



Adaptación al sistema móvil de los lienzos del retablo mayor de la iglesia de los santos Justo y Pastor de Granada

Dionisio Olgoso Moreno, restaurador;
Juan Carlos García de los Reyes,
Elena Palomares Rodríguez, Lucía
Valero Martín, arquitectos (GARCÍA DE
LOS REYES ARQUITECTOS ASOCIADOS);
Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz,
historiador

Resumen

La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través de la Dirección General de Bienes Culturales, llevó a cabo, durante el año 2007, una ambiciosa iniciativa cultural denominada Andalucía Barroca. Este proyecto tuvo como objetivo fundamental ofrecer una visión amplia y novedosa del fenómeno barroco en Andalucía. En este contexto se enmarca la intervención que se llevó a cabo en el retablo del altar mayor del templo de los santos Justo y Pastor de Granada, obra de Francisco Díaz de Ribero, cuyo inicio data de 1650, y en cuya creación intervinieron diversos artistas, siendo la figura más destacada la del pintor Pedro Atanasio Bocanegra, autor de los cinco espléndidos lienzos con episodios de la vida de San Pablo, que se complementan con el resto de los lienzos del altar mayor. Como elementos más destacados del retablo cabe mencionar, de la obra de dicho autor, *La conversión de San Pablo* que, ocupando una posición destacada en el conjunto, ha permanecido en el mismo lugar desde su origen, conservando las características columnas salomónicas de los retablos barrocos y, cómo no, el original sistema que, con finalidad didáctica, le confería movilidad a algunas partes del retablo, permitiendo que se expusieran u ocultasen los relicarios y el crucificado, y que hacía girar sobre su propio eje el tabernáculo.

Palabras clave

Granada / Iglesia de los santos Justo y Pastor / Intervención / Lectura iconográfica / Montajes / Patrimonio mueble / Pinturas / Restauración / Retablos

DISCURSO ESTÉTICO Y SIMBÓLICO DEL CONJUNTO PICTÓRICO. UNA EXPERIENCIA VISUAL BARROCA

El ideal barroco de integración de las artes, a través de la cual optimizar su potencial comunicativo, sea éste doctrinal o meramente sensorial, encuentra un privilegiado ejemplo en este retablo jesuítico, fruto del esfuerzo mancomunado de artífices y mentores, bajo la impronta clara y directa del carisma de la Compañía de Jesús. La intervención llevada a cabo en 2007 planteó como objetivo inexcusable la preservación en condiciones de inteligibilidad de ese potencial comunicativo, con la restitución a su estado original de todos sus elementos, incluyendo por supuesto el conjunto de lienzos de mano de Bocanegra, arbitrariamente segregados del retablo años atrás.

Líneas argumentales

Cabe resumir sus líneas argumentales en tres: la adoración eucarística como memoria del sacrificio redentor de Cristo; el valor ejemplar de los Santos, venerados a través de sus reliquias, especialmente en el caso de los mártires, de los que la propia Compañía tenía heroicos paradigmas; y la identificación de San Ignacio de Loyola con el Apóstol Pablo, como gran evangelizador y constructor de la Iglesia, en un discurso de tono apoloético y laudatorio, que prestigiaría no sólo al fundador de la orden sino a toda la Compañía de Jesús. El paralelismo entre San Pablo y San Ignacio, que desgrana la *Historia del Colegio de San Pablo* del padre Ayala, ofrece todo un ideario de vida cristiana, específicamente con el carisma jesuítico: la conversión interior y llamada al servicio divino en el paralelo entre la *Conversión de San Pablo en el camino de Damasco* y *San Ignacio herido en las puertas de Pamplona*, con ambos santos caracterizados como *miles Christi*; la providencia divina en *San Pablo curado por Ananías* y la *Aparición de San Pedro a San Ignacio para curarle*, ambas escenas corolario de las anteriores y símbolos igualmente de la llamada a la conversión interior y al servicio de Dios; la oración interior o ejercicio espiritual como experiencia mística representada en el par *San Pablo en éxtasis o arrebatado al tercer cielo* y *San Ignacio en éxtasis*; la penitencia o mortificación a causa de la fe y la perseverancia en ella como preparación en la misión evangelizadora que se representa en *San Pablo azotado en Filipos* y *San Ignacio azotado por un armenio*, temas que reincidenten en la *imitatio Christi* al compartir sufrimientos semejantes a los de la Pasión de Cristo; y el ejercicio de la misión evangelizadora en *San Pablo predicando el nombre de Cristo* y la pareja de lienzos de *San Ignacio y la visión de la Storta* y *San Ignacio envía a predicar a San Francisco Javier a la India* y *a San Francisco de Borja a Occidente*. El ideólogo de este programa iconográfico, que hace de San Ignacio un *alter ego* de San Pablo, pudo ser el mismo Alonso de Ayala, vicerrector entre 1653 y 1654, cuando comenzó a colocarse el retablo; su prolija descripción comparativa de las escenas de la vida de ambos santos induce a pensar que no se tratara de un mero espectador.



Vista general del retablo con los lienzos en movimiento.
Foto: Dionisio Olgoso Moreno

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

Por otro lado, las referencias a la Pasión de Cristo, entendida como sacrificio redentor, se convierten en alusiones a la Eucaristía. No es casual que en el propio tabernáculo se desarrollen seis escenas de la Pasión (*Última Cena*, *Oración en el Huerto*, *Presentación ante Caifás*, *Flagelación*, *Camino del Calvario* y *Crucifixión*), que subrayan el carácter sacrificial tanto de la Eucaristía como de la Pasión, en una línea argumental que también aparece expresa de modo eminente en la capilla mayor de la Catedral de Granada. Tampoco es casual que en el Calvario superior, la tradicional composición con la Virgen



Vista general del retablo con el lienzo de la conversión de San Pablo expuesto.
Foto: Dionisio Olgoso Moreno



Vista general del retablo con relicarios y la escultura del crucificado.
Foto: Dionisio Olgoso Moreno



Detalle de lienzos superiores en movimiento. Foto: Dionisio Olgoso Moreno

El retablo de Díaz de Ribero ejerce su función didáctica desde un criterio eminentemente escenográfico; no de otra forma se explica la compleja elección técnica de una estructura con partes móviles y cambiantes, que reordenan el mensaje iconográfico y orientan su lectura

y San Juan, sea sustituida por sendos relicarios de San Ignacio y San Francisco Javier, a los que se presenta como cercanos discípulos del mismo Cristo. Al igual que el tabernáculo hacía posible la manifestación eucarística en determinadas ocasiones, el Crucificado del ático sólo se mostraba de modo intermitente, quizás en paralelo al ritual eucarístico, evidenciando esta relación. Las partes cambiantes de este retablo lo son de modo independiente. Sin embargo, parece lógico pensar que la manifestación eucarística fuera acompañada de la exhibición de los relicarios y de la presencia del Crucificado superior, en tanto que la iconografía de San Ignacio y San Pablo correspondería a la segunda posibilidad de lectura, que sería la habitualmente manifiesta a los fieles.

La inserción en el conjunto retabístico

Al menos desde 1650 se estaban realizando piezas para este retablo, fecha encontrada durante la intervención realizada al mismo debajo de uno de los bustos sobre los relicarios, concretamente el del lado izquierdo. Esto aporta una referencia acerca de cuándo fraguó definitivamente la idea su diseñador y sobre el lapso cronológico transcurrido para ejecutar la obra. Bajo la dirección de Ribero, en ella intervinieron distintos artífices. Como en otras obras jesuíticas (y en otras órdenes religiosas) pudieron participar los propios hermanos que fueran hábiles en talla o ensambladura, con Ribero a la cabeza. Curiosidades técnicas delatan la creatividad y perspicacia de su diseñador, como el despiece de las columnas salomónicas, ensambladas de forma vertical a cola de milano en un embón hueco, y sobre todo el sistema de rodamientos que permitía girar el tabernáculo junto a los restantes elementos móviles del conjunto, que a modo de efecto de tramoya teatral hacía posible –y lo sigue siendo hoy– variar el discurso iconográfico.

El libro de cuentas del dorado, que se inicia poco después, documenta esta tarea que concluye en agosto de 1664. Precisamente esta fecha aparece inscrita en el lado derecho del entablamiento y el mismo año se lee en un costado del tabernáculo, por lo que podemos dar por terminada completamente la obra para entonces. La citada documentación menciona al batihoja Martín Arias y al dorador Francisco Romero junto a otros como Juan Pérez y Francisco de Arnedo. Además, el retablo conserva el precioso testimonio de la intervención del dorador Gregorio de Rueda, cuyo nombre aparece escrito debajo de la cartela que hay al pie del relicario izquierdo.

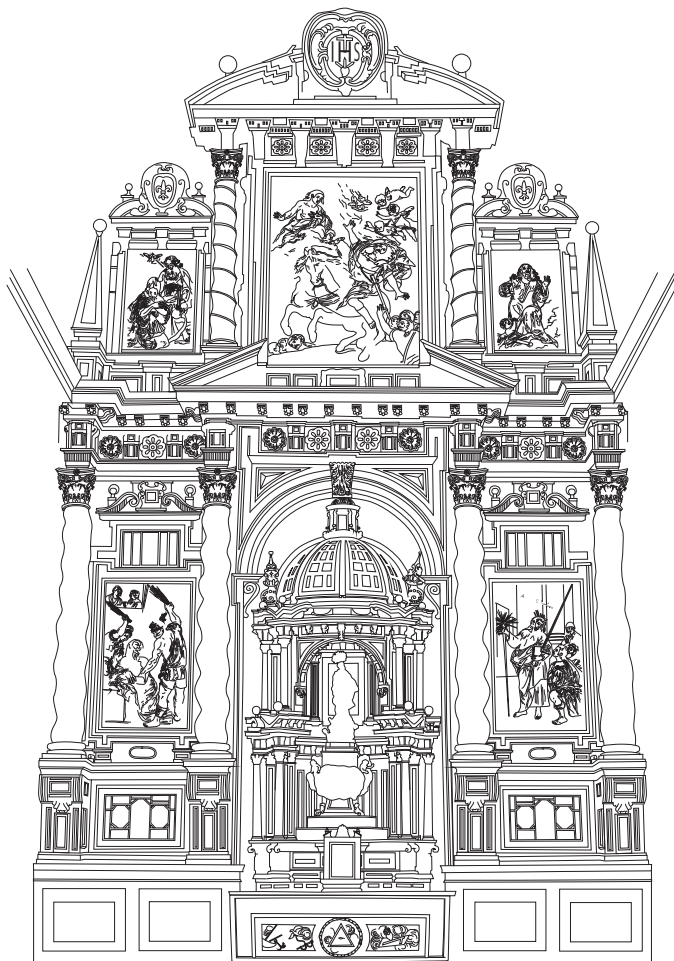
La conclusión definitiva viene de la mano del pintor granadino Pedro Atanasio Bocanegra en 1665 con un conjunto de cinco lienzos que forman parte esencial del conjunto por cuanto soportan la mayor parte de su discurso iconográfico, indisolublemente unido al grupo de lienzos que cuelgan en las paredes del presbiterio, también intervenidos. De este modo quedaba establecido un modelo de retablo salomónico con signos y contenidos propios de la orden jesuita, como analizó en un lúcido estudio el profesor Gómez Piñol. Entre ellos destacan el énfasis eucarístico del retablo mayor –que propicia el ritual de exposición mediante el referido mecanismo giratorio–, la valoración y exposición de las reliquias o la repercusión perceptiva del discurso iconográfico mediante el notable énfasis con que se manifiestan las imágenes –tanto escultóricas como pictóricas–.

En este sentido el retablo de Díaz de Ribero ejerce su función didáctica desde un criterio eminentemente escenográfico; no de otra forma se explica la compleja elección técnica de una estructura con partes móviles y cambiantes, que reordenan el mensaje iconográfico y orientan su lectura, de la que estos lienzos son pieza clave del discurso. Las calles laterales quedaban reservadas para los relicarios en alternancia visual con los cuatro episodios de la vida de San Pablo –*San Pablo curado por Ananías, San Pablo herido con varas, San Pablo en éxtasis y San Pablo predicando el nombre de Jesús*–, y en equivalencia con otros tantos de la de San Ignacio que cuelgan en el mismo presbiterio. Lo mismo cabe decir del ático, donde el motivo central lo constituye un Crucificado entre sendos relicarios de San Ignacio y San Francisco Javier, o el lienzo de la *Conversión de San Pablo* en la otra cara, que era la habitual según una crónica de 1671: “entre año (el Crucificado) se oculta con un lienzo grande de San Pablo, Patrón del Colegio”.

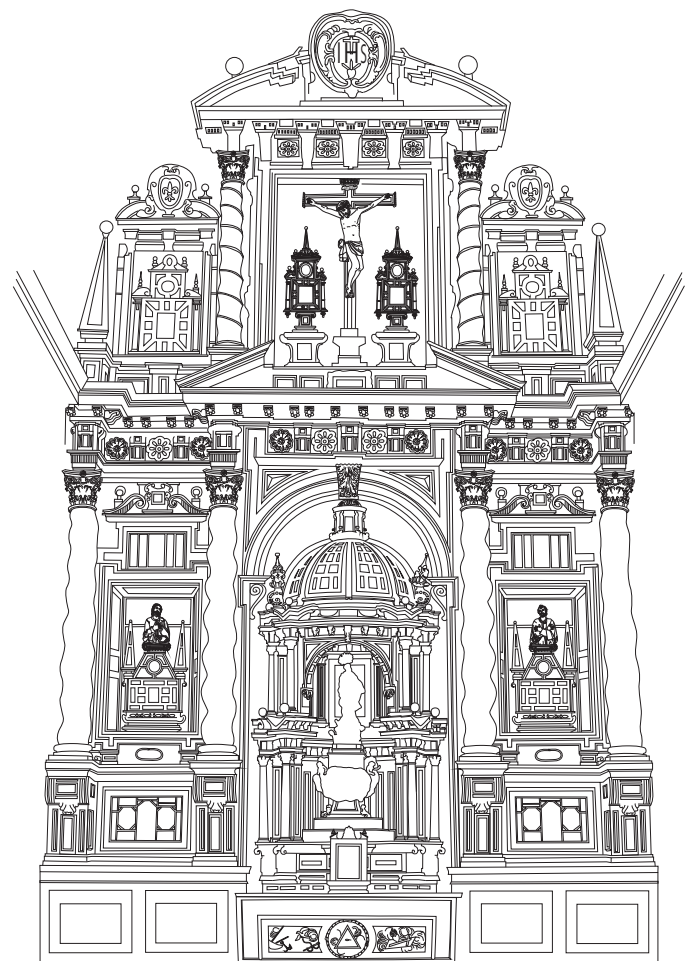
Valoración patrimonial y experiencia barroca

Valores técnicos (la excelencia en la ensambladura y talla, la calidad del dorado), estéticos (el acierto en la concepción cromática del conjunto, la capacidad de mutación morfológica del vocabulario ornamental empleado) e incluso ingenieriles (la simplicidad y eficacia de los mecanismos, las máquinas y herramientas que según las crónicas ideó Díaz de Ribero para esta obra) se dan cita en este retablo, lo que lo significa como obra muy ilustrativa de la evolución en el discurso religioso de la Edad Moderna y del concepto de adorno interior del templo. Debe destacarse, cómo no, el ser uno de los pocos retablos dotado de mecanismos de tramoya teatral que lo convierten en estructura cambiante que se ha conservado hasta hoy en perfecto estado de uso. Sólo a través de vestigios como el que documenta este retablo se puede llegar a calibrar con precisión el sentido con que estas obras se concibieron y se percibieron por los consumidores de su época.

Parte importante de ese valor se confía al discurso iconográfico en él desarrollado que la fortuna ha querido que se conserve completo. Ha sido de justicia histórica devolver al conjunto su



Dibujo del retablo con los lienzos expuestos.
Dibujo: Elena Ruiz Sánchez



Dibujo del retablo con los relicarios expuestos.
Dibujo: Elena Ruiz Sánchez

aspecto original y mantener en buen estado su carácter mutable, como signo cultural que debe preservarse para la posteridad en cuanto elemento ilustrativo de la mentalidad de una época, que constituye un episodio de gran personalidad en la historia del arte español.

Funcionamiento

En origen, los lienzos, normalmente ocultos tras el retablo, eran elevados a mano por personas que los hacían aparecer en ciertas ocasiones de la liturgia. Esta operación manual, debido a lo angosto del espacio trasero, así como a la estrechez de las ranuras por donde penetraban, propició serios daños a las telas originales lo que ocasionó que esta práctica cayese en desuso. Para que los dos lienzos inferiores fueran visibles, eran empujados manualmente desplazándolos por ranuras entre listones de madera, colocando un tope inferior cuando alcanzaban la posición adecuada. Los dos lienzos superiores quedaban detrás del retablo de forma que, para que fuesen visibles, se desplazaban desde el centro hacia cada uno de los laterales, mediante un movimiento de arrastre del bastidor sobre las ranuras, con el consiguiente desgaste del lienzo que recubre el bastidor. El

lienzo central quedaba oculto por la estructura del retablo, justo detrás de la representación de Cristo crucificado, formando todo ello una pieza capaz de girar sobre su propio eje, que cuando lo hacía, dejaba visible *La Conversión de San Pablo*.

Tras una restauración llevada a cabo en el año 1992 por el restaurador José Manuel Oliver, los cuatro lienzos del siglo XVII con pasajes de la vida de San Pablo (*San Pablo curado por Ananías*, *San Pablo en éxtasis*, *San Pablo flagelado* y *San Pablo predicando*), por decisión de la parroquia, fueron retirados del retablo y se colocaron en los paramentos de las capillas laterales de la iglesia. En esta nueva ubicación se enmarcaron con molduras nuevas, quedando de esta manera descontextualizados y fuera de su ubicación original, limitando así la lectura unitaria de la obra, si bien quedaba garantizada su conservación.

La intervención

La intervención realizada se planificó con dos objetivos primordiales. En primer lugar la recuperación de la función original de los lienzos de las calles derecha e izquierda del retablo mayor, y por otro lado la recuperación de la lectura iconográfica, que fue



1. Vista del lienzo inferior izquierdo oculto tras el retablo una vez montado en el bastidor flotante y sobre las guías
2. Detalle de uno de los lienzos superiores deslizándose sobre las guías
3. Vista trasera de la zona superior del retablo donde se observan los lienzos ocultos tras él

4. Detalle del lienzo inferior izquierdo pasando por la angosta ranura y apareciendo a la vista en la iglesia.
5. Detalle del lienzo inferior izquierdo siendo elevado manualmente montado sobre las guías
6. Detalle del bastidor flotante montado en el marco que discurre sobre las guías
7. Lienzo con bastidor original de madera

8. Lienzo montado sobre el nuevo bastidor mixto
9 y 10. Detalles del bastidor flotante montado en el marco que discurre sobre las guías de uno de los lienzos superiores e inferiores

Fotos: Dionisio Olgoso Moreno (n.º 1, 3, 4, 7 y 8) y Lucía Valero Martín (n.º 2, 5, 6, 9 y 10)

alterada con la fijación de los lienzos a los paramentos de las capillas laterales.

Los problemas principales que planteaba la actuación venían dados, en primer lugar, por el espacio tan estrecho por el que tenían que deslizarse los lienzos en los movimientos de elevación o traslado lateral, teniendo que solventar además los problemas que se derivan de los cambios de temperatura y humedad, y que provocaban abolsamientos y destensados en las telas, aumentando de esta forma los roces de la tela original con los bordes de la caja del retablo. Para ello se optó por un sistema que combina elementos de fijación, bastidores flotantes y carriles de desplazamiento.

La resolución de estos puntos debía estar supeditada al impacto estético y a los daños que la colocación del sistema de fijación al soporte del retablo pudiese originar, de forma que se minimizasen sus efectos aún siendo en la parte trasera del mismo.

- Acondicionamiento del soporte

Para el acondicionamiento de la estructura que ejerce de soporte de los lienzos inferiores fue necesario eliminar los recrecidos de los muros, que fueron hechos cuando se decidió su nueva ubicación en las capillas laterales y que ocupaban el espacio donde originariamente quedaban alojados los lienzos cuando permanecían ocultos tras el retablo. Al eliminar estos recrecidos se consiguió garantizar el espacio libre vertical necesario en el recorrido de ascenso y descenso de los lienzos, de manera que se volvió a habilitar el sistema de elevación original.

En el caso de los dos lienzos superiores fue necesario acondicionar la superficie transitable realizada a base de tabloncillos de madera que existía detrás del retablo y que sirve de plataforma desde donde manipular manualmente el desplazamiento de los lienzos.

- Restauración de los lienzos e instalación sobre bastidores flotantes

Para corregir esta eventualidad y que el lienzo cubriese el espacio original y pudiera así adaptarse a los carriles móviles fueron necesarias las siguientes operaciones:

En primer lugar se procedió al desmontado del bastidor de los años 90 para instalar la tela original reentelada sobre el nuevo bastidor flotante. El soporte textil no podía presentar destensados ni bolsas, algo que por otra parte ocurre normalmente en los cambios estacionales, ya que el reducido espacio por el que aparecían los lienzos tras el retablo era tal que un destensado podía ocasionar el roce de los mismos con las aristas de las estrechas ranuras. Para evitar dicho problema se optó por la fijación de las telas a un sistema de bastidor mixto de aluminio y madera flotante con escuadras y travesaños interiores, que permitía mantener la tela en una tensión constante, evitando los naturales pandeos. Este sistema permite, gracias a una serie de llaves Allen de ajuste ma-

En la actuación se optó por un sistema que combina elementos de fijación, bastidores flotantes y carriles de desplazamiento

nual, acomodar únicamente el perfil de madera que tensa la tela, quedando fijo el bastidor de aluminio.

Por último, una vez analizados en detalle los espacios de los que se disponía tras el retablo para deslizar los lienzos a través de las ranuras, y estudiadas las diversas opciones, se optó por la instalación de un sistema sencillo de guías de precisión fijadas al retablo. Sobre estas guías se deslizan cuatro carros miniatura con recirculación a bola en dos hileras, a los que se fijaron unos marcos conformados mediante perfiles en L de acero inoxidable. Sobre estos marcos se montaron los lienzos, una vez sustituidos los bastidores tradicionales de primeros de los años noventa por los de aluminio flotante. Esto hace posible que la elevación, descenso o movimiento lateral derecho e izquierdo de los lienzos se realicen de forma manual aunque precisa garantizando su integridad.

El resultado final, imperceptible desde el exterior, tiene un impacto visual mínimo desde la parte trasera del retablo, al haberse optado por un sistema sencillo que permitió, a través de fijaciones puntuales al retablo, no alterar el soporte y recuperar la movilidad de los lienzos en él, tal y como fue concebido en su origen, logrando la percepción de la obra en su completa dimensión estética.

La manipulación de los lienzos en cualquier caso deberá realizarse por personal cualificado, teniendo en cuenta que con los cambios de estación las telas pueden producir bolsas que afectarían a los lienzos, que deberán ser corregidas mediante el sistema descrito, antes de proceder a su desplazamiento.

PROCESO DE RESTAURACIÓN DE LOS LIENZOS

Este artículo centra la atención en el proyecto de adaptación al sistema móvil de los lienzos en el retablo dando sólo unas pinceladas sobre los trabajos de restauración de los mismos. Para dicha restauración se elabora previamente un proyecto paralelo al de adaptación al sistema móvil de los lienzos donde se estudian todos los aspectos de la obra: estudio histórico, estudio de los materiales constitutivos, análisis estratigráfico y estudio del estado de conservación. En cada una de las áreas de investigación han participado expertos de distintas disciplinas formando un equipo cuyo objetivo común ha sido obtener el mayor conocimiento sobre la obra a tratar.



Detalle antes de la restauración (lienzo de San Pablo curado por Ananías).
Foto: Dionisio Olgoso Moreno



Detalle del resultado final tras la restauración.
Foto: Dionisio Olgoso Moreno



San Pablo en éxtasis antes de la restauración.
Foto: Dionisio Olgoso Moreno



San Pablo en éxtasis tras la restauración.
Foto: Dionisio Olgoso Moreno

Restauración de los lienzos

El proceso llevado a cabo ha sido el siguiente:

- Empapelado de protección.
- Limpieza y eliminación de barnices oxidados y reintegraciones.
- Reintegración cromática.
- Protección final.

Con objeto de resguardar la superficie pictórica durante las operaciones de traslado y restauración, toda la superficie se ha protegido con una fina capa de papel Manila y se ha adherido con un adhesivo proteico totalmente reversible.

Para la retirada de la suciedad superficial y el estrato de barniz oxidado de la anterior restauración se han hecho las pertinentes pruebas y test de disolventes realizando la tarea con el disolvente y método más inocuo para la obra de arte.

La selección del método más adecuado y reversible para esta obra ha tenido como objetivo retirar sólo el estrato superficial de polvo y restos de barniz oxidado, sin llegar nunca al estrato original y teniendo en cuenta la técnica original del artista. Todas las tareas se han llevado a cabo con hisopo de algodón y en casos puntuales apoyado por el uso de la punta del bisturí.

En zonas donde la preparación se ha perdido, se ha rellenado con un estuco de naturaleza similar al original. Apenas ha sido necesaria esta operación pues los estucos de la anterior restauración en general se encontraban en buen estado. Siendo en la zona de bordes donde se ha estucado más, sin llegar en ningún caso a solapar la película pictórica original.

La reintegración cromática se ha llevado a cabo con pigmento cuya reversibilidad será posible pues se trata de pigmentos al barniz Maimeri Restauro. Debido a la altura en la que los lienzos quedan expuestos se ha optado por reintegrar con tintas planas las faltas pequeñas y sólo se ha realizado "rigattino" en las lagunas de mayor tamaño.

Como medida de protección superficial se ha aplicado una fina capa de barniz reversible, protector UV, repelente de polvo, translúcido, de oxidación baja e inocuo a la obra de la casa LEFRANC.

Bibliografía

- BETHENCOURT, J. DE; OLIVARES, E. (ed.) (1991) *Historia Del Colegio De San Pablo, Granada, 1554-1765: Archivo Historico Nacional, Madrid, Ms. Jesuitas, Libro 772*. Granada: Facultad de Teología, 1991
- CÓRDOBA SALMERÓN, M. (2006) *El Colegio de la Compañía de Jesús en Granada. Arte, historia y devoción*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006
- GÓMEZ PIÑOL, E. (2004) Retablos y esculturas de las iglesias jesuíticas en Andalucía: del clasicismo trentino al esplendor barroco del teatro sacro. En GARCÍA GUTIÉRREZ, F. (coord.) *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*. Córdoba: Cajasur, 2004

- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. (2007) Arquitectura barroca y jesuitismo. Díaz de Ribero y el retablo mayor de la antigua iglesia de San Pablo de Granada. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 38, 2007, pp. 99-118
- MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J.; SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, D. (1996) La restauración como diálogo con la obra de arte. A propósito de una "disputa" en Granada. *Actas del XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Castellón, 3-6 de octubre de 1996. Castellón: Diputación, 1996
- OROZCO DÍAZ, E. (1980) Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante. *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, n.º 2-3, 1980, pp. 171-188
- OROZCO DÍAZ, E. (1937) *Pedro Atanasio Bocanegra*. Granada: Facultad de Letras, 1937
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A. (1967) *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*. Roma: Institutum Historicum Societatis Iesus, 1967
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. (1994) El retablo barroco como máquina y espectáculo: Díaz de Ribero y la iglesia de los jesuitas de Granada. *Actas del X Congreso de CEHA. Los clasicismos en el arte español*. Madrid: UNED, 1994, pp. 273-282
- WETHEY, H. E. (1954) Discípulos granadinos de Alonso Cano. *Archivo Español de Arte*, XXVII, 1954

FICHA TÉCNICA

Promotor

Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

Proyecto

Dionisio Olgoso Moreno, restaurador
GARCÍA DE LOS REYES ARQUITECTOS ASOCIADOS, S. L.
Juan Carlos García de los Reyes, arquitecto
Elena Palomares Rodríguez, arquitecta
Lucía Valero Martín, arquitecta

Restauración de los lienzos

Clave. Conservación y Restauración de Obras de Arte, S. L.; Restauradores Rosario Collado Ruiz, Carmen Mata Dugo y Dionisio Olgoso Moreno; Mapa de daños: Elena Ruiz Sánchez, técnica informática

Estudio histórico

Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, Universidad de Granada

Estudio Científico

C.S.I.C., Instituto de Ciencia de Materiales de Sevilla

Empresa contratista

Silalcon, S. L.

Fecha de inicio de los trabajos

Junio de 2007

Fecha de finalización de los trabajos

Octubre de 2007

Presupuesto ejecución material

28.713,20 €