

LECTURA ICONOGRÁFICA-TEOLÓGICA DEL RETABLO MAYOR DEL ANTIGUO COLEGIO DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS EN GRANADA

Miguel Córdoba Salmerón sj

Sumario: A comienzos del siglo XVII la Compañía de Jesús se instala en Granada con una misión pastoral que se caracteriza por instaurar las enseñanzas y el contrarreformismo que había nacido del Concilio de Trento. En esa época una de las mejores catequesis para el pueblo sencillo es reflejar en el arte las verdades teológicas de la fe, por eso cuando construye el colegio de San Pablo, la Iglesia del mismo y su retablo mayor expresaron toda una teología de fondo que pretendía formar al pueblo, en su mayoría analfabeto. En este trabajo se describe toda la lectura iconográfica-teológica que aparece en esta obra barroca realizada en madera.

Palabras clave: arte barroco, teología, Compañía de Jesús, contrarreforma, retablo.

Summary: Halfway through the XVIth century, the Society of Jesus settles in Granada (Spain), with a pastoral mission characterized by the instauration of the teachings and the anti-Reformism born out of the Council of Trent. On this epoch one of the best catechesis for the plain people is to mirror on the art the theological truths of the faith, because of this, when it builds the San Pablo College, the church and its main altarpiece express a whole theology in depth, intended to instruct people, who on its largest part was illiterate. In the present work is described all the iconographic-theological reading that appears in the Baroque work of art, carried out in wood.

Key words: Baroque art, theology, Society of Jesus, Counter-Reformation, altarpiece.

Fecha de recepción: 29 octubre de 2012

Fecha de aceptación y versión final: 15 marzo de 2013

1. Introducción

Durante el siglo XVI, en la ciudad de Granada se dieron varias fases o impulsos fundacionales, siendo el primero el protagonizado por los Reyes Católicos, quienes desearon convertir la ciudad de la Alhambra en una Nueva Jerusalén; en el transcurso del segundo, comprendido entre los años 1530-70, fue cuando se estableció en la ciudad, en 1554, la Compañía de Jesús, bajo el patrocinio del Arzobispo de la sede de san Cecilio, D. Pedro Guerrero. De esta forma se comenzó la labor contrarreformista del Concilio de Trento, cuyo espíritu quería transmitir en dicha ciudad el Arzobispo.

Así, con su llegada, la Compañía de Jesús inicia la ya mencionada labor contrarreformista, que se centrará en un primer momento en la evangelización de los moriscos y que se irá extendiendo después a toda la ciudad, primero con el ministerio

de la predicación y, a raíz de la fundación del Colegio, con la educación. El Colegio se creó construyéndose un gran conjunto arquitectónico, el cual albergó un rico patrimonio¹.

Este estudio se centrará en este edificio, más concretamente en su retablo mayor y en su lectura iconográfica-teológica, desarrollando el proyecto que el “ideador” del retablo tuvo que tener, cuando concibió esta magnífica obra de la arquitectura en madera (1654-1665), en la que sintetizaba en él parte del espíritu contrarreformista que hacía ya un siglo se había proclamado en el Concilio de Trento: el culto y amor a la Eucaristía, centro de vida de todo cristiano, como así lo demuestran las vidas de san Pablo y san Ignacio, que como veremos, corren paralelas en un viaje de conversión interior encaminado al *sensus Christi*, cuyo punto de partida y punto final es el amor de Dios.

2. El retablo mayor del Colegio de san Pablo. Una aproximación artística

Unas de las piezas más importantes del conjunto arquitectónico general de un edificio religioso, a nuestra manera de ver, que es similar a la de otros investigadores, es el retablo; pues, éste es un elemento complejo de la decoración que suele ser definidor de un programa iconográfico. Dada su importancia, en muchas ocasiones, tenía que ser explicado por el orador el día de la inauguración para que fuese comprensible al pueblo. De esta manera nos sumamos a los que consideran los retablos barrocos como piezas esenciales para comprender una iglesia barroca española. Muchos de estos retablos se construían como unas auténticas máquinas, en las que los cuadros, por ejemplo, se movían, como es en nuestro caso.

El autor de la obra en la que nos vamos a centrar es el jesuita, coadjutor temporal, Francisco Díaz de Ribero (1592-1670)². Pero antes de que se llegara a idear y a colocar esta obra sublime, se había colocado otro, para la inauguración de la capilla mayor en 1622, con motivo de las fiestas de canonización de san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier. El proyecto del H. Díaz de Ribero no sería un proyecto aislado, sino la clave de un proyecto de mayor alcance que determina la lectura iconográfica, estética y teológica del conjunto del crucero y del presbiterio.

Dicha obra fue realizada a partir de 1654, y considerada en la época como una “grandiosa máquina, (...) obra tan fuera de lo común”³, que con las “seys columnas

¹ M. CÓRDOBA SALMERÓN, *El Colegio de la Compañía de Jesús en Granada. Arte, historia y devoción*, Fundación Universitaria Española, Madrid 2006, 15.

² Sobre este hermano jesuita existe una biografía realizada por el también jesuita, el P. GABRIEL DE ARANDA bajo el título *El artifice perfecto, ideado en la vida del V. Hermano Francisco Díaz del Ribero, coadjutor formado de la Compañía de Jesús, compuesta por...*, Juan Pérez Berlanga impresor, Sevilla 1696. El profesor Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz de la Universidad de Granada está realizando un estudio sobre este artista del siglo XVII.

³ *Festivas demostraciones, con el Collegio de la Compañía de Jesús, de Granada, solemnizó los Sagrados Cultos, que decretó la Santidad de N. SS. Padre Clemente XI en la beatificación del Nuevo Apóstol de la Francia el V. Padre Juan Francisco Regis, sacerdote profeso de la Compañía de Jesus, que el mismo Collegio consagra de nuevo en sus reverentes Aras*, Imprenta de la Santísima Trinidad por Francisco Domínguez, Granada [s.a.], p. 5r.

salomónicas, con tan exquisitos lazos, que la mayor perspicacia no puede percibir donde empiezan, o se terminan”⁴, en donde va a destacar “todo el vocabulario decorativo geométrico, en el que dominan elementos ya evolucionados y conocidos por los maestros contemporáneos, (...) tales como placas recortadas de apariencia metálica, molduras onduladas que el brillar del oro limitan las siluetas y las acentúan en su dinamismo, o la mis alternancia de mármoles y madera dorada y escalfada sobre negro”⁵.

Sobre un basamento de mármol oscuro se levanta esta gran máquina del barroco, de dos cuerpos y tres calles, que arranca sobre cuatro elegantes ménsulas decoradas con mármol verde y que dejan en el centro dos espacios rectangulares cerrados por un cristal, en cuyo interior, se conservan un sinfín de reliquias. Sobre las mencionadas ménsulas reposan las inmensas columnas salomónicas del primer cuerpo, labradas con gran perfección en oscuro, estando decoradas con una fina red de encaje de cintas doradas de poco relieve. En las calles laterales, entre los intercolumnios, tenemos dos cofres-relicarios terminados en pirámides-relicarios y un busto de un santo. Sobre ellos hay otros dos relicarios como los intermensulares, coronados estos, por frontones partidos curvos, en cuyos extremos interiores se decoran con bases rectangulares con esferas oscuras, posiblemente de piedra, y en el centro un espejo cuadrado de forma tronco-piramidal, realizado en piedra color vino. Por debajo aparecen unos espejos con una leyenda escrita en latín en la que podemos leer en el lado del Evangelio: “VNDE VERERUMT”⁶, y en el lado de la Epístola: “QVI SUNT HI”⁷.

En el centro, bajo el frontón partido y embutido dentro del arco principal del retablo, hay un arco triunfal, el gran tabernáculo cilíndrico, cuya parte frontal se encuentra dividido en dos pisos, mientras que si lo hacemos girar nos aparece, en cóncavo, todo el espacio, cuyo interior está reservado para la exposición del Santísimo Sacramento. En cuyo programa iconográfico-teológico nos centraremos ahora después.

En el segundo cuerpo, aparecen otras dos columnas salomónicas decoradas de igual manera que las inferiores. Sustentan en esta ocasión un frontón curvo partido, que da cobijo a un espejo con el anagrama de la Compañía de Jesús con un corazón y tres clavos por debajo de las letras. En el intercolumnio aparece en la actualidad “vn Crucifijo de bulto, de estatura natural” con una pintura de fondo; pero, por lo normal, “entre año se oculta con vn lienço grande de san Pablo, Patrón del Colegio”⁸, aunque en la actualidad es a la inversa. El crucifijo está flanqueado por dos relicarios: el del lado del

⁴ *Descripción breve del solemne, y festivo culto que dedicó el Colegio de la Compañía de Iesus de Granada a su padre San Francisco de Borja...*, Imprenta Real de Francisco Ochoa, Granada 1671, f. 3r.

⁵ D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, “El retablo barroco como máquina y espectáculo: Díaz de Ribero y la iglesia de los jesuitas de Granada”, en *X Actas del Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, Departamento de Historia del Arte y U.N.E.D., Madrid: 1994, 278.

⁶ “¿De dónde vinieron?”.

⁷ “¿Quiénes son estos?”.

⁸ Para la terminación de esta obra hizo falta comprar varios pigmentos para la fabricación de pintura. Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), Clero-jesuitas, Leg. 298, pza. 6. Granada 1664. *Memoria de los gastos...*, f. 144v. *Descripción breve del solemne...*, f. 3v.

Evangelio por el de san Ignacio de Loyola y el otro por el de san Francisco Javier. En las calles laterales hay dos relicarios que se nos presentan como si fueran una sencilla portada de dos cuerpos, coronados por una cartelera ovalada con un texto en latín. Se cierra con un frontón partido en cuyo interior aparece el escudo de los Veneroso –donantes de la obra del presbiterio– que es cortado, blanca arriba y azul en la inferior, colocándose en el abismo o corazón la flor de lis en oro. Éstos y el central, con el anagrama de la Compañía de Jesús, fueron realizados, en 1664, por un tal Cecilio⁹.

En los extremos del retablo, como cierre por los flancos, hay un resabio escurialense con las pirámides coronadas por unas esferas oscuras.

Pero al igual que existe un mecanismo para hacer girar el tabernáculo, había otro que movía un engranaje que hacía aparecer o desaparecer, dependiendo de la circunstancia, mediante unos bastidores de corredera, cuatro lienzos en las calles laterales; tanto en la parte inferior como en la superior. La cruz, como ya hemos avanzado, gira con unos pedales en su eje vertical haciendo aparecer la *Conversión de san Pablo*, que como los otros cuatro óleos –*San Pablo curado por Ananías*, *San Pablo herido por varas*, *San Pablo en éxtasis arrebatado al tercer cielo* y *San Pablo predicando el nombre de Jesucristo*– son obra de Pedro Atanasio Bocanegra, fechados entre 1663-1667, aunque se suelen clasificar hacia 1665, los cuales están relacionados con otros cuadros que aparecen en el espacio del altar mayor y que representan varias escenas de la vida de san Ignacio –*San Ignacio herido en las puertas de Pamplona*, *Aparición de san Pedro a san Ignacio para curarle*, *San Ignacio en éxtasis*, *San Ignacio conducido por un cristiano sirio*, *La visión de la Storta* y *San Ignacio enviando a predicar el nombre de Jesucristo a san Francisco Javier a la India y a san Francisco de Borja a Occidente*–. De esta manera se establece un interesante paralelo entre las vidas de ambos santos, dando una unidad iconográfica y teologal, como ahora veremos. Durante los años noventa, debido a que se habían desmontado los lienzos, se había roto tal unidad iconográfica y teologal, siendo recuperada en estos primeros años del siglo XXI en una restauración que ha sufrido el conjunto del retablo.

3. Lectura iconográfica-teológica del eje central y de las representaciones pictóricas

Antes de introducirnos en la interpretación iconográfica tenemos que mencionar, brevemente, la importancia que se le concedió a la imagen ya desde el tiempo de san Ignacio de Loyola. El cual, como nos atestigua el P. Bartolomé Ricci (1542-1613), en su prólogo de su *Vita D. N. Jesu Christi*, nos dice que el santo fundador utilizaba la ayuda de las imágenes cuando iba a meditar los misterios de Cristo¹⁰. El propio P. Jerónimo Nadal cuando publica su libro de las *Imágenes* nos resalta que lo que él hace es “una ampliación y aplicación particular de los que enseña el santo sobre la *composición de lugar*, como preludio para las contemplaciones de la vida de Cristo en los

⁹ A.H.N., Clero-jesuitas, Leg. 298, pza. 6. Granada, 1664. *Memoria de los gastos...*, f. 146r.

¹⁰ M. NICOLAU, (sj), *Jerónimo Nadal. Obra y doctrinas espirituales*, Instituto Francisco Suarez y Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1949, 168.

Ejercicios”¹¹. Posteriormente sería san Francisco de Borja, prepósito general de la Compañía de Jesús, quien explica en las meditaciones que escribió sobre los evangelios el sentido y la utilidad que tendría para el ejercitante servirse de las imágenes que pensaba poner en su obra, y así diría:

“El oficio que hace la imagen es como dar guisado al manjar que se ha de comer, de manera que no queda sino comerlo; y de otra manera andará el entendimiento discurriendo y trabajando de representar lo que ha de meditar, muy a costa y con trabajo. Y allende de esto es con más seguridad, porque la imagen está hecha con consideración y muy conforme al evangelio, y el que medita con facilidad podrá engañarse, tomando una cosa por otra, y dejando de llevar la traza del santo Evangelio”¹².

Por último señalar como en uno de los directorios de los Ejercicios Espirituales se especifica que el que tenga dificultades se pueda ayudar de imágenes¹³.

Ahora podemos ir haciéndonos la idea de la importancia que tiene la imagen en este retablo granadino, no sólo en la pintura sino también en la escultura.

Además podemos observar como el creador del programa iconográfico, que según algunos investigadores se trata del P. Alonso de Ayala¹⁴, tiene en cuenta el proceso de los Ejercicios Espirituales de san Ignacio. Éste nos plantea en el programa un proceso de purificación de nuestra alma, a través de la conversión, que se correspondería con la primera semana de los ejercicios. Para después invitar a identificarse con Cristo, en la búsqueda de un *sensus Christi* (segunda y tercera semana de los ejercicios espirituales). Y, finalmente, llegar a contemplar a Dios en todas las cosas, descubriendo como su Amor se hace presente en todas las cosas creadas (contemplación para alcanzar amor).

Como comentamos al principio, tres son los temas que podemos distinguir: la Eucaristía, como muestra del amor extremo de Jesucristo¹⁵; el valor ejemplar de los santos venerados a través de las reliquias, los cuales son intercesores ante Dios; y el paralelismo entre las vidas de san Pablo y san Ignacio.

Comenzaremos fijándonos en el eje central del retablo. En él, el énfasis eucarístico es destacado, proporcionado por el ritual de la exposición mediante el referido me-

¹¹ *Ibidem*, 169.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, 180.

¹⁴ Era vicerrector del Colegio entre 1653-54 cuando se comenzaba a colocar el retablo. Con su prolija comparativa que hace entre las escenas de la vida de los santos nos lleva a pensar que no se trataba de un mero observador del mismo. Ver: J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, “Díaz de Ribero y el retablo barroco de la antigua iglesia de San Pablo de Granada”: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 38 (2007) 112.

¹⁵ Jn. 13, 1.

canismo giratorio del tabernáculo, ejerciendo de este modo una función didáctica desde un criterio eminentemente escenográfico. El tabernáculo queda enmarcado en el arco triunfal de medio punto y está completado por el orden colosal de las columnas torsas que va a subrayar el valor monumental y su movilidad¹⁶. Además tenemos que destacar el sentido vertical que produce el entallamiento de las calles laterales, acentuado por la inclusión en ellas de los soportes de las columnas salomónicas que nos ofrece una mayor diafanidad de la calle central en la que está el tabernáculo, pues las tres calles, medidas, son de la misma anchura¹⁷.

En el cuerpo superior, como ya mencionamos, el motivo central lo constituye un Crucificado, entre los relicarios de san Ignacio y san Francisco Javier. Haciendo girar mediante un pedal nos encontramos en la otra cara el lienzo de la *Conversión de san Pablo*. Ambos momentos quedan perfectamente unidos iconográficamente y espiritualmente, pues el camino de conversión de los dos santos mencionados –Pablo e Ignacio–, como el de los demás cristianos, están centrado por el seguimiento de Cristo, de Cristo en la cruz, como desarrollaremos después. Esto no es sólo una solución del espacio arquitectónico, sino que se presenta como un lenguaje claro para el lector de la época, que ve y siente como la Cruz está presente en el proceso de la conversión. También tenemos que hacer destacar que la sustitución de la composición típica del Calvario con la presencia de la Virgen María y de san Juan por los citados relicarios, nos habla iconográficamente de la cercanía de ambos como discípulos de Cristo.

Pero como el lector ha ido descubriendo, por la descripción, es patente al observar esta arquitectura en madera, que la pieza esencial es el tabernáculo, donde la atención monofocal queda enfatizada.

Procedamos poco a poco y hagamos antes que nada una breve descripción del mismo. Está ubicado bajo el frontón partido y embutido dentro del arco principal del retablo, que presenta la forma de un arco triunfal, el tabernáculo es cilíndrico –como ya adelantábamos en la descripción general del retablo–, el cual es de unos seis metros de alto, realizado en madera –dorada y policromada– y mármol negro, en cuyo círculo se inserta una planta octogonal, “la ordinaria de frente”¹⁸. Dicho tabernáculo está dividido por un haz en dos cuerpos, pasando de uno a otro mediante una especie de frontones partidos coronados por esferas; en ambos pisos aparecen tres hornacinas aveneradas: en las superiores la decoración se soluciona con motivos cuadrangulares, mientras que en las inferiores es como una red de ochos entrelazados. En tales hornacinas se colocan, en los extremos, las figuras de los evangelistas tallados por Pedro de Mena¹⁹, mientras que en las centrales –abajo– la imagen de san Pablo, presentada sobre una peana rectangular,

¹⁶ J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, “Arquitectura barroca...”, 107.

¹⁷ *Ibidem*, 108.

¹⁸ *Descripción breve del solemne...*, f. 3v.

¹⁹ D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, “Algunas noticias sobre la obra de Pedro de Mena”: *Archivo Español de Arte* 159 (1967) 254.

de pie, descalzo, con el pie derecho algo adelantado con respecto al otro. Viste una túnica verde y manto ocre claro, adornados con una cenefa de oro con motivos vegetales. Presenta un rostro alargado, que va acentuado por la larga barba del Santo que corre, uniéndose en forma de una sola punta, por el pecho. Los ojos, de pasta vítrea, miran ligeramente hacia abajo, como mirando al devoto que se pone delante del Santísimo. Con la mano izquierda sostiene un libro cerrado, mientras que la otra, que la eleva a la altura del rostro, ha perdido su atributo al presentar ésta los dedos cortados.

En la de arriba está la imagen de la Virgen de otro artífice, aparece representada sobre una peana de planta rectangular, con la cabeza elevada, acompañando a la vista, mientras que extiende los brazos y abre las manos; viste una túnica roja con decoración floral, toca blanca, y un manto de color azul que le cubre igualmente la cabeza.

El tabernáculo se cierra mediante una cúpula gallonada, que por uno de sus lados está calada para darle una mayor sensación de ligereza, o bien busca un “uso retórico de la luz”²⁰.

Si procedemos a hacer uso de la maquinaria y giramos nos aparece en cóncavo todo el espacio, cumpliendo de esta manera “toda la estructura del arco central y los laterales la función de embocadura que valora, en modelado contrastado y valiente, el claroscuro de todo el conjunto”²¹. El interior reservado para la exposición del Santísimo Sacramento, en el que actualmente está una *Inmaculada* de José de Mora, está decorado con seis pinturas en láminas de cobre pintadas al óleo que representan escenas de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo: *Santa Cena*, *Oración en el Huerto de los Olivos*, *Presentación ante el sumo sacerdote*, *Cristo es atado a la columna*, *Camino del Calvario* y *Calvario*.

Con ello el creador del retablo coloca en el centro la Eucaristía, máximo ejemplo para el cristiano de entrega gratuita por amor a los demás²². Esto no simplemente hace una clara referencia al cumplimiento de los decretos del Concilio de Trento²³, sino que además es uno de los elementos más importantes del camino de la conversión, el entregarse a los demás como Cristo lo hizo (segunda semana de los Ejercicios, que queda conectado con las representaciones pictóricas que nos narran la Pasión de Cristo –tercera semana–).

La verdad del hecho de la Eucaristía queda transmitida por las cinco personajes varones que aparecen en la parte exterior del tabernáculo. Será de san Pablo –el que “vive de Cristo y con Cristo”²⁴– el primer texto que nos mencione la escena de la

²⁰ J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, “Arquitectura barroca...,” 108.

²¹ D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, “El retablo barroco como máquina...,” 279-280.

²² Así se menciona en el Concilio de Trento: “instituyó este Sacramento, en el cual como que echó el resto de las riquezas de su divino amor para con los hombres”. Sesión XIII, capítulo II.

²³ Será en la sesión XIII cuando se apruebe el *Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía*.

²⁴ BENEDICTO XVI. *Los Apóstoles y los primeros discípulos de Cristo*, Espasa, Madrid 2009, 158. Ga. 2, 20.

constitución de la Eucaristía²⁵. Los otros cuatro, como ya hemos mencionado, son los evangelistas que recogen la Tradición de los Apóstoles: Mateo²⁶ y Juan²⁷ y Marcos²⁸ y Lucas²⁹.

Será el Evangelio de Juan el que se centre más directamente sobre el amor; Juan, como amigo de Jesús, nos muestra cuales son las fases del amor cristiano, que se caracteriza por tres momentos: El primero de ellos es Fuente de amor, que el evangelista coloca en Dios; el segundo es cómo Dios demostró su amor entrando en la historia humana mediante la persona de Jesucristo encarnado, muerto y resucitado, es un amor oblativo y total, “habiendo amado a los suyos que estaban en el mundo, los amó hasta el extremo”³⁰. Y este amor llega a tal extremo que derrama su sangre por nosotros, en entrega generosa y gratuita, en la Eucaristía y en la Cruz. “El cristiano, ante la contemplación de este “exceso” de amor, no puede dejar de preguntar cuál debe ser su respuesta”³¹. Y ésta nos conduce al tercer paso de la dinámica del amor, como destinatarios de dicha pregunta estamos llamados a dar una respuesta activa, además Juan nos transmite el mandato, el amarse uno a otros (Jn. 13, 14), y Jesús nos dice como: “como yo os he amado”. Como vemos con este ejemplo de Juan, que se completa con el camino de conversión de san Pablo y san Ignacio, se nos está hablando claramente de un camino de conversión mediante la contemplación

²⁵ 1 Cor. 10,23-25.

²⁶ Mateo aparece de pie y descalzo, en una silueta tendente al huso canesco; viste un túnica oscura que ciñe en la cintura, mientras que el manto rojo se recoge en torno a los dos brazos, que aparecen unidos al cuerpo, pero sin cruzar por delante; la palma de la mano izquierda, pues la otra ha desaparecido, está hacia dentro y abierta por completo. Su rostro presenta una amplia barba morena que le cae por el pecho en ondulantes mechones, mientras que nos presenta un rostro reflexivo, con la vista perdida en el infinito, aunque algo elevada.

²⁷ Juan aparece representado de pie, descalzo, imberbe; con la forma de huso típicamente canesca, es decir, que se estrecha por los extremos y se ensancha por el centro con el uso del manto que lo cruza por delante para recogerlo sobre el brazo izquierdo, creando unos pliegues abultados en el lado contrario. El rostro, como veremos en las otras esculturas de Pedro de Mena para el tabernáculo, muestra una expresión meditativa y pensante, con la mirada perdida, acentuando esa actitud de profundo pensamiento. Los atributos, posiblemente un libro y una pluma se han perdido.

²⁸ Marcos, como las otras dos esculturas, está de pie, descalzo, la forma de huso de su maestro, Alonso Cano, es decir, estrechándose por los extremos, mientras que en la zona central se ensancha, efecto que se ve acentuado por la forma de recogerse el manto a la cintura y sus pliegues menudos, ambas cosas muy canescas. La cabeza, ligeramente inclinada hacia adelante y a la izquierda, presenta una larga barba dividida en dos en el mentón; su rostro nos expresa que el Santo se encuentra en una fase de meditación, con la vista perdida en el infinito, mientras que abre la boca en la que vemos asomar parte de los dientes superiores. Con su mano izquierda sostendría, con seguridad, un libro abierto, en el que iría a escribir con la pluma que sostendría en la derecha, actualmente igualmente desaparecida. A sus pies, medio cuerpo de su atributo habitual, el león.

²⁹ Lucas está representado como las precedentes, además vistiendo una túnica estofada y al igual que el manto que recoge de una forma muy canesca, es decir, en la cintura. Con la mano derecha parece que quiere señalar algo, pues la tiene elevada al nivel de la cintura, pero al tener los dedos amputados no podemos saber su verdadero gesto; con la izquierda está sosteniendo un libro abierto, con seguridad su Evangelio y los Hechos de los Apóstoles. Su cabeza que gira levemente hacia la derecha nos muestra un rostro barbado, bien peinado y con la terminación bifida; éste nos trasmite una expresión pensante, en el que las cejas están arqueadas, que junto al “modelado de los ojos, de párpado superior abultado y forma rasgada, acentúa la intencionalidad expresiva”; además la boca la presenta entreabierta, mostrándonos parte de los dientes superiores. Además, a sus pies, está representado, de forma muy mansa, su atributo habitual, el buey.

³⁰ Jn. 13,1.

³¹ BENEDICTO XVI. *Los Apóstoles...*, 103.

del Misterio de la Eucaristía que se encuentra en el interior del tabernáculo expuesta en el ostensorio, y nos marca cual debe ser el centro.

Sobre la escultura de san Pablo tenemos la imagen de la Virgen María, que con su “fe y labor maternal colaboró de forma única a nuestra redención”³², que además era discípula de su Hijo, y como tal nos enseña a confiar en Él y a estar junto a Él.

Al girar el tabernáculo con el mencionado mecanismo aparece el espacio cóncavo reservado a la exposición del Santísimo. En él nos encontramos seis escenas, pintadas sobre cobre, de la Pasión de Cristo, que aunque no visibles al ojo del devoto, le habla a través de la predicación del orador de la entrega gratuita de Cristo, clara alusión a la Eucaristía. Todas las escenas que se representan, y que ahora describiremos brevemente, hacen referencia a la Tercera Semana de los Ejercicios y son contemplaciones propuestas por san Ignacio³³. De las seis, cuatro están inspiradas en pasajes del evangelio de San Juan.

Los cobres son de mediados del siglo XVII y son de escuela granadina. El primero de ellos es la *Santa Cena*: en el interior se muestra una escenografía de una gran arquitectura, de la que cuelga una gran tela, observamos como Jesús sentado ante sus discípulos ha anunciado que uno de ellos lo va a traicionar, pues todos están vueltos hacia él con expresión de pregunta y angustia, mientras que Judas, que aparece en primer término, se vuelve hacia el espectador, en tanto que otro de los doce parece señalarle con el dedo. A esto debemos añadir que debajo de la banqueta donde está sentado el traidor está escondido un perro, símbolo de la fidelidad. En el ángulo inferior izquierdo aparece una jarra con una escudilla para el lavatorio.

La siguiente escena es la *Oración en el Huerto de los Olivos*. En esta obra se representan dos escenas, en primer término y ocupando la mayor parte de la composición, tenemos la Oración en el Huerto de los Olivos, en la que Cristo, sobre un pequeño montículo, está orando al Padre para que pase ese cáliz, en ese mismo momento aparece un rompimiento en el ángulo superior derecho, en el que un ángel que sujeta contra su pecho una cruz porta con las dos manos un cáliz dorado. A los pies de esta escena los tres discípulos preferidos de Jesús –Pedro, Santiago y Juan– aparecen dormidos. En tanto se desarrolla otra escena en el ángulo superior izquierdo, en el que se ve a un grupo de guardias que están entrando en el Huerto conducidos por Judas Iscariote, para apresar al Maestro.

La tercera es la *Presentación ante el Sumo Sacerdote*. Una vez que se le ha hecho preso a Jesús, es conducido ante el Sumo Sacerdote para juzgarlo, éste aparece subido en una grada –de tres escaños y cubiertos por una rica alfombra–, bajo un dosel, rasgándose las vestiduras, mientras que Cristo con las manos atadas a la espalda está siendo golpeado por un soldado y un lacayo. En primer término un perro sentado, mientras que al fondo San Pedro está siendo interpelado por uno de los sirvientes del Sumo Sacerdote.

³² *Ibidem*, 204.

³³ *Ejercicios Espirituales*, números 289, 290, 292, 295, 296 y 297.

Le sigue *Cristo atado a la columna*. Esta pintura está dividida en dos partes, en la inferior aparece un ángel portando elementos de la Pasión de Cristo –corona y tres clavos–, dentro de un óvalo. En la superior Cristo está siendo atado por un sayón a una baja columna, que tiene a su espalda, mientras que otro a sus pies está uniendo una serie de ramas para proceder al azote del reo. Esta escena que se desarrolla en el interior de un edificio se abre al exterior mediante un balcón abalaustrado al que se asoman tres personajes que asisten y comentan lo que ven.

Camino del Calvario es el quinto de los cobres. Una vez pronunciada la sentencia, Jesús es cargado con una pesada cruz y conducido al Monte Calvario. Durante el duro trayecto, Jesús cae varias veces, en una de las cuales se la acerca la Verónica con un paño para secarle el sudor y la sangre de su rostro. Este es el momento al que asistimos, Jesús, agarrado a la cruz, ha caído y hace ademán de levantarse ante el azote de los soldados romanos, pero en ese momento gira la cabeza hacia atrás, mientras que una mujer se acerca con un paño blanco entre sus manos.

Y el último de la serie es el *Calvario*. Esta pintura, como la de *Cristo es atado a la columna*, aparece dividida en dos, estando representado en la parte inferior que nos muestra el paño de la Verónica en el que ha quedado impreso el rostro del Salvador. En la escena superior, Cristo crucificado con cuatro clavos, eleva la mirada hacia el Padre Eterno; a los pies de la cruz, Santa María Magdalena sentada a la izquierda con la mirada vuelta hacia el Maestro, mientras que la Madre permanece de pie y mirando de reojo a San Juan que está detrás suya, cogiendo a la Virgen por el brazo izquierdo y pone la otra mano sobre el hombro derecho en un intento de consolar a la Madre, mientras que, al mismo tiempo, eleva la mirada hacia el rostro del Señor.

Por último pasemos a comparar los grabados del libro publicado por el P. Jerónimo Nadal, pues el pintor seguramente tuvo en las manos esta obra, que fue de gran influencia en la época, y así podemos ver elementos que serían inspirados en él. Tenemos que tener en cuenta que los grabados son muchos más completos pues lo que se pretende es recoger los puntos que plantea san Ignacio en las contemplaciones.

En la primera de las escenas, la de la Santa Cena, en el libro del P. Nadal aparece en tres grabados, siendo la lámina 103 la que más se aproxima al óleo granadino. Pues la escena central está compuesta por la mesa circular y la disposición de las figuras principales –Jesús, Juan y Pedro– es casi igual, aunque Juan en la pintura no hace el gesto de recostarse sobre el hombro de Jesús. La novedad del cobre es la figura de Judas que se vuelve y la referencia directa del lavatorio de los pies con la presencia de la jarra con la escudilla.

La *Oración en el Huerto* presentará más diferencias. Le corresponde la lámina 107 de las Imágenes. Aquí sólo coinciden en la temática, y claramente aparece una gran semejanza en la visión que tiene Cristo en el momento de la oración cuando pide no se haga su voluntad, que es cuando aparece un ángel que le muestra un cáliz en el que se verterá su sangre que ya ha sido entregada generosamente. En un segundo plano,

típico en el arte, a la izquierda, como ya hemos descrito, aparece el prendimiento cuyos grabados relativos serían los números 109 y 110.

La *Presentación ante el Sumo Sacerdote* aparece en la ilustración del P. Jerónimo Nadal, la número 114, y ésta claramente inspira al pintor granadino a la hora de componer la escena principal, así como de colocar en segundo plano el momento de la negación de Pedro.

En la escena de *Cristo atado a la columna* no tendría la necesidad de recurrir a la inspiración del libro de grabados pues poseía suficientes muestras tanto en la escultura como en la pintura granadina. Además no hallamos ninguna de las láminas que se asemeje a la composición. Aunque en la siguiente –*Camino del Calvario*– sí que lo encontramos, con la lámina 124. En ambos Cristo está en el suelo tras la caída por el peso de la cruz, aunque en el grabado la cruz ya ha sido cargada por el Cirineo, en la pintura está siendo cogida; en ese momento la Verónica se acerca, por detrás, con el paño para secarle el rostro, aunque en el grabado se encuentra delante. En ambos casos Jesucristo gira la cabeza en la misma dirección, es decir hacia atrás, por lo que el pintor granadino siguiendo el giro de la cabeza colocó a la figura femenina proveniente de atrás para que el movimiento tuviera un mayor sentido.

Con la última de las escenas representadas en el interior del tabernáculo, el *Calvario*, pasa lo mismo que con la Oración en el Huerto, el artista granadino contaba con suficientes referentes en el arte de la propia Escuela que no precisaba la fuente de los grabados para inspirarse, además de esta forma podía conectar mejor con la sensibilidad del devoto que tuviera la posibilidad de contemplar esta escena.

Centrémonos ahora en el itinerario que nos refiere el conjunto pictórico del retablo y del que ya hemos ido mencionando algo.

Como ya hemos ido indicando se pretende sugerir a la persona que contempla el retablo a que se sienta llamada a iniciar un camino de conversión interior que tiene como punto de partida el sentir el amor de Dios y como punto final el vivir en una continua presencia de ese amor transmitiéndola a las personas que se tiene a alrededor, gracias a que se vive según el *sensus Christi*. Para ello el creador del programa catequiza utilizando, de forma paralela, las vidas de san Pablo y san Ignacio, los cuales sintieron ese amor y murieron por él. Ambos nos quieren conducir hacia la idea de que *Deus caritas est*, como lo expresa san Pablo en su primera Carta a los Corintios, y san Ignacio a través de sus Ejercicios Espirituales, los cuales nos conducen hacia la misericordia de Dios (primera semana), la identificación con Cristo (segunda y tercera semana) para alcanzar el Amor de Dios a través del Hijo (cuarta semana), que es la suma total de esta expresión. Por ello no nos debe de extrañar este paralelismo.

No será por ello casualidad que tras el lienzo de la *Conversión de San Pablo*³⁴ –como ya hemos mencionado, punto de inicio del camino hacia Dios–, se encuentre el

³⁴ M. CÓRDOBA SALMERÓN, *El Colegio de la Compañía...*, 192-193.

Calvario, con Cristo en la cruz, pues con la muerte no desaparece el amor sino que se experimenta “el amor en su forma más pura, en su puro ser”³⁵. Es una clara invitación a morir a nosotros mismos, a un darse íntegramente para que sea Dios quien habite por completo en nosotros, imitando en este paso también a Cristo, el cual, se nos dio por completo en la Eucaristía, en un paso de entrega y amor total, “habiendo amado a los suyos que estaban en el mundo, los amó hasta el extremo”³⁶. Siendo además el texto paulino de Corintios el primero que nos trasmite la institución de la Eucaristía³⁷. Por ello el tabernáculo, que se coloca –como hemos comentado– bajo un arco triunfal, y que es expositor del Santísimo Sacramento, ocupa el eje central del retablo, sobre el que se coloca el Calvario, por lo que todo el programa iconográfico-teologal girará en torno a ello. De esta forma, Eucaristía y cruz quedan unidas por el gesto de infinita humildad de Jesús: “antes de morir por nosotros en la cruz, ciñéndose una toalla, lava los pies a sus discípulos. Del mismo modo, en el sacramento eucarístico Jesús sigue amándonos “hasta el extremo”, hasta el “don de su cuerpo y de su sangre”³⁸, enseñándonos así cual es el verdadero amor.

Además, el lienzo de la *Conversión de San Pablo* es muy significativo, pues aunque aparece montado en un caballo, que levanta sus patas delanteras, del que cae el apóstol de los gentiles, sin que haya muestra de miedo en el animal, nos habla de que la visión de san Pablo es espiritual, con los ojos del corazón. De este modo el artista nos indica que toda conversión es interior y que produce en nosotros una ruptura de nuestros esquemas, lo cual es algo similar una caída, como la que se está representando metafóricamente en el óleo, pues no tiene su paralelo en el texto de los Hechos, que no menciona en ningún momento que tal acontecimiento ocurriera como se ilustra en el lienzo³⁹. Aunque sí ha sido una representación tradicional en el arte cristiano.

El proceso de conversión de san Ignacio es, como él mismo nos contará en su *Autobiografía*, más lento, en la que se podrían destacar distintos hitos. En este caso el pintor Bocanegra es guiado por el creador del programa escogiendo dos escenas que nos marcan el comienzo del camino de la conversión. La primera de ellas –*San Ignacio herido en las puertas de Pamplona*⁴⁰– es cuando, defendiendo la ciudad de Pamplona atacada por los franceses, una bala de cañón pasa por entre sus piernas destrozándoselas. Se representa el momento en que es trasladado a su casa saliendo por una de las puertas de la ciudad⁴¹; en esta se nos representa un Ignacio plenamente metido en el mundo en busca de los honores mundanos del Rey Temporal⁴².

³⁵ A. GRÜN, *El Himno al amor de san Pablo*. Col. Pozo de Siquem, 227. Sal Terrae, Santander 2008, 21.

³⁶ Jn. 13,1.

³⁷ 1 Cor. 11,23-26.

³⁸ BENEDICTO XVI. *Exhortación Apostólica Postsinodal Sacramentum caritatis*. 1.

³⁹ Hch. 9,1-7.

⁴⁰ M. CÓRDOBA SALMERÓN, *El Colegio de la Compañía...*, 196.

⁴¹ *Autobiografía* [1-2]

⁴² *Ejercicios Espirituales* [51]

Esto le va a tener una larga temporada en la cama de la Casa Torre de la familia en Loyola, donde tras iniciarse un proceso de mejoría de su salud en la víspera de la fiesta de San Pedro, de la que el de Loyola era muy devoto, se inicia el proceso de conversión del santo jesuita, que empieza a soñar el sueño que Dios tiene para él, y con ello el llamamiento a entrar en su servicio. Para ello el artista representa la *Aparición de San Pedro a San Ignacio*⁴³, en el que el pilar de la Iglesia se aparece al santo que está postrado en la cama y que se lleva la mano al corazón, como indicándonos que algo en su interior está empezando a cambiar⁴⁴.

Cómo hemos podido observar en ambos casos y como nos ocurre a todos, en nuestro proceso de conversión y seguimiento, descubrimos que nos sale “Alguien que ha tomado la iniciativa y se presenta en el camino”⁴⁵. Dios siempre sale a nuestro encuentro, pues “Dios puede y quiere tratar de modo directo con su criatura”⁴⁶; como se ejemplifica en la parábola del Hijo Pródigo, en la que el Padre sale al encuentro del hijo. Pero en muchas ocasiones, aunque lo tenemos delante nos encontramos con una venda en los ojos que nos impide verlo, como le ocurre al hijo mayor, de la mencionada parábola. Pues como nos recuerda San Pablo, Dios está cerca de cada uno, pues en Él vivimos, nos movemos y existimos.

De esta forma comienza a caerse la venda de los ojos de San Ignacio, enlazando, de esta forma, con el lienzo de *La curación de San Pablo por Ananías*⁴⁷, en la que un discípulo de Cristo –Ananías– que se encontraba en Damasco, recibió una visión en la que el Señor le mandaba ir a curar a Saulo que se encontraba ciego y llevaba tres días orando. Se representa el momento justo en el que el discípulo impone las manos al de Tarso para bendecirlo, recobrando así la vista y llenándose del Espíritu Santo, del Amor de Dios, que es el mayor de los dones⁴⁸. Éste corre junto a la vida de San Ignacio que aparece representado en el cuadro que titula *San Ignacio en éxtasis*⁴⁹ y que bien podría ser la combinación de la gran devoción que el Santo tenía a la Santísima Trinidad⁵⁰ y la visión que tuvo en Manresa, cerca de la ermita de San Pablo, junto al río Cardoner, en donde el santo comienza a ver las cosas con una nueva mirada⁵¹, con ojos nuevos⁵². La realidad se le hizo transparente, capaz de ver a Dios que trabaja en lo profundo de la realidad y le invita a “ayudar a las almas”. Será esto lo que lleve a Ignacio a buscar y hallar a Dios en todas las cosas. Pero este gustar y ver a Dios en la realidad es un proceso lento que se va aprendiendo gracias a la oración y a través de muchas experiencias.

⁴³ M. CÓRDOBA SALMERÓN, *El Colegio de la Compañía...*, 196-197.

⁴⁴ *Autobiografía* [3]

⁴⁵ C. AMIGO, *El día a día de la fe. 24 horas con Dios*, La Esfera de los Libros, Madrid 2006, 20.

⁴⁶ K. RAHNER, *Palabras de San Ignacio de Loyola a un jesuita de hoy*, Sal Terrae, Santander 1990, 9.

⁴⁷ Hch. 9,10-18; M. CÓRDOBA SALMERÓN, *El Colegio de la Compañía...*, 193.

⁴⁸ 1 Cor. 13,13.

⁴⁹ M. CÓRDOBA SALMERÓN, *El Colegio de la Compañía...*, 197-198.

⁵⁰ *Autobiografía* [28]

⁵¹ *Autobiografía* [30]: “Se le empezaron a abrir los ojos del entendimiento (...), entendiendo y conociendo muchas cosas, tanto de cosas espirituales como de las cosas de la fe”.

⁵² D. LAÍNEZ, “Carta sobre el Padre Ignacio”, *MHSI*, 66, 80.

En ambos santos, como hemos visto, la oración interior es de gran importancia, pues a través de ella Dios se nos comunica con las mociones que nos mueven a realizar su voluntad, como hemos visto en Ignacio. Este momento de oración, de la que Jesucristo nos dejó muchos ejemplos, se puede ver, igualmente, plasmado en el lienzo que representa a *San Pablo en éxtasis o en el tercer cielo*⁵³. Esta escena que aparece en el transcurso del siglo XVII, y que tiene claramente un tinte contrarreformista, recoge un pasaje de los Hechos de los Apóstoles y otro de la segunda carta a los Corintios⁵⁴; aquí se representa a San Pablo “en su cuerpo”, aunque diga que ignora si fue “arrebataado en espíritu”⁵⁵.

Tras la conversión comienza, por medio de la oración como acabamos de decir, la transformación interior de los nuevos apóstoles de Cristo, y en su corazón ardiente por sentir el Amor de Dios, se lanza a la predicación del nombre de Jesucristo, como aparece en el cuadro de *San Pablo predicando el nombre de Jesucristo*⁵⁶. La predicación lleva asociada, en algunas ocasiones, el sufrimiento y la tortura, como se nos muestra en el último de los cuadros de la vida del Apóstol de los gentiles, *San Pablo azotado en Filipos*⁵⁷, la primera ciudad de la provincia de Macedonia, colonia de Damasco⁵⁸. A esta obra le corresponde su paralelo en la vida del santo vasco que se encuentra en Jerusalén, cuando empujado por el deseo de ayudar a las ánimas, decide visitar y vivir en Tierra Santa. Estando allí pide licencia al Guardián de quedarse, hecho que le es negado. Ignacio decide hacer caso al representante de la Iglesia en aquel lugar y regresar a Europa. Mas antes de partir, el santo decide ir una vez más a los Santos Lugares sin avisar de ello, por miedo a que no le dejaran. Alertados los franciscanos por su ausencia mandan a un cristiano de la cintura a buscarlo, el cual, cuando lo ve, amenaza a San Ignacio con una vara y lo coge fuertemente del brazo, conduciéndolo de nuevo al albergue de peregrinos, instantánea que se representa bajo el título de: *San Ignacio conducido por un cristiano sirio*⁵⁹. En ese momento el de Loyola tuvo una consolación: “que le parezca que vía a Cristo sobre él siempre”⁶⁰.

El ciclo de pinturas se cierra con los dos últimos cuadros de la vida de San Ignacio. El primero de ellos representa una de las experiencias más significativas e importantes de Ignacio. Esta ocurre cuando el Santo, acompañado por los PP. Fabro y Laínez, se detienen para celebrar una Eucaristía en una pequeña ermita que se encuentra en la Vía Cassia, en la localidad llamada de La Storta, antes de entrar en la Ciudad Eterna; después de ella Ignacio se queda recogido un momento, y vuelve a repetir internamente la plegaria que llevaba un tiempo repitiendo como una letanía, que el Padre le coloque con el Hijo, oración que es escuchada y en su interior siente una densidad especial que le hace descubrir, como en otras ocasiones, la presencia más palpable de Dios y una

⁵³ M. CÓRDOBA SALMERÓN, *El Colegio de la Compañía...*, 194.

⁵⁴ Hch. 22,17; 2 Cor. 12,2.

⁵⁵ L. RÉAU, *Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de los santos*, Serbal, Barcelona 1998, 17.

⁵⁶ M. CÓRDOBA SALMERÓN, *El Colegio de la Compañía...*, 194-195.

⁵⁷ *Ibidem*, 193-194.

⁵⁸ Hch. 16,22.

⁵⁹ *Autobiografía* [48]; M. CÓRDOBA SALMERÓN, *El Colegio de la Compañía...*, 195.

⁶⁰ *Autobiografía* [48].

sensación de consuelo y paz inunda su alma; escucha en ese momento que el Padre dice al Hijo, que carga con la cruz, que tome al Santo como servidor, y el Hijo le dice a san Ignacio que le será propicio en Roma. Esto es *La visión de la Storta*⁶¹. De esta forma se nos transmite la preocupación que Ignacio tiene: ser agradable a Dios “en la búsqueda continua de asemejarse a Cristo, su Hijo y Señor nuestro, llevando con El la cruz, a fin de que el mundo tenga la vida en abundancia”⁶². Esta visión es la confirmación espiritual de su búsqueda amorosa y de su oración de discernimiento. Aquí se le da una misión: la de que sirva a Dios en su Iglesia, la de que cada uno sirvamos a Dios en su Iglesia⁶³.

La última de estas obras es de *San Ignacio envía a predicar a san Francisco Javier a la India y a san Francisco de Borja a Occidente*⁶⁴. Una vez fundada la Compañía de Jesús, e incluso antes, pues estaban al servicio de la Iglesia, el Santo Padre los comienza a repartir por todo el mundo para que prediquen a Jesucristo. De esta forma se representa a san Ignacio, que porta la Bandera de Cristo⁶⁵, mientras que con la mano derecha está bendiciendo a los dos santos que están arrodillados a sus pies, y que van a ser enviados en misión.

4. Conclusión

Como hemos podido observar, y como ya sabemos, el carácter dinámico de una iglesia del barroco, representado en su carácter de movimiento, nos adentra en un mundo de apariencias mutables frente a otras de carácter inmutable, que son fruto de la época en la que nace. De ahí el efecto móvil del retablo. Ya mencionamos como el desarrollo iconográfico establece un paralelismo entre el fundador de la Compañía de Jesús y el Apóstol de los gentiles. Este paralelismo ofrece un claro camino para la conversión, que debe quedar claramente unido con el culto de las reliquias que se plantea en todo el retablo, que forma parte de un discurso único, que establece el correlato entre los mártires y santos y el propio Cristo, recalcando el carácter sacrificial y de entrega común que es conmemorado en la Eucaristía. Hecho que se explica con la presencia de dos cartelas con inscripciones en latín con dos citas alusivas a un mismo pasaje del Apocalipsis en el que se mencionan a los mártires (Ap 7,13-14).

Esta idea está unida a la Eucaristía que se manifiesta en el tabernáculo, en cuyo interior se hace referencia a la Pasión de Cristo, entendida como sacrificio salvífico, y que hace resaltar el carácter sacrificial tanto de la eucaristía como de la Pasión.

⁶¹ *Ibidem* [96]. Ver también sobre el tema de la Storta: A. ALBURQUERQUE, *Diego Laínez, s.j. Primer biógrafo de S. Ignacio*, Mensajero, Bilbao 2005; P-H. KOLVENBACH, “San Ignacio y la Visión de la Storta”, en *Selección de escritos del P. Peter-Hans Kolvenbach. 1983-1990*, Editado por la Compañía de Jesús, 1990, 664-666; J. OSUNA, *Amigos en el Señor*, Mensajero, Bilbao 1998 [d.l.], 113-119. Para la descripción del lienzo ver: M. CÓRDOBA SALMERÓN, *El Colegio de la Compañía...*, 198-199.

⁶² P-H. KOLVENBACH, “San Ignacio y...”, 664.

⁶³ *Ibidem*, 665.

⁶⁴ M. CÓRDOBA SALMERÓN, *El Colegio de la Compañía...*, p. 197.

⁶⁵ Aquí la Bandera de Cristo está haciendo una clara referencia a la elección de Dos Banderas de los Ejercicios Espirituales [136-147]

Con ello podemos decir que esta obra del coadjutor temporal Díaz de Ribero, no sólo es una gran obra dentro de lo arquitectónico y decorativo, sino que además contiene, perfectamente unido, un mensaje didáctico en el que se entrelaza con el movimiento de las piezas lo iconográfico con lo espiritual, lo terrenal con lo teológico. Por ello cuando nos acerquemos a estas arquitecturas en madera no solamente tenemos que verlas como simple obras de arte y del ingenio humano, sino lo que son en su esencia, verdaderas catequesis que nos transmiten un mensaje sobre Dios, y en este caso concreto, no únicamente se nos ofrece un camino para acercarse a Dios a través de un camino de conversión sino que nos muestra cuál debe ser nuestro centro, como el Amor debe centrar nuestras vidas, a pesar de las dificultades.