

## *Una descripción iconográfica inédita del siglo XVIII, a propósito del retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Granada*

### *An Unpublished Iconographic Description of the 18th century, Regarding the Main Altarpiece of the Monastery of San Jerónimo de Granada*

Artículo recibido el 21 de octubre de 2020; devuelto para revisión el 30 de noviembre de 2020; aceptado el 12 de enero de 2021, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2022.120.2780>

**José Policarpo Cruz Cabrera** Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, [jcruz@ugr.es](mailto:jcruz@ugr.es), <https://orcid.org/0000-0003-1306-8365>

**Líneas de investigación** Arte español de la Edad Moderna; urbanismo, arquitectura, escultura, barroco efímero.

**Lines of research** Spanish art of the Modern Age; urbanism, architecture, sculpture, ephemeral Baroque.

**Publicación más relevante** *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca*, coord., 2 vols. (Granada: Universidad de Granada, 2014).

**Resumen** El presente trabajo se centra en el estudio y edición de una anónima descripción de finales del siglo XVIII, sobre la estructura e imágenes del retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Granada, una de las obras emblemáticas de la escultura andaluza en el paso del Renacimiento al Barroco. El documento mencionado se relaciona con la publicación en 1800 del *Diccionario de artistas* de Ceán Bermúdez, ya que se utilizó como fuente de información al respecto, a solicitud del pintor granadino Fernando Marín Chaves, director de la Escuela de las Nobles Artes de Granada y miembro de la Real Academia de San Fernando. También se comentan unas breves notas inéditas del mismo autor anónimo, fraile de aquel monasterio, sobre los autores del retablo.

**Palabras clave** Retablo mayor de San Jerónimo, Granada; escultura del siglo XVI; iconografía religiosa; Fernando Marín, Agustín Ceán Bermúdez

**Abstract** The present work focuses on the study and edition of an anonymous description from the end of the 18th century of the structure and images of the main altarpiece of the monastery of San Jerónimo de Granada, one of the emblematic works of Andalusian sculpture during the Renaissance-Baroque period. The aforementioned document is related

to the publication in 1800 of the Ceán Bermúdez *Dictionary of Artists*, since it was used as a source of information in this regard, at the request of the Granada-born painter Fernando Marín Chaves, director of the School of Noble Arts in Granada and member of the Royal Academy of San Fernando. Brief unpublished notes by the same anonymous author, a friar of said monastery, on the altarpiece's creators, will also be commented.

**Keywords** Main altarpiece of San Jerónimo, Granada; 16th century sculpture; Christian iconography; Fernando Marín; Agustín Ceán Bermúdez.

JOSÉ POLICARPO CRUZ CABRERA  
UNIVERSIDAD DE GRANADA

*Una descripción iconográfica  
inédita del siglo XVIII,  
a propósito del retablo mayor del monasterio  
de San Jerónimo de Granada*

El retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Granada es, sin duda, una de las obras maestras de la escultura del bajo Renacimiento en Andalucía, por su magnitud, complejidad y calidad; además, es pieza clave ya que representa la transición del idealismo romanista al realismo barroco en el momento de la configuración inicial de las dos grandes escuelas escultóricas en la Andalucía de la Edad Moderna: Sevilla y Granada.<sup>1</sup>

Se ubica, asimismo, en un edificio emblemático del Renacimiento andaluz: el Real Monasterio de San Jerónimo, que se erigió en 1492, en la ciudad cercana de Santa Fe; si bien, en 1496 la fundación se trasladó a Granada, bajo la advocación de la Inmaculada Concepción, a los terrenos que hoy ocupa el actual hospital de San Juan de Dios, y se iniciaron los trabajos de construcción en su actual emplazamiento a partir de 1504, hasta que poco después de 1519,

1. El retablo mayor de San Jerónimo cuenta con numerosas referencias bibliográficas a lo largo de la historiografía granadina. Cito aquí los trabajos recientes que lo han abordado con mayor profundidad: José Manuel Gómez-Moreno Calera, “Evolución de la retablística granadina entre los siglos XVI y XVII”, en Lázaro Gila Medina, coord., *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* (Madrid: Arco Libros, 2010), 239-272 (249-254); José Policarpo Cruz Cabrera, “En torno al retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Granada: sus artífices, proceso constructivo, iconografía y modelos visuales”, *Hispania Sacra*, núm. 139 (2017): 163-176.

concluido el primer claustro, pudo mudarse la comunidad. Por su parte, la iglesia se inició en 1513, como una versión monumentalizada del plan arquitectónico goticista de la Capilla Real (como en la también fundación regia del monasterio de Santa Cruz la Real, de frailes dominicos); sus muros perimetrales quedaron levantados hasta la altura de las capillas entre contrafuertes durante los años siguientes (fig. 1).<sup>2</sup>

En 1523 se produjo un hecho trascendental en el devenir del conjunto: la cesión regia de la capilla mayor para servir como enterramiento de don Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán (1453-1515), a solicitud de su viuda, la duquesa de Sesa y Terranova, doña María Manrique (fallecida en 1527). Dos años después se concertó este patronazgo mediante escritura, al tiempo que las obras de la cabecera quedaron bajo la dirección de Jacobo Florentino, el Indaco (1476-1526), responsable del cambio de dirección hacia un nuevo modelo a lo romano, pero cuya materialización en la primera gran fábrica clasicista de la ciudad recaería en el burgalés Diego de Siloe (1495-1563), llegado a Granada en 1528,<sup>3</sup> y que compaginaría su trabajo en el monasterio con su labor al frente de la catedral de Granada y de su monumental capilla mayor, la cual dejó concluida poco antes de su muerte.

La capilla mayor quedó lista en 1543, a falta de completar su alhajamiento con la reja, sepulcros<sup>4</sup> y retablo, el cual, según el contrato del 20 de abril de 1528, debió haber sido realizado por Siloe. Sin embargo, las crecientes

2. Sobre la historia constructiva del monasterio, véase: Saturnino Colina Munguía, *Monasterio de San Jerónimo de Granada* (León: Everest, 1986); Manuel Espinar Moreno y Antonio Luis García Ruiz, *Conocer y visitar el monasterio de San Jerónimo* (Granada: Nativola, 2003); Ana María Gutiérrez García y Fuensanta García de la Torre, *El monasterio de San Jerónimo de Granada. Musealización y puesta en valor de un monumento* (Granada: Universidad de Granada, 2007); Alfredo José Curiel Sanz, Carmen Martínez González y Rafael Villanueva Camacho, *El Real Monasterio de San Jerónimo* (Granada: Ilíberis, 2011).

3. Se acepta que la labor de Siloe comenzó a partir del entablamiento de la capilla mayor: Manuel Gómez-Moreno Martínez, *Diego Siloe* (Granada: Universidad de Granada, 1963), 54-55; Fernando Marías Franco, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español* (Madrid: Taurus, 1989), 366-367. El planteamiento general podría haber sido obra de Jacobo Florentino: Daniel José Carrasco de Jaime, “Documentos para una nueva aproximación al proyecto de la capilla mayor de San Jerónimo extramuros de Granada”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, núm. 32 (2007): 385-422.

4. La reja de 1601, de Francisco de Aguilar, se destruyó durante la francesada. Los proyectados sepulcros exentos, al modo de los cenotafios de los reyes católicos, en la Capilla Real, no llegaron nunca a materializarse: Agustín Bustamante García, “El sepulcro del Gran Capitán”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 62 (1995): 5-41.



1. Jacobo Florentino y Diego de Siloe, exterior de la iglesia de San Jerónimo, siglo XVI, Granada. Foto del autor.

desavenencias con el comitente, el tercer duque de Sesa, concluyeron con su despido en 1548, antes de que pudiera comenzar (fig. 2).<sup>5</sup>

El retablo mayor, que habría de completar en sentido doctrinal el programa heroico y mitológico en loor de las virtudes del Gran Capitán y su esposa, desplegado en las bóvedas del crucero,<sup>6</sup> se empezó a construir décadas más tarde, ya muerto Siloe; esto debido a las dificultades económicas del duque de Sesa, don Gonzalo Fernández de Córdoba y Fernández de Córdoba (1524-1578), quien en 1568 cedió al monasterio el cortijo de Ánzola (cuyo valor ascendía a la nada desdeñable cantidad de 29,000 ducados) para liberarse de

5. En el mencionado contrato se expresaba que “el retablo de la dicha capilla lo hará el dicho Diego de Siloe y no otra persona”, en Manuel Gómez-Moreno Martínez, *Las águilas del Renacimiento español* (Madrid: Xarait, 1983), 182-183. Sobre el despido del artifice véase Adelina Romero Martínez, “Documentos para la historia del arte granadino. El monasterio de San Jerónimo”, en Antonio Luis Cortés Peña y Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, eds., *Estudios sobre iglesia y sociedad en Andalucía en la Edad Moderna* (Granada: Universidad, 1999), 504-520.

6. Véase, al respecto, Antonio Luis Callejón Peláez, *Primus inter heroes: damas y guerreros en la decoración del monasterio de San Jerónimo* (Granada: Mouliá Map, 2008).



2. Diego de Siloe, bóvedas del crucero y presbiterio de la iglesia de San Jerónimo, 1528-1543, Granada. Foto del autor.

las cargas de la capellanía fundada por su abuela y de la obligación de culminar el conjunto, tarea que recayó finalmente en los frailes, pero bajo su autorización final.<sup>7</sup>

Por fin, el 15 de septiembre de 1576, se concertó el retablo con el pintor Juan de Aragón (activo entre 1558 y 1594), según unas trazas proporcionadas por él,<sup>8</sup> que tan sólo tres años después, por acta del 15 de abril de 1579, se sustituyeron por otras nuevas a cargo del licenciado Lázaro de Velasco (1521-1584), tras haber informado “oficiales muy primos en el arte de la arquitectura que la traza del retablo no estaba bien hecha [...] que sería más acertado hacerse

7. Rafael Marín López, “Origen y evolución del patrimonio del monasterio de San Jerónimo de Granada (siglos XVI-XVII)”, *Chronica Nova*, núm. 26 (1999): 233.

8. José Rodríguez Molina, “El monasterio de San Jerónimo de Granada. Patrimonio y más allá”, *Gazeta de Antropología*, núm. 25 (2009): 83. La noticia es transcripción del *Libro de Actas Capitulares* del monasterio, conservado en la sección Clero del Archivo Histórico Nacional (lib. 3693). Los datos sobre trazas y autores documentados proceden de dicha fuente.





3. Jacobo Florentino y Diego de Siloe, interior de la iglesia de San Jerónimo, siglo XVI, Granada. Al fondo, el retablo mayor. Foto del autor.

otra traza de nuevo”. Y no fue ésta la última modificación, pues en 1603 se completó, según unas trazas dadas años antes por Pedro de Orea (fallecido en 1592), con la participación del escultor y entallador Diego de Navas, y el pintor y estofador Pedro de Raxis (1555-1626) (fig. 3).<sup>9</sup>

Estos dos artífices, que trabajaron en la fase final de principios del siglo XVII, relativa sobre todo al sotabanco, último cuerpo y al ático del retablo en labores de ensamblaje y dorado, son los únicos que conocemos documentalmente ligados a la ejecución material del conjunto. No hay constancia, en cambio, sobre el nombre de los escultores que tallaron la mayor parte de las esculturas y los relieves, ni un acuerdo total al respecto entre la historiografía. Sin embargo, hay cierto consenso en cuanto a la intervención de varios artistas, entre los que se hallarían en una primera fase el sevillano Juan Bautista Vázquez el Mozo (activo entre 1570 y 1610) y el granadino Melchor de Turín (nacido hacia 1550), y puede que también el enigmático Rodrigo Moreno,

9. La demora pudo deberse al pleito mantenido por la comunidad, primero, con el mencionado Juan de Aragón, autor de las primeras trazas, y, luego, con su viuda, María de Tudela, resuelto justamente en 1603, véase Gómez-Moreno Calera, “Evolución de la retablistica”, 249.

maestro de Pablo de Rojas; en una fase ulterior, pudo intervenir el propio Pablo de Rojas (1549-1611) y quizás alguno de sus deudos, Bernabé de Gaviria (1577-1622) y Diego de Aranda el Mozo.<sup>10</sup>

### *La anónima descripción iconográfica del retablo*

Conocemos los datos arriba reseñados sobre la intervención progresiva de Aragón, Velasco, Orea, Navas y Raxis a partir de la publicación del magno *Diccionario histórico* de Ceán Bermúdez, en 1800, si bien con algunas imprecisiones y errores: menciona al primero como uno de los autores, no como primer tra-cista, honor que concede al licenciado Velasco y a Pedro de Orea, al que cita erróneamente con el apellido Uceda.<sup>11</sup> Por otro lado, cita a Diego de Navas como único escultor del conjunto, al tiempo que realiza una pormenorizada descripción de las imágenes del retablo,<sup>12</sup> de unas dos páginas de extensión, en verdad sorprendente, si tenemos en cuenta que es la más prolija de entre los seis volúmenes de su obra, dedicada a otras “grandes máquinas” hispanas: sólo el artículo relativo a Dancart y el retablo mayor de la Catedral de Sevilla, “el mayor que hay en el Reino”, cuenta con una mayor extensión —en su historia constructiva, la descripción iconográfica no es tan concreta—, mientras que despacha en pocas líneas retablos de la trascendencia de la catedral de Astorga, del monasterio de San Benito el Real de Valladolid o del jerónimo de Santiponce, obras, respectivamente, de Gaspar Becerra, Alonso Berruguete y Juan Martínez Montañés.<sup>13</sup>

Pues bien, las noticias sobre los artistas mencionados y tan pormenorizada descripción las proporcionó uno de los informantes granadinos de Ceán Bermúdez. En este sentido contó con la suerte, por mediación de Sebastián

10. Sobre los posibles autores a lo largo de la historiografía, véase Cruz Cabrera, “En torno al retablo”, 167-169.

11. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid: Viuda de Ibarra, 1800), I, 41; IV, 161-162; V, 90 y 150-151. Sobre la importancia de Ceán como uno de los iniciadores de la historia del arte en España, véase: Elena María Santiago Páez, coord., *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016); David García López y Elena María Santiago Páez, coords., *Ceán Bermúdez y la historiografía de las bellas artes* (Gijón: Trea, 2020).

12. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico*, III, 228-231.

13. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico*, I, 116 y 139; II, 4-6; III, 90-91.



Martínez,<sup>14</sup> de tener como corresponsal al entonces director de la sección de pintura de la Escuela de las Nobles Artes de Granada, Fernando Marín Chaves (1737-1818),<sup>15</sup> quien le proporcionó un gran caudal de datos sobre las obras de arte repartidas por los templos de la ciudad, y cuya contribución en este sentido nos es conocida gracias a un trabajo de Xavier de Salas Bosch, en el que recopiló y dejó transcritos los documentos sobre Granada que había usado en su día Ceán Bermúdez.<sup>16</sup>

El propio Salas, en la introducción a su trabajo, cuenta cómo llegaron a su poder aquellos documentos, junto con los relativos a otras provincias: tras la muerte de Ceán Bermúdez, su amigo y coleccionista, el pintor Valentín Carderera y Solano (1796-1880),<sup>17</sup> los adquirió, y pasaron de forma sucesiva al sobrino de éste, el pedagogo Mariano Carderera y Potó (1816-1893), y a una de sus hijas, Concepción Carderera, hasta que una descendiente suya, Concepción de Amunátegui y Pavía, los entregó a Salas en torno a 1962, y el historiador del arte los publicó poco después. Por último, todo el interesante legajo de noticias que había pertenecido a Ceán fue adquirido en diciembre de 2018 por la Biblioteca Nacional de Madrid, debidamente catalogado y etiquetado en el manuscrito 23290 de dicha institución.<sup>18</sup>

14. Sobre el papel como intermediario de Sebastián Martínez, amigo de Ceán y del pintor Francisco de Goya, véase David García López, “Haciendo historia de las bellas artes entre el Antiguo Régimen y la modernidad”, en García López y Santiago Páez, *Ceán Bermúdez y la historiografía*, 249-272.

15. Sobre este pintor véase: Matilde Santos Díez, “El pintor Fernando Marín”, tesis de licenciatura (Granada: Universidad de Granada, 1968); Ana María Gómez Román, “Empleo y uso de la copia italiana por los pintores granadinos del siglo XVIII y la Escuela de Dibujo”, en David García Cueto, coord., *La pintura italiana en Granada* (Granada: Universidad de Granada, 2019), 495-512. En la actualidad preparo una monografía sobre los escritos de Fernando Marín.

16. Xavier de Salas Bosch, “Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez”, *Cuadernos de Arte y Literatura*, núm. 1 (1965): 139-262. La mayor parte del trabajo transcribe dos textos de Fernando Marín, incluye también varias cartas de otros informantes y varios textos de archivo, relativos a Alonso Cano, así como a las partidas de defunción de los artistas granadinos Benito Rodríguez Blanes y Torcuato Ruiz del Peral.

17. Sobre la adquisición de manuscritos de Ceán por parte de Valentín Carderera, por medio de la hija del historiador, Beatriz Ceán (1802-1878), en la década de 1860, véase Beatriz Hidalgo Caldas, “Correspondencia entre Francia y España: el interés por los manuscritos de Ceán y la venta de su colección de dibujos en la segunda mitad del siglo XIX”, en García López y Santiago Páez, *Ceán Bermúdez y la historiografía*, 165-185.

18. Agradezco al profesor Jaime de Salas Ortueta la información proporcionada para localizar los escritos, hoy integrados en el Mss. 23290 de la Biblioteca Nacional de Madrid: *Papeles y*

Salas no publicó, empero, todos los documentos del haz de noticias sobre Granada; quedaron inéditos dos textos relacionados con el retablo de San Jerónimo de Granada, que se reproducen en el apéndice documental de este trabajo, números 1 y 2, y el tercero se dedica a reproducir el texto de Ceán sobre el conjunto. El primero es un folio que confirma la autoría de Siloe sobre la fábrica arquitectónica del templo y la hechura del coro, amén de citar a los artistas del retablo ya mencionados arriba.<sup>19</sup> Aunque es una cuartilla anónima, por su pulcritud y por tratarse de un resumen de las noticias aportadas por el pintor Fernando Marín a Ceán Bermúdez, parece una nota manuscrita de éste, para su incorporación posterior al *Diccionario*.<sup>20</sup> Los errores de Marín fueron arrojados por Ceán, y en lo sucesivo hasta tiempos recientes:<sup>21</sup> el documento número 1 señala a Lázaro de Velasco como primer tracista en 1579, a “Pedro de Ucea” (en el *Diccionario* de Ceán citado como “Uzeda”) como reformador de las trazas, y a Juan de Aragón, Diego de Navas y “Rages” como ejecutores; sin embargo, las primeras trazas son de Aragón (1576), modificadas después por Velasco (1579) y Pedro de Orea (transcripción correcta del apellido de este autor), mientras que Diego de Navas y Pedro de Raxis (el mentado “Rages”), intervinieron sólo en la fase final del retablo, y no en toda su hechura (fig. 4).

Mucho más jugoso es el segundo documento que aquí se aporta, bajo el título *Relación cumplida de los santos e imágenes, que adornan y están colocados en el magnífico retablo del altar mayor del gran templo de la iglesia del Real Monasterio*

---

*correspondencia de Juan Agustín Ceán Bermúdez relacionada con el Diccionario de profesores de Bellas Artes*. Se divide en once series, relativas a Granada, Toledo, León, Jaén, Murcia, Navarra, Palencia, Segovia, Sevilla, Valencia y Valladolid. A su vez, la serie granadina (23290/1) engloba 18 piezas, que constituyen la totalidad de los documentos transcritos por Salas.

19. *Monasterio de los padres jerónimos de Granada*, Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 1, Mss. 23290/1/4. Los datos, a su vez, proceden del *Libro de Actas Capitulares* del monasterio, lib. 3693 del Archivo Histórico Nacional.

20. Biblioteca Nacional de Madrid, Xavier de Salas Bosch, “Noticias de Granada”, art. 195, y Mss. 23290/1/17, 27: “Asimismo, en el monasterio de San Jerónimo, no se ha encontrado ni tienen los padres razón de quien construyó el retablo y estatuas; pero yo, por otro conducto [doc. 1] he podido rastrear lo siguiente. El licenciado Velasco, beneficiado de San Andrés, en el año 1579 dio la traza para el retablo principal. Juan de Aragón, pintor natural de Granada, lo empezó y Pedro Uzeda hizo el modelo, y Diego de Navas, escultor, y un tal Raxis hizo la pintura y estofado de él”.

21. Gómez-Moreno Calera, “Evolución de la retablistica”, 250-251. El cotejo de datos deriva de la lectura de las “actas capitulares” del monasterio, lib. 3696 del Archivo Histórico Nacional, fols. 57 y 128.



4. Varios autores, retablo mayor de la iglesia de San Jerónimo, 1576-1603, Granada. Foto del autor.

*de San Jerónimo de la ciudad de Granada*.<sup>22</sup> Conocemos el origen de esta pieza gracias al propio Fernando Marín, informante, como se ha dicho, de Ceán: “Asimismo, para que haya razón cierta de todas las esculturas que tiene el mencionado retablo, me valí de un amigo religioso de los principales del monasterio y aficionado a las nobles artes, para que él me sacase una razón individual de todas las estatuas, la que aquí remito, pues son muy dignas de hacer mención de ellas”.<sup>23</sup>

Por tanto, se trata de una relación anónima de uno de los frailes del monasterio de San Jerónimo de Granada, cuya datación ha de ser casi contemporánea a la redacción del escrito del propio Marín, en el que afirma tener la edad de 58 años; es decir, el año 1795, dado que nació en 1737. En el texto se conjugan a partes iguales el carácter devocional y doctrinario propio de un religioso con el afán de erudición enciclopedista de un personaje adepto al ideario ilustrado y academicista del ambiente del pintor Fernando Marín, miembro de mérito de la Real Academia de San Fernando, desde 1783 y, desde 1795 al menos, supernumerario de dicha institución.<sup>24</sup> De ahí la admiración hacia Antonio Ponz y su *Viaje de España*, frente a la condena de las obras críticas del padre Benito Jerónimo Feijoo, en el párrafo final del escrito: si Ponz encarnaba la adhesión a los ideales racionalistas y universalistas antes de Antonio Rafael Mengs, en torno a la belleza, Feijoo, por su parte abogaba por la libertad del juicio crítico y la subjetivación de aquélla, desligada de un proceso puramente intelectual.<sup>25</sup>

Si se compara el documento 2 del apéndice documental con el texto correspondiente del *Diccionario* de Ceán (doc. 3), puede decirse que no aporta novedades, más allá de una lectura más rica y contextualizada en el pensamiento religioso de su tiempo, dado que aquel lo redujo a una sinopsis meramente compilatoria de datos, y eliminó por completo todo aquello que sonara a digresión o alejamiento del dato objetivo.

Merece la pena, en ese sentido, comparar dos párrafos interrelacionados de ambos escritos. Así, Ceán menciona de manera escueta, en el segundo cuerpo

22. Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 23290/1/13.

23. De Salas Bosch, “Noticias de Granada”, 195; y Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 23290/1/17, 27.

24. Santos Díez, *El pintor Fernando Marín*, 7-14.

25. Feijoo defendió estas ideas en dos ensayos recogidos en el volumen sexto de su *Teatro crítico* de 1733: “El no sé qué” y “La razón del gusto”: Andrés Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya* (Madrid: Museo del Prado, 2001), 31-40.



5. Autor anónimo (¿Bernabé de Gaviria?), Presentación del Niño Jesús o Purificación de María, segundo cuerpo del retablo mayor de San Jerónimo, 1576-1603, Granada. Foto del autor.

del retablo, entre otras imágenes, los relieves de “la Encarnación del hijo de Dios y su Presentación en el templo”.<sup>26</sup> Por su lado, nuestro anónimo fraile nos cuenta lo siguiente:

asimismo está el misterio de la Encarnación del hijo de Dios, de medio relieve, y en el otro lado correspondiente la Virgen Santísima y Señor San José con el Niño Jesús en sus brazos presentándolo en el templo al Sumo Sacerdote, a cuyo misterio llamamos Purificación de Nuestra Señora, y la Santa Escritura añade divinamente, según la ley, porque a la verdad, no es posible blanquearse la nieve, ni purificarse la misma pureza de una Señora en cuya comparación las estrellas no son limpias (fig. 5).

26. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico*, III, 229-230.



Y lo mismo ocurre cuando el primero menciona la figura de “la Magdalena registrando el sepulcro de Cristo”, frente a la emotiva visión del segundo: “el Sepulcro del Crucificado levantada la piedra, el Ángel y la santa llorona, digo llorona porque todo parece que lo consiguió esta santa con sus lágrimas. Esta Santa Magdalena está inclinada, y mirando con ahínco aquel sagrado sepulcro donde no estaba ya su adorado”.<sup>27</sup>

Con todo, lo más interesante del texto es ofrecer al lector una completa descripción iconográfica del retablo, inusual en el contexto de su tiempo, más allá de las proliferas guías de algunos eminentes lugares, y que tienen su más cumplido y completo ejemplo en la magna obra del padre Santos, dedicada al conjunto escurialense.<sup>28</sup> Es cierto que no abunda en la relación programática entre las diferentes imágenes, y el propio Ceán parece criticar algunas incoherencias, al decir que “aunque esta repetición de objetos no sea la más propia, se acomodaba al gusto de aquel tiempo, del que no pudieron prescindir los mejores artistas, conformándose con la devoción de los fieles”,<sup>29</sup> pero cabe pensar que el texto se movía en la línea admiradora del afán compilatorio de Ponz, más interesado por el dato histórico y formal que por las complejas relaciones simbólicas del Barroco que el nuevo ideario ilustrado se había empeñado en desterrar. En este sentido cabe señalar que hasta casi finales del siglo xx la historiografía granadina no presentaría un mínimo exordio sobre el discurso iconológico del retablo.<sup>30</sup>

Por último, conviene relacionar la lectura del documento que presentamos con el estado actual del retablo. El conjunto está, en efecto, provisto de sotabanco y de banco, o “rebanco” y “pedestal”. El primero se describe, de izquierda a derecha, con seis bajorrelieves dedicados a los santos Esteban y Lorenzo, María Magdalena en el desierto, Santiago matamoros, San Martín

27. Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 23290/1/17, 4-5.

28. Francisco de los Santos, O.S.J., *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial* (Madrid: Imprenta de Bernardo Villa Diego, 1681).

29. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico*, III, 230.

30. Francisco Javier Martínez Medina, *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca* (Granada: Universidad de Granada, 1989), 25-27. El autor propone, en consonancia con otros dos grandes programas iconográficos del quinientos granadino —el ciclo de vidrieras de la Catedral y el retablo mayor de la Capilla Real—, una lectura cristológica y redencionista, si bien “el orden del programa y su correspondiente ubicación no guarda ya la sistemática que observamos en los otros grandes conjuntos de la primera mitad del mismo siglo”. Ello podría deberse, en parte, a las sucesivas alteraciones de las trazas.



con el pobre, los santos Cosme y Damián y las santas Justa y Rufina. La historiografía local mantiene la identificación de los personajes, salvo en el segundo, tercero y último relieves, que vendrían a representar en realidad a santa María Egipcíaca, a Constantino a caballo y a las santas Úrsula y Susana.<sup>31</sup> En cualquier caso, es la parte del conjunto más diversificada en sus relaciones iconográficas, por haberse realizado en la ampliación de principios del siglo XVII, que respetó, en general, la alternancia entre santos y santas, en las calles angulares del conjunto, espejo virtuoso del Gran Capitán y la duquesa de Sesa: “lo sanador, lo martirial, la penitencia o la obediencia, amén de los santos caballeros Constantino y san Martín en lugar privilegiado, flanqueando el altar, como trasunto de la virtud heroica del comitente”.<sup>32</sup>

La descripción del banco se atiene a un programa más ordenado, con referencias a la doctrina, la patrística y a los santos oradores: relieves de los Evangelistas, dos parejas con los cuatro Doctores de la Iglesia, más san Bartolomé y san Silvestre, con diez santas vírgenes en los pedestales, sin identificar, si bien cabe aquí citar una omisión —las estatuas orantes del Gran Capitán y su esposa— y otro error, dado que en lugar de san Silvestre figura san Ildefonso.<sup>33</sup>

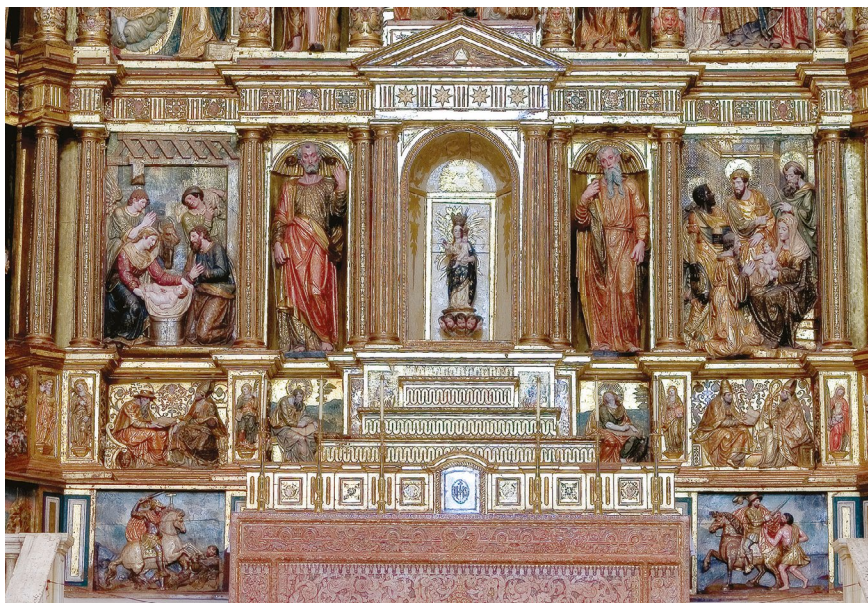
Nuestro anónimo fraile prosigue su relato en el que destaca la ordenación del retablo, con la sucesión de cuerpos arquitectónicos y su división en calles con relieves y entrecalles con esculturas. El primer cuerpo, dórico, por fin se describe sin errores iconográficos: los santos fundadores monásticos Benito y Bernardo en los extremos, junto con las mártires santa Catalina y santa Bárbara a un lado, y santa Margarita al otro,<sup>34</sup> los tableros dedicados a la infancia

31. Manuel Gómez-Moreno González, *Guía de Granada* (Granada: Imprenta de Indalecio Ventura, 1892), 369-370. En el último caso cita a dos santas de forma genérica, pero en nota manuscrita posterior añade que se trata de las santas Justa y Rufina en edición facsímil (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1982, II, 230). Por su parte, Martínez Medina, *Cultura religiosa*, 229, las identifica como santa Úrsula y Susana. Es más plausible esta interpretación que la relativa a las patronas alfareras de Sevilla, por relacionarse con la antigua ermita de Santa Úrsula y Susana de Granada, después basílica de la imagen patronal de Nuestra Señora de las Angustias.

32. Cruz Cabrera, “En torno al retablo”, 170.

33. Martínez Medina, *Cultura religiosa*, 226. Se ha propuesto que la pareja de san Ambrosio sea san León en lugar de san Gregorio Magno, pero lo creemos poco probable, pues fue nombrado Doctor en 1754, mucho después de la realización del retablo.

34. Se ha propuesto también la posibilidad de que sea santa Marina. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 369. La corrección viene en una nota manuscrita posterior, edición facsímil (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1982), II, 230. En cualquier caso, se trata del mismo personaje, santa Margarita o santa Marina de Antioquía.

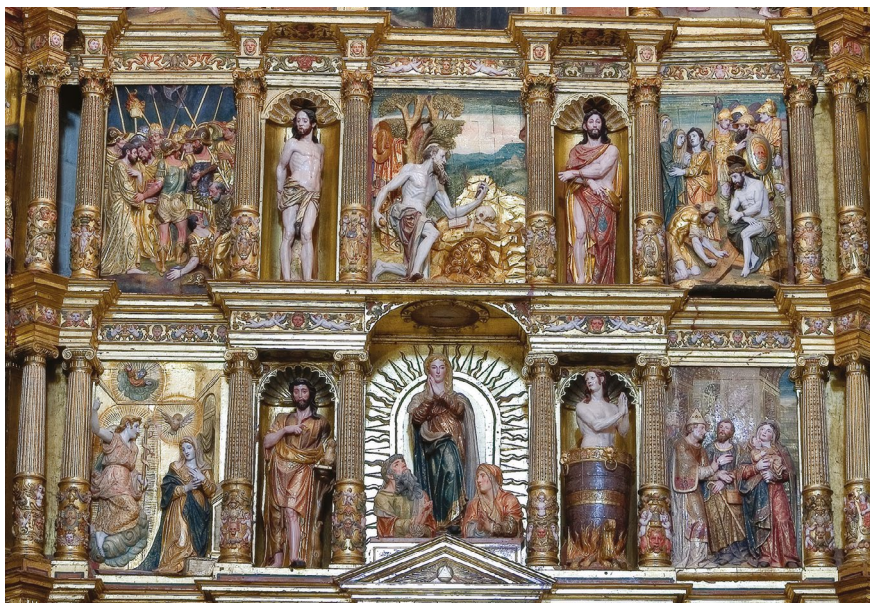


6. Varios autores, sotabanco, banco y primer cuerpo del retablo de San Jerónimo, 1576-1603, Granada. Foto del autor.

de Jesús —Adoración de los pastores y Epifanía— y los santos apóstoles Pedro y Pablo flanquean al manifestador, entonces ocupado por un “lienzo del Salvador de buen gusto” que hoy no se conserva, pero que sabemos era obra del propio Fernando Marín (fig. 6).<sup>35</sup>

El segundo cuerpo, jónico, presenta también una clara ordenación: table-ro central dedicado a la Inmaculada Concepción, como titular de la iglesia, con otros dos tableros también mariológicos (Anunciación y Presentación del Niño o más exactamente Purificación de la Virgen), con presencia de los santos Juanes (clara alusión a los patronos de la Capilla Real y de los reyes católicos), santo Domingo y san Francisco, como los grandes fundadores de órdenes mendicantes y ejemplos de virtud penitente y orante: santa María Magdalena

35. De Salas Bosch, “Noticias de Granada”, 190, y Mss. 23290/1/17 de la Biblioteca Nacional, 2r: “un cuadro como de dos varas de alto, en el que está pintado Jesucristo Nuestro Salvador, que éste sirve de velo para ocultar el tabernáculo, y se quita cuando está el Santísimo manifiesto”, a juego con las esculturas aledañas de los apóstoles. Tampoco se conserva el sagrario, en el que pintó un Niño Jesús Pastor y una Divina Pastora.



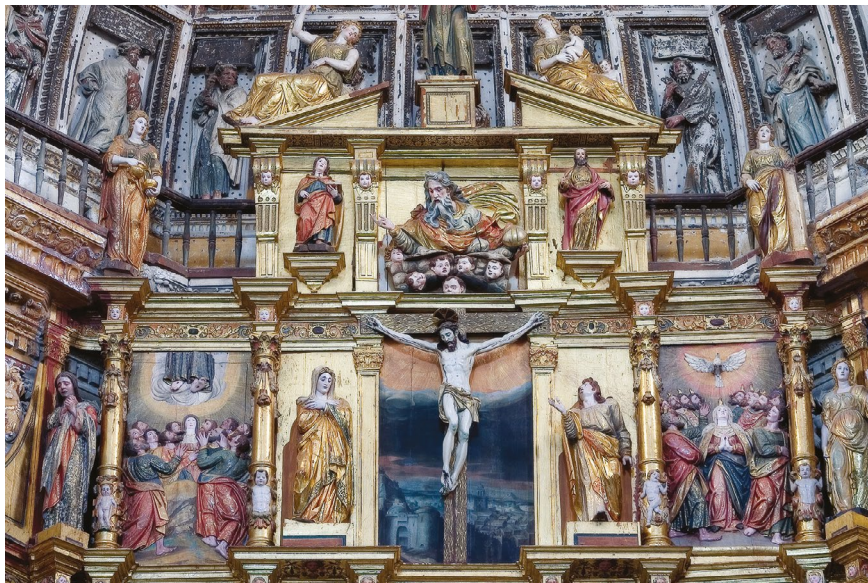
7. Varios autores, segundo y tercer cuerpos del retablo mayor de San Jerónimo, 1576-1603, Granada. Foto del autor.

junto al sepulcro y “dos santas vírgenes juntas, que yo no atino con sus nombres” y que, al estar bajo una lámpara encendida, Ceán tomó por dos de las vírgenes prudentes de la homónima parábola novotestamentaria, aunque en realidad recuerdan a las monjas jerónimas santa Paula y santa Eustoquia (fig. 7).<sup>36</sup>

La lectura del tercer cuerpo, corintio, vuelve a ser del todo correcta: en el centro san Jerónimo penitente, como titular del monasterio; dos de los principales apóstoles, por su familiaridad con Pedro y con el mismo Jesús (Andrés y Santiago el menor, respectivamente); y representaciones pasionistas que dan protagonismo al mensaje redencionista superior, con las esculturas dedicadas a la Flagelación y al *ecce homo* y los relieves de la Oración en el Huerto, Prendimiento, Jesús de Humildad y Paciencia antes de la Crucifixión y la Piedad de María, con las santas mujeres (fig. 7).

36. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 370; Cruz Cabrera, “En torno al retablo”, 170. Sorprende que el fraile no reconociera a las dos santas jerónimas, lo que refleja la dificultad de lectura de los hábitos monásticos ante los ricos policromados a la estofa de la época.





8. Varios autores, cuarto cuerpo y ático del retablo mayor de San Jerónimo, 1576-1603, Granada. Foto del autor.

En efecto, el cuarto cuerpo, compuesto, está presidido por el Calvario (Cristo Crucificado, con la Dolorosa y san Juan) como culminación del programa pasionista, flanqueado por relieves glorificadores de la Ascensión y Pentecostés, y por dos virtudes cardinales, mientras que en el ático figuran el Padre Eterno, los santos Justo y Pastor —por la demarcación parroquial a la que pertenecía el monasterio— otras dos virtudes cardinales y las tres Virtudes Teologales de remate, Fe, Esperanza y Caridad (fig. 8).<sup>37</sup>

En suma, y a pesar de algunos fallos de lectura y la ausencia de comentarios sobre relaciones entre las figuras, una más que completa descripción iconográfica a mitad de camino entre el mensaje doctrinario y el rigor compilatorio academicista.

37. Cruz Cabrera, “En torno al retablo”, 170-171. Se colocaron, a izquierda y derecha, la Prudencia y la Justicia, pero la primera desapareció a principios del siglo xx, sustituida por una efigie de san Juan Evangelista. Lo mismo ocurre con uno de los dos hermanos mártires, que es, en realidad, la efigie de un apóstol. Debo tales indicaciones al profesor José Manuel Gómez-Moreno Calera. En línea con el ático figuran la Templanza y la Fortaleza, a izquierda y derecha, respectivamente.

*Apéndice documental*

*Documento 1*<sup>38</sup>

(página 1)

Monasterio de los padres gerónimos de Granada

Diego de Siloe fue el arquitecto de la iglesia, capilla mayor y del coro, y el licenciado Velasco, beneficiado de la parroquia de San Andrés, en el año de 1579 dio la traza para el retablo principal. Se encargó de ponerlo en práctica (así consta por documentos de esta casa) Juan de Aragón, pintor, natural y vecino de Granada; pero murió antes de concluirle, y con el fin de que lo acabase, y reformase alguna cosa, se le dio este encargo a Pedro de Ucea, que hizo modelo; y aprobado, se concertó la obra con Diego de Navas, ensamblador y escultor, y un tal Rages se encargó de la pintura y doradura del retablo, habiéndolo dado ambos finalizado. Este Rages trabajó mucho así en Granada como fuera de ella.

*Documento 2*<sup>39</sup>

(página 1)

Relación cumplida de los santos e ymágenes, que adornan y están colocados en el magnífico retablo del altar mayor del gran templo de la yglesia del Real Monasterio de San Gerónimo de la ciudad de Granada.

Primeramente, y por fundamento de este excelente retablo, se levanta un rebanco proporcionado para recibir toda la obra. En él ai las ymágenes siguientes de medio relieve y como de vara en alto en medallones: primeramente un San Estevan y un San Lorenzo con sus dalmáticas, la bendita Magdalena en el desierto, y Santiago a cavallo con algunas figuras de moros a los pies; esto está al lado del Evangelio. Y en el lado de la Epístola, está San Martín a cavallo partiendo su capa con el pobre, después San Cosme

(página 2)

me [sílabo repetida en el cambio de página] y San Damián, y luego dos santas vírgines, que parecen ser Santa Justa y Rufina.

38. Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 23290/1/4. Se respeta la grafía original. El uso de signos de puntuación, tildes y mayúsculas, en cambio, es el actual.

39. Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 23290/1/17.

Sobre el referido rebanco se levanta el pedestra [*sic*: pedestal] de dicho retablo, de más primor que el revanco. Por todo el dicho pedestal están repartidos los santos siguientes: los cuatro Evangelistas, los cuatro Doctores maiores, San Bartholomé y San Silvestre, con otras muchas santas vírgines y mártires, todo de medio relieve.

Sobre el referido pedestra [*sic*: pedestal] empieza el primero cuerpo del retablo, echo con mucha ciencia, y es de orden dórico. El nicho de en medio está desocupado, porque no sirve más que para manifestar al Señor Sacramentado, y está cuvierito con un lienzo del Salvador de buen gusto. A los lados inmediatos tiene

(página 3)

dos nichos, donde están los santos apóstoles San Pedro y San Pablo, de cuerpo entero y del natural. Se ve en este mismo primer cuerpo en dos medallones, o cuadros de madera, en el uno el Nacimiento de Nuestro Señor Jesuchristo, y en el otro la Adoración de los Santos Reies, de medio relieve y poco menos del natural. Ai así mismo otros dos medallones, el uno con las santas vírgines y mártires Santa Catalina y Santa Bárvara, y el otro con Santa Margarita virgen y mártir con un dragón a los pies, todo de cuerpo natural y algo más de medio relieve. Y últimamente ai otros dos nichos con los dos santos abades San Bernardo y San Benito, de cuerpos enteros y del natural.

El segundo cuerpo de este retablo es de orden jónico. En él

(página 4)

se ven los santos y misterios siguientes en sus respectivos lugares y sitios, al modo que están los del primer cuerpo del dicho retablo. En el nicho del medio está de cuerpo entero y del natural la Purísima Concepción, a cuió misterio está dedicado este sumtuoso templo, y es el primero que en este reino de Granada, después de su conquista por los gloriosos y católicos reyes, se consagró a este tierno misterio, por los años de 1519; a los pies de esta Señora están sus santísimos padres San Joachim y Santa Ana, de medio cuerpo; a sus lados están los dos Santos Juanes: el Bautista, y el Evangelista dentro de la tina, de cuerpos naturales; así mismo está el misterio de la Encarnación del hijo de Dios, de medio relieve, y en el otro lado correspondiente la

(página 5)

Virgen Santísima y Señor San Joseph con el Niño Jesús en sus vrazos presentándolo en el templo al Summo Sacerdote, a cuió misterio llamamos



Purificación de Nuestra Señora, y la Santa Escritura añade divinamente, según la ley, porque a la verdad, no es posible vlanquearse la nieve, ni purificarse la misma pureza de una Señora en cuia comparación las estrellas no son limpias. Perdona, mi buen amigo, estas mis disgresiones. También es este misterio de medio relieve. Ai también otros dos medallones de medio relieve y algo más: En el uno están dos Santas Vírgines juntas, que yo no atino con sus nombres, y tienen por cima lámparas encendidas, símbolo el más propio de las vírgines prudentes; en el otro está el Sepulcro del Crucificado levantada la piedra, el Ángel y la santa

(página 6)

llorona, digo llorona porque todo parece que lo consiguió esta santa con sus lágrimas. Esta Santa Magdalena está inclinada, y mirando con haínco aquel sagrado sepulcro donde no estaba ia su adorado. En los dos últimos nichos de los lados está Santo Domingo, y en el otro San Francisco, de cuerpos enteros y del natural.

El tercero cuerpo, que es el que se sigue, es del orden corintio, donde están en sus nichos los santos apóstoles San Andrés y Santiago el menor, cada uno en el suio, de cuerpos enteros y del natural. Después se ven cuatro medallones, o cuadros de medio relieve con estos misterios: La Adoración del Señor en el guerto con el Ángel, que tiene en sus manos aquel cáliz de amargura que apuró el hijo de Dios hasta las hezes; la Prisión del mismo

(página 7)

hijo de Dios que llevan atado (como si no se ubiera él mismo ofrecido a morir gustoso por el hombre) una infinidad de saiones, que no se pueden contar, pero se distingue bien; la Crucifixión del Señor, que está con su mansedumbre infinita aguardando que sus mismas criaturas acaven de hacer los taladros en cruz para subir a ella; y en el último está ia el Señor de la vida defunto en los brazos de su afligida Madre suia; finalmente, en el nicho de en medio está el Santísimo Doctor Gerónimo. haciendo penitencia en el desierto, y a sus lados ai otros dos nichos: en el uno está el Señor amarrado a la columna y desnudo, él, que vista [sic: viste] hasta las aves del campo, y en el otro el mismo Señor vestido con la purpura o capa de grana para hacer mofa del que era verdadero

(página 8)

rey de gloria, de cuerpos enteros y del natural, o algo más.

Síguese el cuarto cuerpo del retablo de orden compuesto. En el medio está un Crucifixo y a los lados la Santísima Virgen y San Juan, de cuerpos enteros y mucho + [se añade en superíndice: más] del natural. A este nicho de en medio se siguen otros dos: en el uno está la Ascensión o suvida a los cielos del Señor, elevado de la tierra, donde quedan su Madre y el Colegio Apostólico; y en el otro está la Venida del Espíritu Santo sobre dicho Colegio + [se añade en el margen izquierdo: de medio relieve]. En los extremos o lados están sin nichos dos personajes, que representan dos de las Virtudes Cardinales, de cuerpos enteros y maiores que el natural.

Últimamente conclúiese este gran retablo con un medio cuerpo toscano, donde está el Padre Eterno

(página 9)

de medio cuerpo con los brazos abiertos sobre su hijo crucificado, que cae devajo, como complaciéndose en verle en tanta obediencia hasta la muerte, y muerte de cruz. A los lados están los santos niños mártires Justo y Pastor, de cuerpos enteros y como de cinco cuartas. Y luego ai otros dos personaxes, que representan las otras dos Virtudes Cardinales, de cuerpos enteros. Y cava con su frontispicio triangular, y encima tres grandes figuras de la Fe, Esperanza y Caridad, Virtudes Theologales.

El mérito de toda esta famosa obra lo entenderá el profesor de inteligencia y gusto. Yo no lo soi; solamente discierno algo entre lo bueno y lo malo, ayudado con el auxilio de la obrita del gran Pons [*sic*: Ponz, autor del *Viaje de España*, 1772-1794], que ha desterrado más errores

(página 10)

con ella que el célebre padre Feijoo con todas sus obras. Y, sobre todo, lo bueno siempre parece bien a todos.

Amigo mío: vuestra merced con su bondad y discreción disimulará los defectos de este papelillo que me mandó hacer, y mi ignorancia mere [*sic*: merece] perdón, pues que me pone a cubierto de toda censura.

*Documento 3*<sup>40</sup>

(página 228)

NAVAS (Diego de) escultor. Residía en Granada a mediados del siglo xvi, con quien se trató la ejecución del retablo mayor del monasterio de San Gerónimo de aquella ciudad, según el modelo que había hecho Pedro de Uceda por traza del licenciado Velasco. Se convino Navas y acabó con felicidad ayudado de sus discípulos y oficiales tan vasta obra; y

(página 229)

siendo una de las mayores del reyno en su clase, diremos lo que contiene. Comienza por un zócalo, como de vara de alto, con baxos relieves, que representan los santos Esteban, Lorenzo, la Magdalena, Santiago á caballo, San Martin, también caballero, San Cosme y San Damián, y las santas Justa y Rufina; y encima va el pedestal con los evangelistas, los doctores, San Bartolomé, San Silvestre, y otras santas vírgenes. Sobre tan rico cimiento se levanta el primer cuerpo de arquitectura, que es del orden dórico: el nicho principal sirve de manifestador, a los lados están las estatuas de San Pedro y San Pablo del tamaño del natural, y en los intercolumnios las medallas, que representan el nacimiento del Señor y su epifanía, las santas Catalina y Bárbara en un lado y santa Margarita con el dragón en otro, y luego las estatuas de San Benito y San Bernardo, iguales a las anteriores de San Pedro y San Pablo.

El segundo cuerpo es jónico y está presidido por la estatua de Nuestra Señora de la Concepción, a quien está dedicado aquel gran templo, que es el primero que se consagró en su obsequio en el reyno de Granada después de su conquista. A los pies de la Virgen están de medio cuerpo San Joaquín y Santa Ana: sigue el mismo número de medallas y estatuas del propio tamaño que en el anterior: representan éstas á San Juan Bautista y a San Juan Evangelista, a Santo Domingo y a San Francisco; y aquéllas la encarnación del hijo de Dios

(página 230)

y su presentación en el templo, dos santas vírgenes con sus lámparas encendidas esperando al esposo, y la Magdalena registrando el sepulcro de Cristo.

40. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid: Viuda de Ibarra, 1800), III, 228-231.

En medio del tercer, cuerpo, que es corintio, está San Gerónimo penitente, con igual número de estatuas y de baxos relieves que en los anteriores. Las estatuas son: un Señor a la columna, un Eccehomo, San Andrés y Santiago el Mayor; y los relieves la oración del huerto, el prendimiento, la crucifixión y la Virgen de las Angustias, cuyas figuras son mayores que el natural.

El cuarto es compuesto, y tiene en el nicho del medio un Crucifijo con la Virgen y San Juan: a los lados las medallas de la ascensión del Señor y de la venida del Espíritu Santo; y á los extremos dos estatuas, que figuran dos virtudes cardinales. Resta un ático que contiene el Padre Eterno de medio cuerpo, y a los lados los santos niños Justo y Pastor de cuerpo entero, y otras dos estatuas de las virtudes cardinales, rematando esta gran máquina con las tres teologales sobre el frontispicio triangular.

Aunque esta repetición de objetos no sea la más propia, se acomodaba al gusto de aquel tiempo, del que no pudieron prescindir los mejores artistas, conformándose con la devoción de los fieles. Cada estatua y cada baxo relieve son dignos del mayor aprecio, porque están desempeñados con inteligencia del arte, y se conoce que Navas, quando no hubiese estu-

(página 231)

diado en Florencia o en Roma con Micael Angel, o Bacio Bambineli, habría sido uno de los mejores y más adelantados discípulos de Berrugue, que traxo a España tan fiera y superior manera. *MS. de aquel monast.* ❀

N.B. El presente trabajo se enmarca en el desarrollo del proyecto I+D del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades: *El despliegue artístico en la monarquía hispánica, siglos XVI- XVIII*, ref. PGC2018-093808-B-I00.