

RETABLO MAYOR
DE LA
IGLESIA PARROQUIAL
DE LOS
SANTOS JUSTO Y PASTOR
(GRANADA)

INFORME HISTÓRICO-ARTÍSTICO

por *Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz*

Doctor en Historia del Arte

Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Granada

1.—INTRODUCCIÓN

La historiografía especializada, tanto a nivel local como autonómico y nacional, ha ponderado siempre el bien objeto del presente informe como pieza clave para ilustrar los derroteros de la retablistica barroca en el momento en que el estilo avanza hacia su madurez. De las piezas que nos han llegado de este género y época, ésta es de las mejor conservadas y más interesantes en cuanto posibilita una lectura estilística e iconográfica muy ilustrativa de la mentalidad que la inspiró. Esta importancia cualitativa se ve reforzada por la singularidad de una pieza dotada de mecanismos de tramoya teatral que en efecto ilusionista permite mudar su discurso iconográfico y adecuarlo a intenciones ideológicas concretas pero diversas. Todo ello avalora la pertinencia de las acciones de conservación que comenzaran hace una década y que culminan con la presente intervención.

2.—ACERCA DEL AUTOR: FRANCISCO DÍAZ DEL RIBERO (1592-1670)

Nacido en Valdecabezón (Burgos) en 1592, su biografía nos resulta conocida, aunque en tono novelado y hagiográfico, a través de la redactada por el también jesuita Gabriel de Aranda con el título *El artífice perfecto*, impresa en Sevilla en 1696¹. Gracias a ella y a otras aportaciones documentales podemos abocetar los perfiles biográficos de este singular artista, a la espera de una profunda revisión y puesta al día que acabe de precisar su interesante ejecutoria. Sin vinculación familiar conocida con el mundo de la producción artística, arriba a Madrid en 1612 en donde se acomoda con un maestro de carpintería y traba relación con el medio artístico cortesano. Es de imaginar que realizara entonces sus primeras obras, ignotas o confundidas con las de otros artistas pero ya resulta trascendente el hecho de conocer el Madrid de los Austrias de las primeras décadas del XVII y la fuerte impronta escurialense de los proyectos arquitectónicos de la época. Al parecer, según informa la biografía de Aranda, visitó el Monasterio de Guadalupe, donde se conserva un importante retablo de esta línea estilística, y el Santuario del Santo Crucifijo de Zalamea.

El siguiente periodo de su trayectoria vital lo pasa en el activísimo medio artístico que era entonces la ciudad de Sevilla. Aprendiz de un maestro de ensamblador, sigue fraguando una peculiar personalidad artística, pletórica de saberes prácticos y aún mecánicos, al tiempo que formado en el capital mundo del dibujo, que le cualifica para proyectar. Se incorpora rápidamente a la producción de este taller desconocido, soportando el peso del mismo, incluso con responsabilidades en el diseño. Tras dos años de trabajo, enferma de calenturas, lo que aconsejaba cambiar el clima de la capital hispalense por el de zonas más altas. Corría el año 1625 y el arzobispo de Sevilla, y antes de Granada, don Pedro de Castro, buscaba un maestro ensamblador para trabajar en el Sacromonte granadino. El maestro sevillano seleccionado por el arzobispo fue acompañado por Díaz del Ribero, quien a la postre se encargaría de realizar la sillería coral, aunque sobre diseño ajeno al parecer. Continuaría sus obras con dos retablos más para el Sacromonte, donde trabaja hasta 1618. Poco después, en 1623, ingresaría en la Compañía de Jesús, profesando en Granada (1625-1628), pero asistiendo también en los colegios de Andújar (1629), Málaga (1630-1635) y Montilla (1635-1638), terminando sus días en Granada en un último periodo de más de treinta años.

Activo en todos estos destinos a que su profesión religiosa le lleva, es en Granada donde, por más dilatada que es su presencia, desarrolla la mayor parte de su actividad artística, convirtiéndose en 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. De sus primeros trabajos, casi su carta de presentación en la Compañía, fue el diseño y talla de piezas en madera para una custodia en 1626, modelos lignarios que trasladaron oficiales plateros al precioso metal, con un importe de dos mil cuatrocientos ducados. Vuelto a Granada, materializa el ansiado “patio de trato” de la residencia de los padres, actual patio de la casa parroquial, entre 1638 y 1642, modelando él mismo los ladrillos con formas decorativas, lo que corrobora los conocimientos técnicos y el ingenio del artífice burgalés.

Esta obra debió ser pareja a la construcción de los retablos del crucero del templo de San Pablo, de los que ya tenemos noticias en 1640 en que se consagra el dedicado a la Inmaculada, correspondiente al lateral del brazo derecho del crucero. Forman parte de una operación decorativa que reformaría estéticamente todo el conjunto del crucero y presbiterio, culminando con la construcción en este último del retablo objeto del presente informe, que empezó colocarse hacia 1653, aunque había piezas labradas desde 1650 como después se referirá. No se concluiría totalmente hasta 1664 en que terminan las labores de policromía y dorado. La calidad de estos retablos, singularmente del mayor, debió ocupar todas sus energías durante una década o más, sin perjuicio de la dirección de otras obras, como el diseño de la solería y de tres bóvedas de enterramiento para los padres en esta misma zona de la iglesia entre 1659 y 1662.

Su prestigio trascendió el estricto ámbito de su orden. Durante el largo periodo que media entre la muerte del arquitecto Miguel Guerrero en 1649 y el nombramiento de un nuevo maestro mayor de obras de la Catedral en 1664, Díaz

del Ribero fue consultado por dos veces como maestro competente en esta obra, una hacia 1655 con motivo de construirse algunos pilares y arcos y otra en 1664, dando su parecer sobre el nombramiento de nuevo maestro mayor en la persona de Gaspar de la Peña. Finalmente, en 1667 formaría parte del tribunal que juzgó el concurso para ocupar esta maestría de obras junto al propio Alonso Cano, Juan Luis Ortega y el aparejador Juan del Páramo. Falleció en octubre de 1670.

3.—PROCESO CONSTRUCTIVO DEL RETABLO

El actual retablo mayor es fruto de una larga secuencia de esfuerzos por dignificar el espacio preponderante del templo, a lo largo de la 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, como detalla una historia manuscrita del colegio jesuítico granadino: “dexando la capilla mayor sentada ya la cornisa y puestas las primeras piedras de los arcos, se atajó el cuerpo de la Iglesia, que es bastantemente capaz, y enlucido y ensolado y puesto a punto se trasladó el santísimo sacramento con mucha solemnidad”² en enero de 1589, siendo rector el padre Francisco de Quesada.

Aunque esta crónica no lo menciona, se contrata un retablo en mayo de 1590 del que se conoce un escueto contrato y constan los pagos³. Esta fecha invita a pensar en 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, debieron 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 ducados⁴ 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 estructura⁵, 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). Además de las grandes proporciones de la obra, posible gracias a la generosa donación recibida de los bienes de Bartolomé Veneroso, muerto en 1607, llaman 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” 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 van aproximando el concepto del retablo definitivo en formas y contenidos⁶. Aunque la crónica de 1610 no afirme que se hizo para el altar mayor, sus dimensiones no pudieron corresponder a otra parte de la nave, lo único hábil en ese momento.

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 Romero⁷. Aunque se había previsto sin tambor, se añadió éste por voluntad del rector: “(...) resolvió acavarla de piedra franca en el modo que está, que es un modelo en pequeño de la iglesia de S. Pedro de Roma y de la del Escorial. Levantó sobre las cornisas un hermoso ventanaje, cúpula y linterna (...). Doró los frisos, metopas y cornijas, y adornó de figuras simbólicas y de ángeles la cúpula y el presbiterio”⁸. 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 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 Ponce 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”⁹. Ciertamente, varios factores obraban en contra del proyecto del padre Ponce, cuya tracista 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 al contrastar 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 de este retablo (hacia 1622) de carácter escurialense criterios económicos —excesivo coste—, estéticos —falta de monumentalidad y proporción con respecto al marco arquitectónico— e incluso técnicos —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 García¹⁰. 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 década¹¹ 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 mayor¹², 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, presente en 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. En este caso concreto, resultaba idóneo al proponer en tono exegetico la identificación de San Ignacio con San Pablo y heroizar a los santos, propuestos como ejemplo a través de sus reliquias. Las fiestas que paralelamente se celebran con motivo de las beatificaciones y canonizaciones de los santos de la Compañía no son sino reflejo del mismo proceso ideológico. 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 escurialense.

Para 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 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. No consta ninguna traza de esta época, seguramente porque se advertía con claridad la imposibilidad económica de rematar en breve plazo la fábrica arquitectónica del presbiterio y crucero, pero 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 de 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.

De hecho las crónicas ilustran claramente este proceso. Durante el vicerectorado del padre Alonso de Ayala (entre junio de 1653 y febrero de 1654), “(...) se comenzó a sentar el retablo que fabricó el H. Francisco Díaz; fue necesario disponer en otra forma el vanco que avía hecho el P. Hernando Ponze, de jaspes de Alcaudete, para otra forma de retablo que intentara, y quitar las columnas de jaspe de a 15 pies de alto que estaban puestas; que costó mucho trabajo y dinero, que en eso y solar el presbiterio, pasó de dos mil ducados el gasto”¹³. Se terminó de colocar, sin dorar y sin el tabernáculo entre 1654 y 1655. Cabe pensar en que el diseño para el retablo mayor se fraguara definitivamente a la vista del resultado estético de los precedentes retablos del crucero, con respecto a los cuales aporta novedades decorativas y arquitectónicas, fundamentalmente el soporte salomónico.

Respecto al proceso de construcción, cabe precisar que al menos 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 a este retablo debajo de uno de los bustos sobre los relicarios, concretamente el del lado izquierdo. Esto aporta una referencia acerca de cuándo fraguó definitivamente la idea su diseñador y sobre el lapso cronológico transcurrido para ejecutar la obra. Bajo la dirección de Ribero, en ella 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,

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 siendo hoy— variar el discurso iconográfico.

La biografía cuasi hagiográfica de Gabriel de Aranda refiere curiosas peripecias durante la construcción de este retablo, con el propósito de ensalzar las virtudes del artífice, no en lo técnico o artístico, sino en lo moral. Con esta precaución, la citada biografía revela una construcción plagada de polémicas, quizás por lo novedoso de las formas y técnicas empleadas por Díaz del Ribero, lo que hacía a algunos malpensar que “no sabía dar razón de lo que obraba, y que así obraba a tienta, y que si le salían las cosas bien, era porque Dios se compadezía de la hazienda del Colegio, para que tanto como gastaba en materiales no se perdiese, que fuera mejor concertar con un Maestro seglar, a quien se le podía hazer pagar la obra, en caso que la echase a perder”¹⁴. La paciencia y, sobre todo, la inventiva serían las armas de Díaz del Ribero, como demuestra otro episodio narrado por el mismo biógrafo: “aviendo fabricado la Cornisa del Retablo en la sala alta de la Comunidad, por ser muy larga, no sabían como aquella pieza se pudiese baxar, no pudiendo dar bueltas en la escalera, y esto parecía a todos intratable, si no se volvía a desvaratar, oía (Díaz del Ribero) con gran silencio los pareceres, que en este punto daban todos y lo más que dezía, y con gran paz, *ella baxará sin desvaratarse*, y así fue, porque con unas maromas y tornos, que formó en el patio, la sacó por una ventana, bolando por el ayre, (...) se vio baxada al suelo la cornisa, con la misma facilidad que pudiera un pájaro baxar desde el corredor a beber en la pila del patio (...)”¹⁵. Realmente tampoco era una solución tan genial, pero sí que ofrece un mínimo dato acerca del despiece de la obra.

La pieza clave del retablo, el tabernáculo, resulta mejor conocida a través de la documentación. La biografía de Aranda cifra en mil arrobas su peso, lo que rebaja a la mitad la descripción del tabernáculo que hace la relación publicada con motivo de las fiestas de canonización de San Francisco de Borja en 1671¹⁶, donde se ponderan sus columnas “de jaspe de Génova”, cuando se debieron hacer con la piedra de Alcaudete adquirida décadas atrás. Se colocó hacia 1661, no sin nueva polémica, si damos crédito a Gabriel de Aranda: “quando quiso encaxar en el nicho del retablo la primorosa alhaja del Sagrario, la qual era forzoso levantar en el ayre con Poleas, y máquinas de mucho artificio (...), como la vista en las distancias altas se engaña, parecía a todos era mayor el Sagrario que el nicho que le avía de recibir, y porfiaban en esto con nuestro Artífice (...), pero como péndulo en el ayre fuese necesario el que ganase buelo para entrar, y esto no podía ser la primera vez (...), quando viéndola ya tan cerca del nicho, que no le faltaba nada para entrar, volvía hazia tras, como si no cupiese, con que alçaron todos la voz diziendo: *Cómo ha de entrar si no cabe?* Pero entonces el Hermano Francisco arrimó sus manos al Sagrario e impeliéndolo, le hizo entrar y asentar también, que no fue menester tocarle más; antes vino tan ajustado, que entre el remate del Sagrario y el arco del nicho, apenas cabía un palo de viznaga (...)”¹⁷.

El doctor Miguel Córdoba ha encontrado el libro de cuentas del dorado, que se inicia poco después, documento que concluye en agosto de 1664¹⁸. 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 conjunto 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, también intervenidos en esta ocasión. 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 primitivo¹⁹, 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 conjunto²⁰.

4.—VALORACIÓN ARQUITECTÓNICA E ICONOGRÁFICA

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 jesuita²¹. 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 escenográfico²²; 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), 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.

Para ello, como se ha apuntado más arriba, depura el modelo escurialense 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. Las calles laterales quedaban reservadas para los relicarios o para los cuatro episodios de la vida de San Pablo

—*San Pablo curado por Ananías, San Pablo herido con varas, San Pablo en éxtasis y San Pablo predicando el nombre de Jesús*—, en equivalencia con otros tantos de la de San Ignacio que cuelgan en el mismo presbiterio. 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. Conviene recalcar que los relicarios no pretenden meramente ofrecer el ejemplo de los santos y su veneración a través de las reliquias, sino que se propone el valor eminente del martirio en correspondencia con el ejemplo de Cristo, 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 mártires²³.



La pieza esencial la constituye el tabernáculo, de unos seis metros de altura, planta octogonal inscrita en círculo y dos pisos, que sostienen una cúpula gallonada parcialmente calada, seguramente buscando un uso retórico de la luz. Se completa con el importante conjunto de esculturas de los cuatro *Evangelistas* que Sánchez-Mesa atribuyó a Pedro de Mena²⁴, una *Dolorosa* del siglo XVIII tardío, muy teatralizada en composición y expresión, y un *San Pablo* muy flojo del mismo siglo, con un brazo postizo. Casi inapreciables desde el exterior, adornan la cara interior del tabernáculo seis cobres flamencos con temas de la Pasión (*Última Cena, Oración en el Huerto, Presentación ante Caifás,*

Flagelación, Camino del Calvario y Crucifixión), en serie repetida en la sacristía del mismo templo²⁵, que de modo palmario relaciona la eucaristía con el carácter sacrificial de la Pasión de Cristo para poner en evidencia su carácter redentor, en una línea argumental que también aparece expresa de modo eminente en la capilla mayor de la Catedral de Granada.



En el cuerpo alto se repiten las columnas salomónicas, sólo dos, que apean un frontón curvo partido con el escudo de la Compañía con corazón y tres clavos. El motivo central lo constituye un Crucificado, relacionado con el arte de Pablo de Rojas y claramente concebido para ser visto a gran altura²⁶, 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”²⁷. Las cajas laterales se ocupan igualmente con relicarios y se rematan en frontones curvos partidos con el escudo de los Veneros. 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.

En conjunto, representa una estructura equilibrada y plana 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, al decir de Sánchez-Mesa, “aumenta su prestancia plástica de volúmenes dinámicos”²⁸, mediante un sencillo recurso ornamental que vuelve más densa la trama de las cintas 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 éntasis la dejaría más cerrada. Sin embargo, 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, en parecido efecto al que encontramos, por ejemplo, en el retablo de Jesús Nazareno de la Catedral de Granada, obra ya del siglo XVIII de Marcos Fernández de Raya. 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; su estructura originaria de triglifos y metopas se mantiene con algunas mutaciones: la metopa se ocupa con rosetones lobulares (unos avenerados, otros con motivos florales) y el triglifo mantiene su aspecto sólo que privilegiando la estría central con un sobresaliente en bajorrelieve y rematado con medio cilindro apaisado en la parte superior.

Como muy bien señala Gómez Piñol²⁹, 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 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 intereses³⁰. 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: 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. 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 cimbreada 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.

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; 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.

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 Salvación³¹. 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 (signo habitual 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*:

“Que cosa (h)ay más cierta, ni más ordinaria, que ser los hombres con sus trampas, y con sus enredos, oficiales grandísimos de los laços, y prisiones, en que se ven puestos, sin saber cómo soltarse, ni salirse de ellos, porque aunque son muy agudos e ingeniosos para enredarse, no les basta su saber para librarse de los grillos y prisiones, en que se han metido (...)”³².

La representación de este frontal recuerda muy de cerca un jeroglífico expuesto en las fiestas del Corpus en Granada hacia 1798: “Pintóse un corazón bolando hacia la gloria que se descubre, y un Sagitario despidiendo flechas, sin alcanzarle ninguna: en el suelo unos Grillos, y Cadena de que se hà desprendido”, acompañado por la siguiente quintilla: “Luego que comí el maná/ Rompí la infame Cadena/ y tantas Alas me dà/ Que la flecha que á mí ordena/ El Mundo no alcanza ya”³³.

El corazón del jeroglífico mencionado relaciona perfectamente este plano que podemos considerar terrenal, con la representación de la derecha en la que 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 de modo incruento en la Eucaristía a la que aluden los pelícanos que aparecen en las esquinas de la frontalería. Como decíamos antes, este pequeño programa iconográfico resume en sí los contenidos esenciales de la fe católica, refiriéndose a la Redención del pecado y la muerte, a su perenne recordatorio en el sacrificial misterio eucarístico y a la Santísima Trinidad.

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.—CONCLUSIÓN. RAZONES PARA UNA VALORACIÓN PATRIMONIAL

Los datos y reflexiones aportados en el presente informe pretenden poner en evidencia el carácter excepcional de la obra de referencia. 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, como va dicho, 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 consumidores de su época.

Parte importante de ese valor se confía al discurso iconográfico en él desarrollado. 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.

NOTAS:

¹ 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.

² Cfr. *Historia del Colegio de San Pablo...*, 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).

³ *Archivo Histórico Nacional*, Clero-jesuitas, leg. 148, pza. 2.

⁴ *Archivo Histórico Nacional*, Clero-jesuitas, leg. 148, pza. 1.

⁵ *Relación de la fiesta que en la Beatificación del B. P. Ignacio, fundador de la Compañía de Jesús, hizo su Collegio de la Ciudad de Granada en catorze 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.

⁶ La manifestación y veneración de reliquias de santos participa de la efervescencia de los recientes hallazgos sacromontanos que contagia y entusiasma a toda la ciudad.

⁷ CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel. *Patrimonio artístico y ciudad moderna...*, p. 102.

⁸ *Historia del Colegio de San Pablo...*, p. 218.

⁹ *Ibidem*, p. 213.

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 *Historia del Colegio de San Pablo...*, p. 290.

¹⁴ ARANDA, Gabriel de. *El artífice perfecto...*, p. 190.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 193-194.

¹⁶ *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.

¹⁷ ARANDA, Gabriel de. *El artífice perfecto...*, pp. 195-196.

¹⁸ *Archivo Histórico Nacional*, Clero-jesuitas, leg. 298, pza. 6, cit. por CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel. *Patrimonio artístico y ciudad moderna...*, p. 194.

¹⁹ En esta misma línea se picaron los emblemas jesuíticos de la capilla mayor.

²⁰ 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.

²¹ 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, p. 163.

²² Este aspecto es el objetivo prioritario del estudio del profesor 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.

²³ “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.

²⁴ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «Algunas noticias sobre la obra de Pedro de Mena». *Archivo Español de Arte* (Madrid), 159 (1967), p. 254.

²⁵ 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.

²⁶ 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.

²⁷ *Descripción breve del solemne, y festivo culto...*, fol. 3 vto.

²⁸ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «El retablo barroco como máquina...», p. 278.

²⁹ GÓMEZ PIÑOL, Emilio. «Retablos y esculturas de las iglesias jesuíticas...», p. 168.

³⁰ 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.

³¹ 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.

³² BORJA, Juan de. *Empresas morales...* Bruselas: por François Foppens, 1680 (1ª. edición en Praga: por Juan Nigrin, 1581). Edición de Carmen Bravo-Villasante en Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981, pp. 306-307.

³³ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M^a. José. *Fiesta y arquitectura efímera en la Granada del siglo XVIII*. Granada: Universidad, 1995, pp. 382-383.