchez-Mesa ya observó estas diferencias, sobre todo en los relieves, y apuntó la posibilidad de ser los relieves obra de Martín de Aranda, «o con menos probabilidades de Gaviria», lo cual parecería acertado si los comparamos con los que Aranda hace en el banco del retablo de la iglesia de Albolote, sobre todo en las cabezas y ojos saltones<sup>13</sup>. El problema se plantea si tenemos en cuenta que Martín de Aranda tenía 28 años en 1610, según declaración propia, al actuar como testigo en el matrimonio de Alonso de Mena, lo cual nos daría una edad de 18 años en 1600, por lo que se nos antoja excesivamente joven si se hubiera hecho el retablo de Santa Isabel por estas fechas. Otra cuestión importante es que hasta ahora los investigadores solamente se han fijado en los dos relieves para atribuir la autoría de las esculturas de todo el retablo, pero, aunque es cierto que son las piezas mejores, hay que tener en cuenta el resto de la escultura porque parecen de la misma mano aunque con diferente «interés» a la hora de realizarlas, como sería el caso del Crucificado del Calvario y las dos figuras que lo acompañan, muy inferiores como ya se ha dicho. En este sentido debemos incluir a otro escultor aún peor conocido que Rojas o Gaviria, como es Diego de Aranda «el Mozo», sin más obra de importancia que atribuirle que los santos Cecilio y Gregorio Bético del antiguo retablo de Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral<sup>14</sup>. Las estrechas relaciones que mantuvieron los seguidores de Rojas, la ausencia de identificaciones concretas de otros artistas secundarios pero activos y que sin ninguna duda dejaron obras en las iglesias y conventos que nos empeñamos a adscribir en un peligroso reduccionismo siempre a Rojas (si son de calidad destacada) o a Gaviria (si nos resultan algo más blandas o flojas), amén de las profundas lagunas documentales, dificultan en extremo el llegar a conclusiones definitivas por ahora. En todo caso, el tratamiento plástico de las figuras de la *Adoración de los pastores* del retablo de San Jerónimo es diferente a las de Santa Isabel, sobre todo en algo tan específico como los rostros y expresiones, muy severas y ceremoniosas las del primero y más dulces y naturales las de Santa Isabel, mucho más cercano a lo de Rojas lo nuestro, pero lejos de su calidad. Sin embargo sí son coincidentes en la composición, disponiendo los personajes en dos grupos enfrentados. Urge que investigadores que quieran, puedan y sepan clarifiquen el conocimiento de esta escuela y entre tanto deberíamos emplear una prudente cautela en seguir atribuyendo obras a artistas si no se tienen los

suficientes elementos de juicio, pues las atribuciones erróneas luego son siempre muy difíciles de corregir.

En cuanto a las pinturas y estofado, también están en la órbita de la escuela granadina de fin de siglo, de la cual es figura descollante Pedro de Raxis. Si bien los estofados presentan algunas novedades en el desarrollo de temas ornamentales, algunos motivos de cintas entrelazadas que aparecen en el primer cuerpo y el remate son idénticos a los que encontramos en el retablo de Albolote. Sabido es que Raxis subcontrató a veces la ejecución de la policromía de los retablos con otros maestros y lo mismo podríamos decir de su activo taller en el que habría gran cantidad de oficiales para atender a los numerosos encargos. El estofado de las esculturas es tan lujoso como lo mejor de Raxis, aunque absolutamente irreconocible ahora, por la suciedad y el avanzado deterioro en el caso de los tableros, o perdido por repintes posteriores en el de las esculturas de bulto. Por su parte, las pinturas de *Santa Isabel* y *San Juan Bautista* y aún más las del banco se ajustan a las características de la época, con una fría monumentalidad de las figuras, la finura de las facciones y la corpulencia anatómica, resultando su composición parecida a la tabla del retablo de Albolote en que se representa el abrazo de Isabel y María<sup>15</sup>. Pero tampoco andan lejos de las pinturas de Juan García de Pradas en el retablo de San Ildefonso.

En conclusión, sobre la autoría concreta de este retablo preferimos no arriesgar nuevas atribuciones, en espera de nuevos datos, por más que el círculo y momento artístico de su realización quedan perfectamente definidos. En todo caso, pensamos que pueden ser igualmente interesantes otras cuestiones, como las específicamente estructurales, que han reclamado una mayor atención por nuestra parte y que esperamos serán clarificadoras para el conocimiento de la retablística finisecular en Granada.

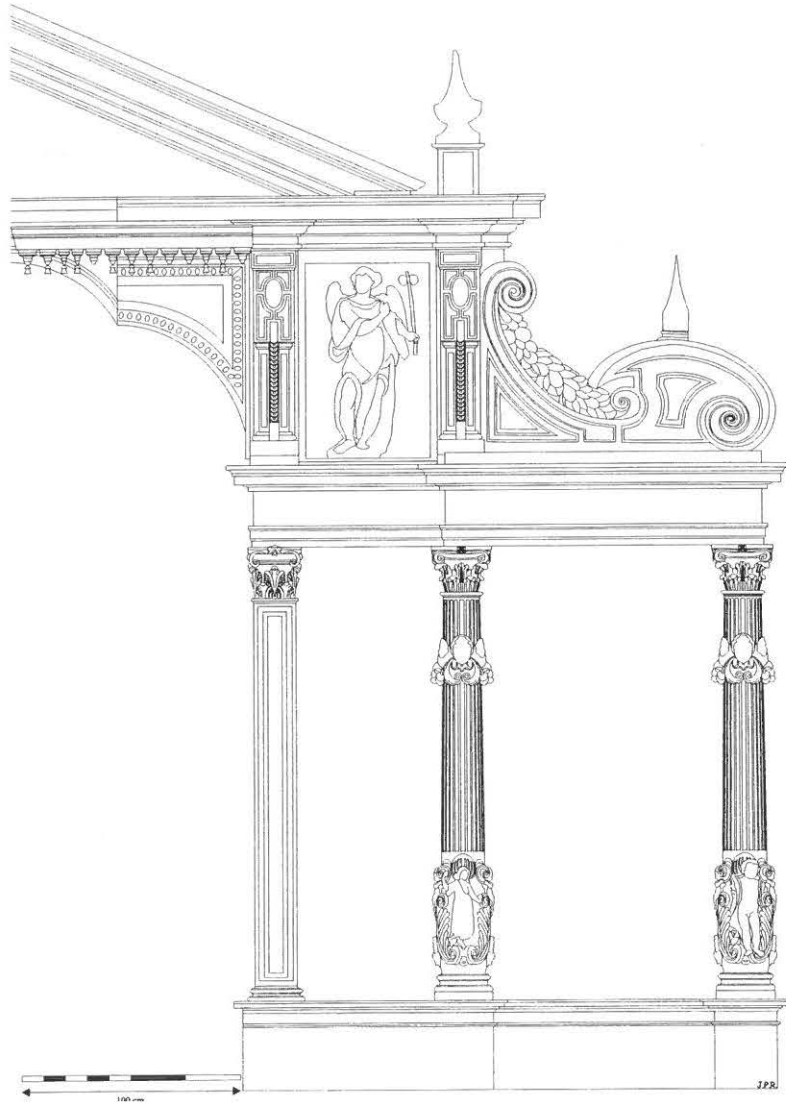
## ESTUDIO TÉCNICO-MATERIAL

*Estructura y soportes.* En la observación directa de este retablo se comprueba que su estructura y materiales son los habituales en la retablística del último tercio del XVI. La madera utilizada es de pino, disponiendo las piezas verticales soportando y recibiendo las horizontales mediante ensamblajes y espigados perfectamente controlados y que convertía el trabajo de montaje del retablo en una operación sencilla, una vez aprendido con la experiencia del taller. Para facilitar su montaje se dejaban unas muescas incisas en el soporte e incluso unas marcas para servir de guía, según se puede comprobar en distintas partes del de Santa Isabel. Si consideramos la altura en relación con el fondo entenderemos que, como suele ser normal, el retablo no está concebido como una estructura «autoportante», sino que depende de numerosos anclajes que lo fijan al muro cercano —también previstos por el carpintero— para impedir un desequilibrio que pudiera terminar en derrumbe.

El de Santa Isabel, a pesar de ser un retablo de unas dimensiones relativamente moderadas (9 x 7 metros), se puede comprobar que la ampliación sufrida en el XVII-XVIII introdujo factores de inestabilidad que han derivado en un progresivo deterioro de algunas partes. La división y ensanchamiento de la calle central y la incorporación de un nuevo entablamento provocaron una alteración de cargas, hecho que se intentó corregir con nuevos anclajes y



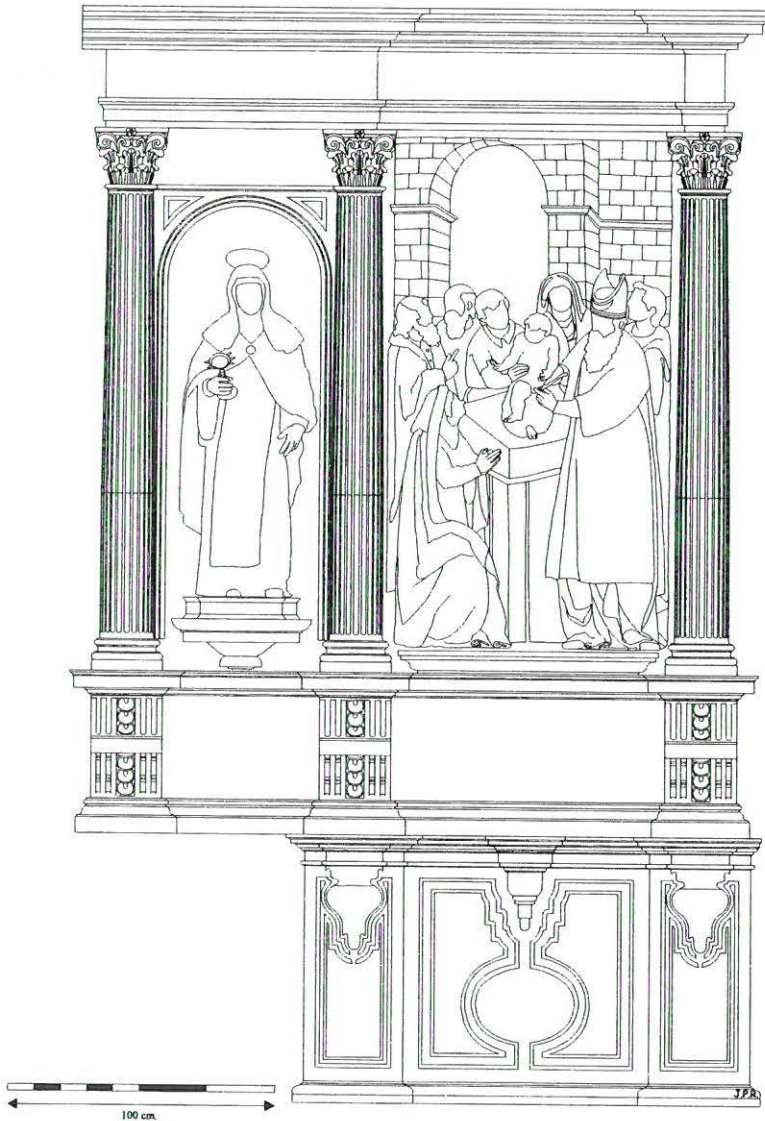
el desplazamiento de otros que hubo que volver a ensamblarlos, con soluciones no del todo eficaces (muchos solamente solapados y clavados sin más). La inclusión sobre todo del nuevo entablamento, que no copia exactamente la disposición y cajeados del original, produjo un desplazamiento del eje de apoyo de las columnas y pilastras, obligando a modificar el sistema de anclaje de las grandes tablas del segundo piso. Esta debilidad se vio incrementada al separar de la pared el retablo para colocar una escalera de acceso al



7. Santa Isabel la Real. Cuerpo superior del retablo mayor.

pequeño camarín para la Virgen de Guadalupe y otra que baja al trasaltar, lo cual también debilitó los tacos de anclaje a la pared que resultan excesivamente finos. Todo ello ha conducido a un deterioro progresivo de algunas partes.

En cuanto a aspectos de interés del montaje estructural del retablo, nos vamos a detener en los que conciernen al ensamblaje de las distintas piezas porque nos permiten recomponer la intención y el proceso de ejecución de otras obras similares. El banco del retablo apoya



8. Santa Isabel la Real. Cuerpo inferior del retablo mayor.

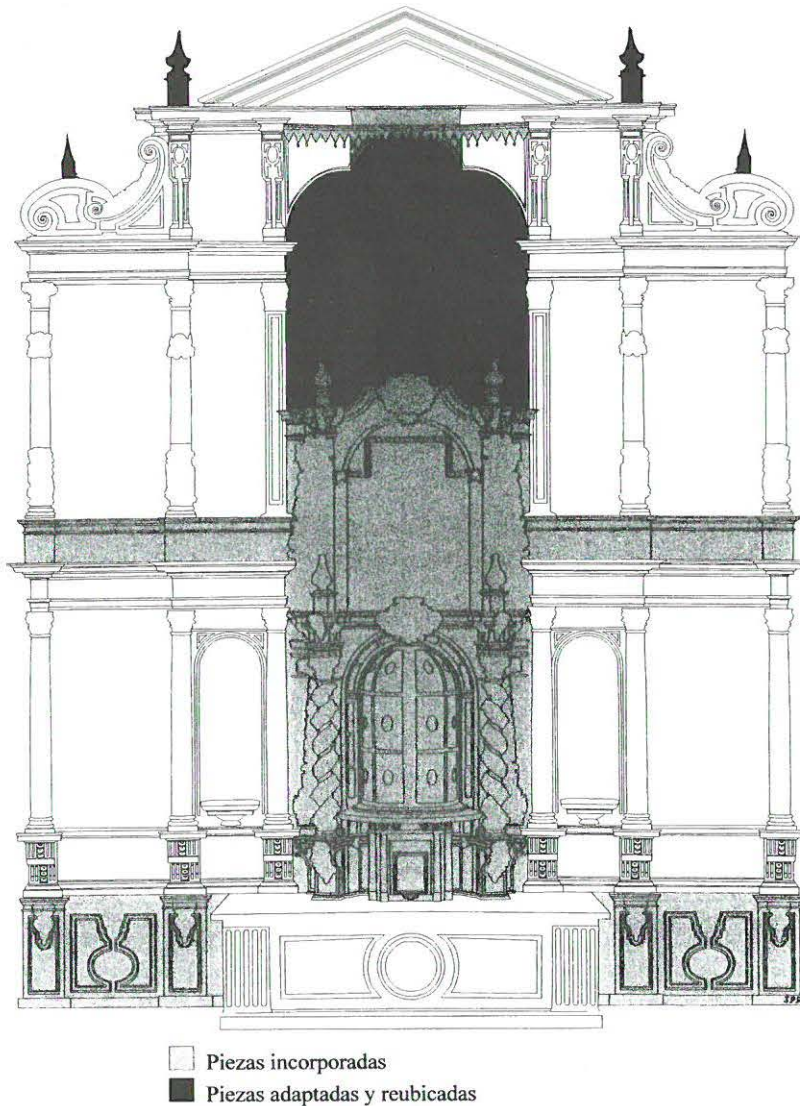


sobre el altar en el cuerpo central, mientras que los laterales lo hacen sobre un sotobanco de madera, empleando en esta parte largueros horizontales que permitan una mayor estabilidad<sup>16</sup>. Esta predela tiene cuatro ménsulas, que amén de constituir unos elementos de adorno se convierten en nódulos esenciales del soporte, en las que se disponen en su cara superior dos cajeados, uno redondo para la columna y otro rectangular para la pilastra adosada. La cornisa de esta predela también presenta un rebaje a todo lo largo para recibir los tableros de relieves y fondos de esculturas del piso superior. Curiosamente, dicha ranura se encuentra parcialmente eliminada en los extremos, para permitir extraer los relieves sin necesidad de desmontar toda la arquitectura. También encontramos en ese larguero un cajeadado enfrentado con una de las ménsulas que debía recibir uno de los anclajes originales al muro. De esta manera quedaba toda la estructura perfectamente trabada. Por su parte los tableros con los Santos franciscanos y las pinturas de flores de los encasamientos inferiores están claveteados por la parte trasera. El que en la cara anterior no exista discontinuidad en la capa de preparación entre pintura y arquitectura, junto con el hecho de que las tablas no tengan travesaños de refuerzo, parece indicar que se concibió y ejecutó dicha pintura integrada en la configuración de la predela.

El primer cuerpo presenta las columnas ensambladas mediante cajeados y ranuras que actúan como soportes físicos y estéticos de la estructura, habiendo cedido algunas ménsulas por la presión de dichas columnas, lo cual se ha intentado solucionar calzando con astillas de madera los capiteles. Por su parte, los relieves están labrados sobre unos paneles integrados por cuatro tablas de distinto ancho, mayores las dos centrales que las laterales y ensambladas por dos travesaños encastrados en un cajeadado a cola de milano y colocados en sentido perpendicular al hilo de la madera, es decir, horizontal, según el procedimiento que fue habitual en los relieves y pinturas sobre madera de los retablos del XVI. En el caso del relieve de la *Circuncisión*, el barrote superior ha sido sustituido por dos barrotes dispuestos en forma de «V», aparentemente encolados, sobre otra pieza ancha y plana que, a modo de refuerzo, se fijaría sobre el cajeadado original. Aunque, a la vista de los resultados, la intervención no ha tenido mucho éxito, sorprende la limpieza y corrección con la que está ejecutada<sup>17</sup>. La misma solución presentan los fondos de las esculturas de *San Francisco* y *Santa Clara*, formados por tres tablas reforzadas por travesaños horizontales más estrechos que los anteriores, lo cual demuestra una adecuación del tamaño al esfuerzo solicitado. Las juntas se encuentran protegidas con yeso, cola y estopa, al modo habitual, estando en mucho mejor estado que las anteriores. El primer entablamento está formado por tablas horizontales de una sola pieza, armadas con travesaños verticales internos fijados con profusión de espiches de madera; de esta forma se refuerza una parte que, pese a ser hueca, debe resistir sin deformarse el peso del resto del retablo. La parte inferior recibe las espigas y lengüetas superiores de columnas y pilastras, mientras que las ranuras centrales recogen casi todos los tableros del primer cuerpo. Este entablamento ha perdido toda la moldura superior de la cornisa, salvándose únicamente la parte correspondiente a la vuelta lateral, sin que haya una explicación lógica para ello. Se comprueba la diferente manera de ensamblar los retablos en distintas épocas por el rebanco o doble entablamento añadido, el cual está formado por dos tablas encoladas pero sin la complejidad de piezas de refuerzo vistas en el anterior. Descansa sobre el entablamento original, reproduciendo las cajas para

la columna y pilastra, pero no repite la ranura que debería alojar los tableros pintados del segundo piso, con lo que quedan literalmente volando sobre el entablamento y se sujetan mediante *llaves* superpuestas en el lateral superior y un recio claveteado sobre las pilastras adyacentes.

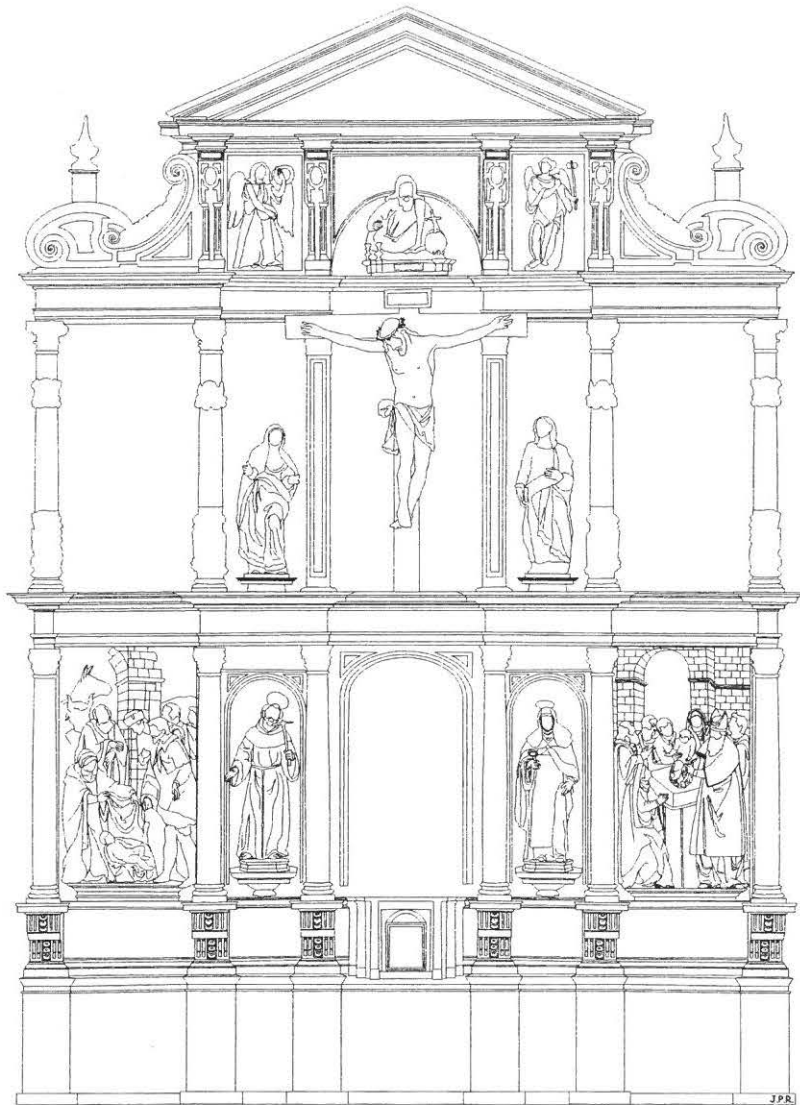
El segundo piso alterna la proyección del entablamento, como ya se ha indicado, manteniendo cuatro columnas para los encasamientos extremos y pilastras en el lado central. Los



9. Santa Isabel la Real. Estructura del retablo en el estado actual.



paneles de pintura laterales están formados otra vez por tablas ensambladas, pero en esta ocasión cada tabla presenta además de las dos barras horizontales que traban a todas, unos ensamblajes de doble cola de milano o *lazos* recubiertos de yeso, cola y estopa de cáñamo entre cada una, como se puede observar en el dibujo que adjuntamos; por su parte los tableros centrales que servían de fondo a las esculturas de *María* y *San Juan* presentan la misma solución, y todos ellos estaban engastados en una ranura del entablamento inferior



10. Santa Isabel la Real. Estructura original del retablo.

que al ser suplementado con el nuevo ha perdido su anterior ensamblaje. En los tableros centrales se han encontrado restos de clavos de hierro antiguos o sus orificios dispuestos de forma triangular que refuerzan la hipótesis de haber servido como fondo a las esculturas antes mencionadas. Además, la zona coincidente del primer entablamento original está limpia de gotas de cera (de las velas que antiguamente alumbraban estos retablos) en una superficie aproximada a la de la peana de una talla. El segundo entablamento se conserva sin grandes alteraciones y su estructura es similar al inferior, pero hecho en dos piezas reforzadas con travesaños verticales y con menor fondo, por lo que la ranura que sujeta los tableros está realizada sobre sendas piezas superpuestas en la parte interior.

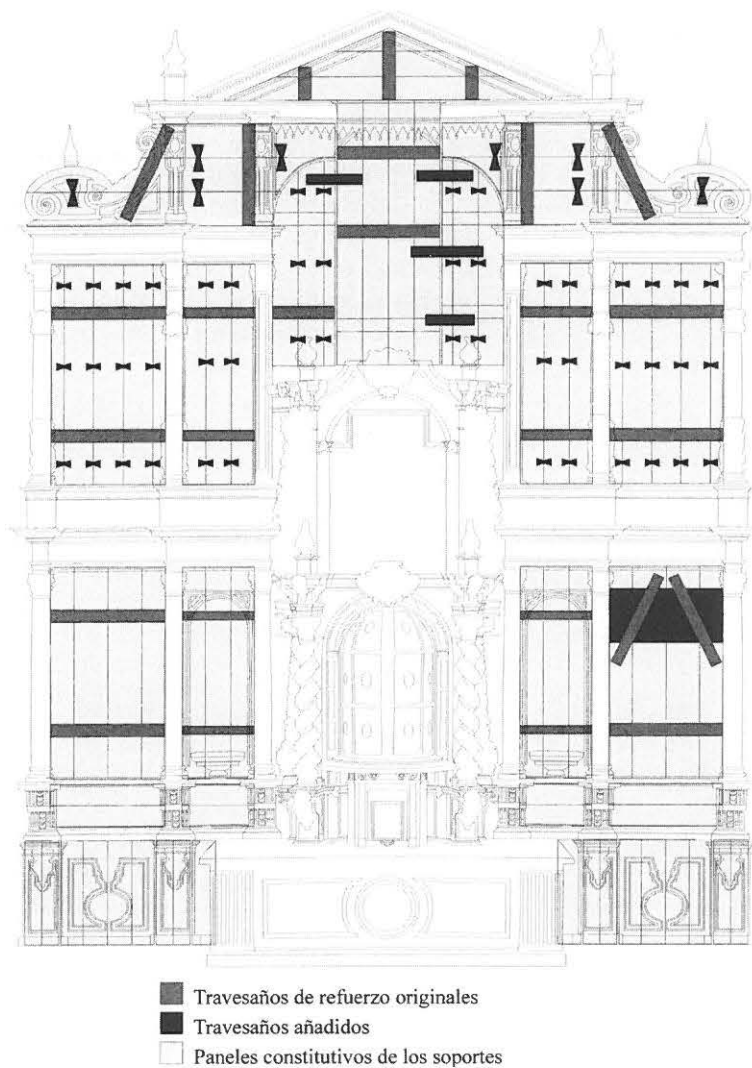
El ático presenta cuatro pilastrillas que se disponen siguiendo la línea vertical de las columnas y pilastras inferiores. Dichas pilastras separan dos encasamientos laterales con los ángeles y dos aletones en los extremos, y hacia el centro el arco trilobulado que forma el fondo del Calvario. Estas piezas de los fondos entre las pilastrillas parecen independientes, pero en la observación por detrás se comprueban que están trabajados en una misma pieza, compuesta por tres anchas tablas dispuestas horizontalmente, unidas por colas de milano entre sí y trabadas por largueros verticales, los dos centrales, mientras que los extremos se inclinan siguiendo la disposición de la guirnalda floral. Interesante por los datos que nos aporta es la forma de solucionar el fondo del conjunto escultórico del *Calvario*. Para reconstruir éste, sensiblemente más ancho que el original, se han utilizado tres grandes piezas. Las dos laterales son simétricas y debieron estar unidas originalmente, presentando la misma solución del ensamblaje de las otras tablas del mismo cuerpo y el cajeadado, ahora vacío, de los barrotes horizontales de refuerzo. Estas dos partes fueron separadas, cuando la ampliación, por otro tablero formado por cuatro piezas y que presenta la misma tipología que el resto de soportes de madera del retablo, por lo que pensamos que se trata del fondo que cerraba el encasamiento central del primer piso que desapareció al colocar el manifestador. Pese a que ha sido, al igual que los laterales, completamente repintado, se pueden encontrar zonas que aún conservan la policromía original, idéntica a la existente en los dos tableros de los encasamientos centrales del segundo cuerpo. Los empalmes con las otras piezas se consiguen empleando listones de diversas procedencias, clavados desordenadamente sobre las uniones. Si sumamos los tamaños de las piezas laterales de este tablero obtenemos un ancho aproximado de 1'20 m, es decir, que la calle central tendría originalmente el mismo ancho que las calles extremas, mientras que las que flanquean la central miden justo la mitad, 60 cm.

En lo que respecta a la parte añadida, camarín y manifestador, es más difícil identificar y separar las distintas partes que lo componen, ya que se montaron utilizando elementos de mayor tamaño, repasando posteriormente aparejo y policromía *in situ* para ocultar defectos, al modo habitual en el Barroco. Curiosamente esta parte es la que menos ha sufrido los efectos de la ampliación, ya que se soportan entre sí, se apoyan en la mesa del altar y no reciben otras cargas del retablo.

*Pinturas y estofado.* Todo el retablo va aparejado con varias manos de sulfato cálcico aglutinado con cola orgánica, a la manera tradicional, sobre la que se dispone la capa de bol rojo para recibir los panes de oro, quedando la mayor parte «dorada al agua». Las únicas zonas sin estucar que encontramos en el anverso corresponden a las partes planas superiores



de los entablamentos que permanecen en madera vista. Sobre esta capa dorada se realizó el característico estofado de tan espectacular efecto y del que los artistas granadinos llegaron a sus mayores cumbres, aunque aquí por motivos seguramente de costes no se entregaron con la extensión y minuciosidad que vemos en otros retablos, como en el de San Jerónimo o Albolote en los que hasta los canales de las columnas estaban decorados con chórcholas, facetas y otros motivos. Las pinturas de la predela y del segundo cuerpo tienen una capa de preparación similar, aunque el aglutinante en unos y otros es diferente, según ha demostrado la analítica. Mientras las figuras de la predela han sido pintadas utilizando



11. Santa Isabel la Real. Esquema de ensamblajes del retablo.

temple de huevo, al igual que la arquitectura, las tablas de San Juan y Santa Isabel lo han sido con óleo. En todos los casos se ha encontrado también una capa de barniz oleo-resinoso generalizado.

Es precisamente este complemento pictórico el que más ha sufrido del retablo y al mismo tiempo el que aporta más datos sobre cuestiones cronológicas que ayudan a interpretar las modificaciones sufridas. Sobre lo primero no entraremos por ser algo natural, ya que a la pérdida de la estabilidad pictórica propia se une el movimiento y las dilataciones y contracciones de la estructura; en todo caso este deterioro es más lamentable en el caso de los relieves, como ya se ha dicho, por menoscabar su aspecto plástico y dificultar su lectura iconográfica. También resulta extraña la aparición de numerosos arañosos en los frisos altos que pudieran proceder de un desmontaje poco cuidadoso cuando la ampliación. En cuanto a lo segundo, se observa numerosos repintes en las esculturas exentas y en las partes añadidas. Es el caso de las flores que adornan los encasamientos centrales del banco, como lo corrobora la muestra analizada, en la que se encuentra una preparación similar al resto del conjunto, con evidencias de temple oculto por otra capa más superficial de óleo, cuyos pigmentos dan una cronología de mediados del XVIII. Algo parecido ocurre con las figuras del primer cuerpo, *San Francisco* y *Santa Clara*, repintadas completamente en dos momentos distintos, puesto que la primera capa da una cronología cercana al siglo XVIII, mientras que el repinte último es del XX, por la aparición de blanco de zinc. Igualmente está muy repintado el fondo del Calvario y las figuras que acompañan al *Crucificado*, con una técnica propia del XVIII que coinciden con el tratamiento de los ángeles que flanquean la escalera de acceso al presbiterio, todo ello producto de la modificación barroca.

## NOTAS

1. En la realización de dicho informe colaboraron Vicente del Amo (ilustraciones fotográficas) y Enrique Parra Crego (análisis químicos). En el presente trabajo se han eliminado las cuestiones relacionadas con el estado de conservación, presupuestos para su restauración y otras valoraciones materiales que desbordarían, por su extensión y especificidad, el sentido de este artículo. Nuestro agradecimiento a la comunidad franciscana de este Monasterio por las facilidades dadas para la realización de este trabajo. Los dibujos del artículo son de J. Pérez Roca y las fotografías de J. M. Gómez-Moreno Calera.

2. Sobre este edificio solamente hay menciones genéricas de interés en GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía de Granada*. Granada: Universidad-Instituto Gómez-Moreno, 1998, (1892), pp. 443-445; GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Edición actualizada por Francisco Javier Gallego Roca. Granada: Don Quijote, 1982 (1946), pp. 382-384; noticias históricas del mismo y nuevos datos ofrecen GARCÍA VALVERDE, M.<sup>a</sup> Luisa y LÓPEZ CARMONA, Antonio. «El archivo del monasterio de Santa Isabel la Real de Granada: datos para su historia y estado actual». En: *II Curso de verano «El franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la historia y en el arte andaluz»*. PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel. (Edr.). Córdoba: A.H.E.F., 1998, pp. 325-353.

3. En el año 2000, dentro de un proceso paulatino de consolidación del Monasterio, ha sido restaurada la armadura y reparada su torre, con la reposición en su campanario de las piezas cerámicas de sus albanegas de las que quedaban apenas cuatro o cinco azulejos originales.

4. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, p. 444 y GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada...*, p. 382; GARCÍA VALVERDE, M.<sup>a</sup> Luisa y LÓPEZ CARMONA, Antonio. «El Archivo...». Desgraciadamente la consulta de los fondos de su rico archivo no ha arrojado ninguna luz al respecto de esta obra, aparte de las



ya citadas, según información oral de la investigadora M.<sup>a</sup> Luisa García Valverde, buena conocedora de este archivo, aunque también es cierto que no se ha tenido acceso a todo el fondo del mismo.

5. Extraña la elección de la Circuncisión, mientras falta la Natividad o la Encarnación como temas más frecuentes y trascendentes. Quizá uno de estos dos temas podría haber ocupado el encasamiento central sobre el sagrario y debajo del Calvario, pero en el convento, que sepamos, no se guarda ningún relieve de este tipo.

6. Este proceso de adaptación de los retablos a las novedades estilísticas, litúrgicas o devocionales fue un fenómeno bastante extendido, pero por su cercanía en el tiempo y por estar ahora perfectamente documentado podemos citar el caso del retablo mayor del convento de San Francisco, en el que también se colocaron en 1748 otro manifestador y hornacina sobre la calle central del mismo. Citado por GILA MEDINA, Lázaro. «Nueva aproximación al retablo mayor de la desaparecida iglesia del Convento Casa Grande de San Francisco de Granada». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 30 (1999), pp. 81-91, este autor pone este retablo de los franciscanos, contratado en 1616, en relación con el de Santa Isabel la Real como posible precedente, p. 89.

7. GARCÍA VALVERDE, M.<sup>a</sup> Luisa y LÓPEZ CARMONA, Antonio. «El Archivo...», p. 350.

8. Fr. ALONSO DE TORRES. *Crónica de la Santa Provincia de Granada de la regular observancia de Nuestro seráfico padre San Francisco*. Madrid: Imprenta de Juan García Infanzón, 1683, p. 397.

9. Para este retablo pueden verse, entre otros, GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía...*, pp. 369-372; GÓMEZ-MORENO [MARTÍNEZ], Manuel. *La escultura del Renacimiento en España*. Barcelona: Gustavo Gili, 1931; GÓMEZ-MORENO RODRÍGUEZ, M.<sup>a</sup> Elena. *Breve historia de la escultura española*. Madrid: Dossat, 1951, pp. 101 y 119; AZCÁRATE RISTORI, José. M.<sup>a</sup> *Escultura del siglo XVI*, «Ars Hispaniae», XIII. Madrid: Plus Ultra, 1958, p. 337; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada: Universidad, 1971, pp. 94 y ss.; GALLEGO BURÍN, Antonio. «Pablo de Rojas, el maestro de Martínez Montañés». En: *Homenaje a Martínez Montañés*. Sevilla: Academia de BB.AA. Santa Isabel de Hungría, 1937, pp. 20-21 y 24-25; del mismo *Granada...*, pp. 291-293; HERNÁNDEZ DÍAZ, José. «La escultura andaluza del siglo XVII». En: *La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII*, «Summa Artis», vol. XXVI. Madrid: Espasa-Calpe, 1982, pp. 38-39; PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1983, p. 334; ULIERTE VÁZQUEZ, M.<sup>a</sup> Luz de. «La arquitectura de los retablos». En: *El arte del Renacimiento. Urbanismo y arquitectura*, «Historia del Arte en Andalucía», vol. IV. Sevilla: Gevers, 1994, pp. 433-436; MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. «La otra arquitectura». En: *Arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelyra y su época*. Sevilla: Junta de Andalucía-Ayuntamiento de Jaén, 1992 pp. 208-211; BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. «El sepulcro del Gran Capitán», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXII, (1995), pp. 15-16.

10. A.H.N. Clero, Libro 3696, fol. 57vº. En los Apéndices de la *Guía de Granada*, de la reedición de 1982 y las siguientes, en el n.º 1321a se indica lo siguiente: «sustituye 1570 por 1576», conscientes los Gómez-Moreno (González y Martínez), en la revisión que realizaron para una segunda edición de la *Guía*, que se había deslizado el error de la fecha del contrato con Aragón, error arrastrado por casi todos los investigadores que hemos mencionado dicho retablo que convendría ir corrigiendo.

11. *Ibidem*, fol. 128.

12. GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía...*, pp. 371-372.

13. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *Técnica...*, p. 99. Para la escultura de Rojas y con referencias a la bibliografía anterior, ver SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «La escultura en el retablo: sobre el romanismo de Pablo de Rojas», *Archivo Hispalense*, 249 (1999), pp. 231-250. En este artículo se hace una especial valoración de la escultura del retablo de Albolote, que puede completarse, y con alusiones a problemas relacionados con la técnica retablística, en AA.VV. *El retablo mayor de la iglesia parroquial de Albolote*. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1999.

14. La mayor parte de su mucha obra documentada se limita a sagrarios, escudos, andas y demás obras de ornato o servicio litúrgico hechas para las iglesias de la Diócesis granadina. Respecto a los dos Santos del retablo de la Antigua nos parece que tienen el grado de parentesco estético suficiente con las figuras exentas del retablo de Santa Isabel como para no descartar la relación.

15. En GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía...*, II, n.º 1599a, se anota: «muy buenas, de Raxis probablemente».

16. No obstante esta solución, al ser más resistente la parte central de la obra que las laterales se ha producido un ligero hundimiento en los extremos del retablo.

17. Todo el complejo y esmerado encaje de piezas se ha visto alterado por los movimientos experimentados, estando ahora muchos de los ensamblajes fuera de su caja. Se puede constatar que el problema no es reciente, ya que se ha intentado corregir en varias ocasiones, según se desprende de los restos de adhesivo orgánico junto con retazos desgarrados de tela de lino empleada para reforzar las juntas.