

Las estrategias compositivas del pintor granadino Diego Sánchez Sarabia (1704-1779)

The Compositional Strategies of the Grenadian Painter Diego Sánchez Sarabia (1704-1779)

ADRIÁN CONTRERAS GUERRERO  0000-0001-9391-5469

contreras@ugr.es
Universidad de Granada

Recibido: 25 de julio de 2024 · Aceptado: 19 de septiembre de 2024

Resumen

El propósito de este artículo es explorar las fuentes visuales de las que se sirvió el pintor granadino Diego Sánchez Sarabia en su quehacer artístico. Esta tarea nos llevará a descubrir a un artífice completamente dependiente de lo ajeno; proclive a copiar pinturas y grabados flamencos e italianos a los que añadió ciertas notas andaluzas con referencias a Murillo y sobre todo a Alonso Cano; el paradigma de la escuela granadina.

Palabras clave: Pintura barroca; escuela granadina; fuentes grabadas; Luca Giordano; Cornelis Cort; Federico Zuccaro; Alonso Cano.

Abstract

The objective of this article is to explore the visual sources in which the Granada painter Diego Sánchez Sarabia in his artistic work. This task lead us to discover an artist totally dependent on the time; tends to copy Flemish and Italian paintings and engravings to which he added certain Notes Andalusian with references to Murillo and especially Alonso Cano; the paradigm of the Granada school.

Keywords: Baroque painting; Granada School; engraving sources; Luca Giordano; Cornelis Cort; Federico Zuccaro; Alonso Cano.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Contreras-Guerrero, A. (2024). Las estrategias compositivas del pintor granadino Diego Sánchez Sarabia (1704-1779). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*; 55: 245-264.

La figura de Diego Sánchez Sarabia (Granada 1704-Fondón 1779) se ha explorado fundamentalmente por dos razones: su intervención en el proyecto de las *Antigüedades Árabes de España*¹, y, a nivel local, a propósito de ciertos conjuntos patrimoniales como el Convento de San Juan de Dios de Granada o la Iglesia parroquial de Fondón (Almería). Sin embargo, el estudio monográfico de su obra está aún por hacer. Partiendo de esta consideración, lo que pretendemos ahora es contribuir a su conocimiento analizando las estrategias compositivas que desarrolló en su quehacer artístico.

Breve bosquejo biográfico

Sánchez Sarabia es el artista más postrero de la escuela barroca granadina. Sus obras, producidas en un momento de claro viraje hacia la estética neoclásica, representan el último bastión de aquel estilo exuberante y recargado. Hijo de Diego Sánchez y Salvadora Sarabia, era bautizado en la Iglesia de San José el 30 de julio de 1704 con el nombre de Diego Felipe Sánchez Sarabia (Sánchez Real, 2007: 891-892). En esta parroquial albaicinerá, en la calle homónima de San José, vivió durante su infancia según demuestran varios padrones de principios del siglo XVIII. No existen datos documentales que certifiquen donde tuvo lugar su formación, mas ésta debió desarrollarse con gran probabilidad en el taller familiar ya que su padre fue dorador y pintor².

Los primeros indicios de su actividad nos lo sitúan entre el elenco de artistas que participaron en la decoración del Monasterio del Paular entre 1725 y 1727³. Este viaje debió suponerle un primer contacto con la corte pues debemos tener en cuenta que tanto a la ida como a la vuelta debió hacer una escala obligada en Madrid. A su regreso a Granada contrajo matrimonio con Ana Antonia Romero, natural de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), el día 25 de febrero de 1729⁴. En los años siguientes debió desplazarse de nuevo a Madrid, donde se encontraba cuando fue llamado por el general de la Orden Hospitalaria para decorar el templo de San Juan de Dios (Giménez Serrano, 1846: 44). Aunque no sabemos en qué año concreto se produjo este tornaviaje, sin duda fue antes de 1746 cuando lo tenemos documentado en los libros de cuentas del citado templo. A principios de la década de 1750 el Catastro de Ensenada lo sitúa viviendo en su barrio de siempre, el de San José, con su mujer y tres hijos: José, Tomasa y Rosalía. Es en esta etapa de su vida cuando produce el importante conjunto escultórico de San Juan de Dios, compuesto por las imágenes del retablo mayor, las de *San Miguel* y *San José* en las capillas laterales y las de los doctores de la iglesia que hoy están en la sacristía (López-Guadalupe Muñoz, 2016: 229-241).

1 Algunos textos al respecto son (Rodríguez Ruiz 1990: 225-258; Navascués Palacio, 2016: 63-79).

2 Entre sus obras consta que ejecutó la policromía del *Santiago Matamoros* de la Catedral de Granada, así como el dorado y las pinturas del retablo mayor de Íllora y un Apostolado para el mismo templo.

3 Nos referimos a José Ramiro de Valdivia Ponce de León, José Ruiz de Palacio, Duque Cornejo (sobrino de Duque Cornejo) y Francisco Jerónimo de Frías (Gómez Román, 2011: 83-93; Gómez Román, 2015: 71).

4 La susodicha era hija de don Antonio Romero y de doña Manuela Huéscar y el enlace tuvo lugar en la granadina iglesia de San José siendo testigos don Francisco de Vargas Machuca, don Julián Fernández de Ureña y don José Díez, vecinos de Granada (Sánchez Real, 2007:897).

Las décadas de los cincuenta y sesenta son de frenética actividad para Sarabia. Entre 1754 y 1763 su afición por las antigüedades le lleva a ejercer como perito de arquitectura y dibujo en las fraudulentas excavaciones arqueológicas de la Alcazaba del Albaicín, dirigidas por Juan Flores Oddouz⁵. En el proceso judicial que siguió a las excavaciones, Sarabia aparece nombrado como “profesor de matemáticas y de las tres artes” (Sotomayor Muro, 1998: 211), lo que implica que también poseía conocimientos de arquitectura. Es cierto que nuestro autor no pueda ser calificado como un arquitecto profesional (Rodríguez Ruiz, 1990: 236), sin embargo, debemos reconocerle una cierta sensibilidad arqueológica en clave moderna ya que llegó a testificar que “asistía frecuentemente a todas horas, tarde, mañana y noche a dichos sitios, a fin de observar los cortes del escombro, para conocer si había o no introducción”. Incluso escribió un memorial al presidente de la Chancillería quejándose de los métodos de excavación de Flores: “siendo absolutamente falto de conocimiento arquitectónico, es preciso que hayan ocurrido tantos defectos en estas prácticas cuantos se lloran por los inteligentes que las han observado” (Rodríguez Ruiz, 1990: 236). No estaba exento, sin embargo, de cierta nota de candidez espiritual, lo que se evidencia en los efectos personales que fueron encontrados en su casa del barrio de San José durante un registro: varias envolturas de papel con los supuestos huesos de San Patricio obispo de Málaga y arena encontrada dentro de un cáliz (Gómez Román, 1997: 233).

Entre 1760 y 1763 Sarabia tiene los primeros contactos con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, haciendo para la institución algunos dibujos. Relación que culminaría con su nombramiento como Académico de Mérito en 1762 gracias al envío de la pintura titulada *San Fernando recibe la embajada del rey de Fez*. El encargo consistió en reproducir las pinturas de la Sala de los Reyes, así como sesenta y cuatro dibujos arquitectónicos, inscripciones epigráficas y motivos ornamentales sacados de los palacios nazaríes y de Carlos V, algunos de los cuales se usaron en la edición de 1804 de las *Antigüedades Árabes de España* (Rodríguez Ruiz, 1990: 225-257). También en 1761 trabaja para la Abadía del Sacromonte (Palomino Ruiz y Peinado Guzmán, 2016) retocando algunas pinturas a la vez que realiza otras obras de nuevo cuño.

En 1769 con motivo de la beatificación del Padre Francisco Caracciolo, los Clérigos Regulares Menores le encargaron a Sarabia una imagen del santo fundador (Díaz Gómez, 2018: 533 y 685-688). A finales de ese mismo año, la Real Chancillería de Granada le encarga la inspección de las trazas dadas por el tallista Torcuato Vergara para el tabernáculo, retablos laterales y púlpito de la Iglesia de Berja (Almería) (Gil Albarracín, 1993: 74). Esta noticia, y la siguiente, vuelven a poner de relieve la dimensión arquitectónica de Sarabia. Durante la segunda mitad del siglo XVIII los vecinos de Alhabia de Taha (Almería) solicitaron la ampliación de su iglesia, sucediéndose varios informes al respecto entre 1770 y 1773. En uno de estos informes, cuando aún no se había decidido si ampliar la vieja fábrica parroquial o demolerla por completo, se proponen dos nue-

5 Sobre este asunto véase (Sotomayor Muro, 1988: 210-213). En la Abadía del Sacromonte se conservan tres manuscritos de Sánchez Sarabia sobre los hallazgos del Albaicín (Calero Palacios, 1999: 251-252).

vos comisionados para que supervisen la fábrica: Antonio Ambrosio de Arias, a la sazón maestro de obras de la Plaza de Toros de Granada, y Diego Sánchez Sarabia, del cual se especifica “que parece ser inteligente en arquitectura” (Guillén Marcos, 1990: 211).

Otra fuente de información sobre la actividad del artista por estos años está en el archivo parroquial de Íllora, población del occidente granadino donde dejó varias piezas de pintura y escultura. En septiembre de 1770 ejecuta un *San José con el Niño* de bulto valorado en 1500 reales, en abril de 1771 recibe 660 reales de manos del mayordomo de fábrica, don Cristóbal Ramos, por la “composición” (reparo) de la *Virgen de los Remedios*, y, al mes siguiente, talla el *Crucificado* de Tocón. Un lustro después se concluyen las obras de la nueva sacristía de la Encarnación de Íllora, volviendo a ser llamado para su decoración. Entre junio y julio de 1776 se le abonan los honorarios acordados por el *Cristo Crucificado* que presidió la sala, así como el dinero procedido de los cinco cuadros que componían el programa pictórico, desaparecidos durante la Guerra Civil. Para la temporalidad en la que nos estamos moviendo, resulta llamativa la estética profundamente barroca con la que están concebidas dichas pinturas, enmarcadas además con molduras de estilo rococó (Navarro, 1997: 88-89).

Es precisamente en este momento (1776) cuando se produce en Granada la fundación de la Escuela de Nobles Artes, después renombrada como Escuela de Dibujo, en estricta dependencia de la Sociedad Económica de Amigos del País. El prestigio de Sarabia le vale el nombramiento como director de la institución, junto al también pintor Luis Sanz Jiménez. En sus testimonios sobre la fundación de la escuela, Sarabia enfatiza que una de las primeras acciones estuvo encaminada a encontrar una “casa adecuada para el estudio del Natural” (Gómez Román: 97), técnica de aprendizaje que estaba muy en consonancia con las ideas ilustradas del Neoclasicismo. Sin embargo, esta actitud encuentra un claro contraste con su obra artística, pues, como tendremos ocasión de comprobar enseguida, Sarabia fue muy dado a la copia, buscando soluciones compositivas en obras ajenas.

Finalmente, falleció el siete de marzo de 1779 a la edad de setenta y cuatro años. Su óbito tuvo lugar en la localidad alpujarreña de Fondón (Almería) donde había acudido para pintar el camarín del *Cristo de la Luz* en la Iglesia de San Andrés. En su partida de entierro consta que otorgó testamento ante el escribano Laureano Godoy, dejando por albaceas a don Juan Antonio Ramírez, vecino del lugar, doña Ana Romero, su mujer, y don Antonio Mexías, vecino de Granada, que bien pudo ser un ayudante llevado por el maestro hasta la localidad (Sánchez Real, 2007: 897-898).

Cabe destacar que más allá de su labor creativa y de su faceta como docente, también se desempeñó como escritor, dando varios manuscritos a la prensa. Al calor de los hallazgos del Albaicín, ya comentados, compuso un par de obras, *Descripción Apologética Histórico-Topográfica de los documentos descubiertos en la Alcazaba de Granada* y *Reflexiones Grafídico-Arquitectónicas sobre el modo de dirigir los trabajos de las excavaciones de la Alcazaba*, esta última acompañada de dibujos ilustrativos sobre los hallazgos (Sotomayor Muro, 1988: 211-213). Más tarde, publicaría *Natural sentimiento: Apología justa. Precisada en causa*

común de una nación (1771) (Galán Cortés, 2016), y, finalmente, una obra que mezcla la crónica devocional con el análisis técnico-formal del grupo escultórico de la *Virgen de las Angustias*, patrona de Granada (Sánchez Sarabia, 1777).

El ciclo pictórico de San Juan de Dios

No sabemos como fueron las obras de juventud de Sarabia ya que las primeras que conocemos son las del convento de San Juan de Dios, cuando ya era un hombre maduro. El ciclo de los hospitalarios supone además el grueso de su catálogo, lo que implica que gran parte de nuestro estudio esté centrado en dicho conjunto conventual. Se trata de obras que por una parte pretenden remozar el núcleo primitivo del antiguo convento-hospital, adecuándolo al gusto barroco, mientras que por otra decoran el nuevo espacio de la iglesia construido *ex novo*. En el primer claustro, estas reformas incluyeron un ciclo de cuadros que narraban la vida de San Juan de Dios, cuyo número exacto no se conoce con seguridad, aunque perviven veintisiete. Para confeccionarlos Sarabia se inspiró en los grabados que ilustraban la biografía del santo escrita por Antonio Govea en 1659. Las planchas de esta edición fueron abiertas por Pedro de Villafranca, Juan de Noort y Herman Panneels sobre composiciones de Francisco Fernández y Diego Rodríguez. No obstante, en este aprovechamiento de la serie grabada se advierten diferentes tipos de copia: catorce de ellos son fieles trasuntos, seis presentan algunas variaciones y siete son bastante más libres (Larios Larios, 1979: 54-60, 69-102 y 186-255). Son obras de muy baja calidad, seguramente condicionadas por la celeridad que impuso el Padre Ortega en el desarrollo de su magna empresa constructiva.

Las pinturas murales entre 1734 y 1746

Sabemos que la iglesia hospitalaria de Granada comenzó a construirse el 10 de diciembre de 1734 y se acabó completamente en 1759. En este lapso temporal tan corto de veintiséis años se levantó el edificio y se alhajó por completo, confiriendo una gran unidad estilística al conjunto. Para datar las pinturas de Sarabia contamos con dos documentos esenciales: la *Certificación* del hermano fray Bartolomé de la Peña, confeccionada en el ecuador del proceso constructivo (1746), y la crónica de la dedicación del templo escrita por fray Alonso Parra y Cote en 1759. El primer documento recoge las cuentas de fábrica, dando buena cuenta de los gastos habidos durante la construcción, mientras que el segundo incluye una descripción bastante detallada de todo el edificio ya acabado, aclarando autorías y procedencias de obras. Pues bien, en 1746 se afirma que la iglesia tenía “cogidas las aguas días hà”, es decir, que estaba techada y tejada, especificando además que ya había sido pintada por Sarabia “à el oleo, y estofado de oro en los sitios que le corresponde” (de la Peña, 1746: 36-37). Teniendo en cuenta que el trabajo arquitectónico debió demorarse algunos años, creemos que las pinturas no pudieron empezarse antes de 1740. La planta de la iglesia es de cruz latina y cubre sus

naves mediante bóvedas de medio cañón, añadiendo una cúpula sobre tambor en el crucero. Para seguir un orden en nuestro análisis comenzaremos en los pies del templo y avanzaremos hacia la cabecera.

La testera del coro está ocupada por un gran tondo donde se representa un pasaje de la vida del santo, *San Juan de Dios cae desmayado y el cielo lo favorece*. En esta composición Sarabia usa la estampa del mismo tema de Pedro Villafranca a la que añade en el lateral izquierdo una cruz en potente escorzo entresacada de otra estampa de la misma serie biográfica, la que representa al hermano Pedro Pecador adorando la cruz. Pese a lo evidente que debió resultar esta copia, Bartolomé de la Peña (1746:37) afirmó que se trataba de una lámina “muy hermosa à la vista de los inteligentes”. En el tramo inmediato, encontramos una representación alegórica cuyo tema es el *Triunfo de la Inmaculada*. Parra y Cote (1759: 218) la describe así:

pareció conveniente expressar con el pincel en esta boveda el triumpho de la pureza Virginal, en el qual Maria Santissima con su superior belleza, acompañada de hermosa turba de Virgines, và precedida en la Popa de un Carro Triumphal como Reyna, y Señora de todas (...) conduciendolas à las deliciosas nupcias del Cordero inmaculado, que se apacienta entre azucenas, el qual se mira expressado à la Proa del Carro, como sobre un lucido trono (...)

Para esta compleja composición Sarabia tomó como modelo uno de los frescos que Luca Giordano hizo en El Escorial (Hermoso Cuesta, 2008: 253), el cual había concluido el 22 de agosto de 1693 (Portela Sandoval, 2001: 369-371). Las pinturas alcanzaron una gran fama desde el momento mismo de su ejecución, y, aunque habían sido descritas con prolijidad por varios autores como Palomino (1724: 467-468), nunca fueron difundidas a través de grabados. La hipótesis más plausible para esta trasposición es que llegaron a Granada algunos dibujos del techo escorialense ya que hacia 1723-1735 el pintor Juan de Medina ya había utilizado el mismo motivo en el coro alto del vecino Monasterio de San Jerónimo (García Luque, 2019: 450-451). No obstante, en el caso concreto de Sarabia en San Juan de Dios no habría que descartar que las conociera in situ durante su estancia en la Corte, pues, como hemos comentado, allí se encontraba cuando fue llamado a Granada para decorar la Basílica (Giménez Serrano, 1846: 44).

También son de inspiración italiana las pechinas de la cúpula, que copian puntualmente las que pintó Domenichino en la basílica romana de Sant’Andrea della Valle (1623-1628), con la única salvedad de que aquí se han simplificado el número de *putti* que rodean los personajes principales y varían los colores de sus vestimentas (Larios Larios, 2004: 99). Sarabia debió conocer las composiciones romanas por las estampas que sobre ellas grabaron Nicolás Dorigny y Jacob Frey, también utilizadas en las pechinas de San Gregorio Bético (García Luque, 2019: 458; Gómez Román, 2019: 501-502).

Pero continuemos nuestro recorrido hasta la cabecera del templo, donde encontramos una gran pintura con el tema de la *Coronación de la Virgen* cubriendo el espacio del

presbiterio. El centro de la escena es un compacto grupo de ángeles y nubes sobre los que se asienta María, componiendo una marcada línea diagonal. De nuevo acude aquí Sarabia al prestigio de lo italiano pues la composición en general, y la virgen en particular, están tomadas de una estampa de Robert van Audenaerde sobre original de Carlo Maratta, su maestro. Otros elementos de esta bóveda también proceden del mundo del grabado y por ejemplo la Trinidad situada en el rompimiento de gloria tiene una clara vinculación con los papeles flamencos.

Para concluir con el análisis de los techos juandedianos de este periodo queremos llamar la atención sobre las escenas situadas encima de las ventanas del crucero. Concebidas a modo de cuadros con sus marcos moldurados, representan sendas escenas de la vida de San Juan de Dios, concretamente el *Nacimiento* y la *Caída de la yegua*. En el lado de la Evangelio, descubrimos otra de las estrategias compositivas de Sarabia consistente en tomar la idea general de un grabado y combinarlo con partes extraídas a su vez de otros grabados, o, como diría Pacheco (1649: 159), “componer de varias cosas de diferentes artifices, un buen todo”. Para la idea de conjunto Sarabia acudió, como no podía ser de otro modo, a la imagen correspondiente de la biografía de Govea, realizada por Pedro Villafranca Malagón. De ahí toma el fondo del tercer plano donde vemos dos ángeles que tocan las campanas en una iglesia cercana. El exiguo paisaje urbano de esta zona evidencia las carencias dibujísticas de Sarabia en materia de perspectiva. Por otro lado, los planos primero y segundo están tomados de nuevo de una estampa de Robert van Audenaerde, pero esta vez sobre composición de Annibale Carracci (García Luque, 2019: 458). En su adaptación de un formato vertical a otro horizontal, Sarabia selecciona las figuras recostadas, agachadas o sentadas, prescindiendo de las que están erguidas (Fig. 1).

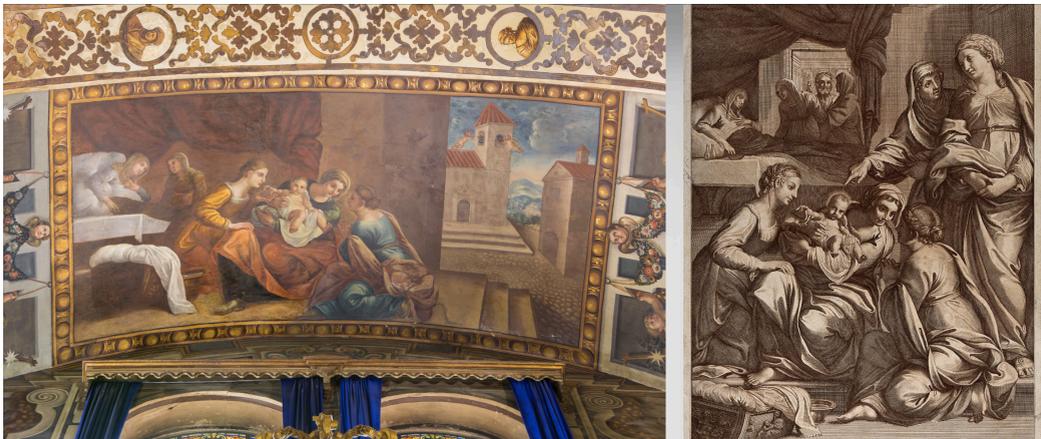


Fig. 1. Diego Sánchez Sarabia. *Nacimiento de San Juan de Dios* (entre 1740-1746). Basílica de San Juan de Dios, Granada. // Robert van Audenaerde sobre composición de Annibale Carracci. *Nacimiento de la Virgen* (1728). Wellcome Collection, Londres. (Wellcome Collection).

Las pinturas murales entre 1746 y 1759

Aquellas pinturas que no se recogen en la *Certificación* de fray Bartolomé de la Peña en 1746 fueron realizadas por Sarabia entre el citado año y 1759. Una vez solucionados los techos de la iglesia, que urgían por su reducida accesibilidad, Sarabia afrontó la decoración de las paredes del presbiterio y las cubiertas del camarín y de la sacristía, estancias de menor altura donde el andamiaje era más sencillo. Respecto al presbiterio consta que en 1746 ya estaban prevenidos para ser colocados allí los dos cuadros importados desde Italia que hoy se atribuyen a Lazzaro Baldi⁶, debiendo ser ejecutada la pintura mural en fecha cercana. En la zona alta, flanqueando las tribunas, se encuentran cuatro profetas del Antiguo Testamento que anticiparon la grandeza de la Virgen María, todos inspirados en una famosa pintura de la *Anunciación con profetas* hecha por Federico Zuccaro para la Iglesia de la Annunziata de Roma. El medio de divulgación de esta composición fue un grabado de Cornelis Cort (Sánchez Real, 2007: 899-900), convertido en un recurso inagotable para artistas como Pacheco, Zurbarán o José de Arce (Navarrete Prieto, 1998: 111-138). Las representaciones de Moisés y David son trasplantadas con bastante fidelidad, sin embargo, el profeta Ageo de Zuccaro muta su identidad en Granada para convertirse en Isaías, pudiendo leerse en su cartela la Profecía de Emanuel⁷. Finalmente, de los cuatro personajes que Zuccaro coloca sentados en el primer plano, Sarabia ha decidido prescindir de Salomón para privilegiar al profeta Jeremías⁸, que en este caso no es tomado de la misma estampa, sino de otra abierta por Hendrick Goltzius sobre el fresco pintado por Rafael en la iglesia de Sant'Agostino de Roma (García Luque, 2019: 459-463). Sin duda, estos cambios comentados debieron obedecer a las indicaciones del ideólogo que hay detrás de todo el mensaje simbólico del templo, el Padre Alonso de Jesús y Ortega.

En los mismos paramentos, sobre los cortineros de las puertas laterales, encontramos dos cartelas asimétricas pintadas por Sarabia en una grisalla de tonos dorados. La del lado de la Epístola representa a Jesús y San Juan Bautista en edad infantil, siendo una copia fidelísima de un grabado de Cristoffel Jegher sobre original de Rubens⁹ (Fig. 2). La del Evangelio es una *Anunciación* y vuelve a remitirnos a esquemas italianos ya que el ángel mensajero está entresacado de un papel de Jacopo Carraglio sobre composición de Tiziano¹⁰.

Continuamos nuestro recorrido ingresando por estas puertas y subiendo al Camarín donde reposan los restos del santo patrón. Allí nos detenemos ante la cúpula comple-

6 (De la Peña, 1746: 38). Sobre la atribución de estas pinturas véase (García Cueto y Japón Franco, 2017: 142-143).

7 “Ecce virgo concipiet et pariet filium, et vocabitur nome Eius Emanuel”, es decir, “La virgen concebirá y dará a luz un hijo, y le pondrá por nombre Emanuel”. Isaías 7, 14.

8 En sus manos sostiene un papel donde puede leerse “Creavit Dominus novum super terram: Foemina circumdabit virum”, es decir, “El Señor ha hecho una cosa nueva sobre la tierra: una mujer rodeará al varón”, Jeremías 31, 22.

9 Este mismo grabado fue usado por otros artistas españoles del Barroco, entre ellos Murillo (Cfr. Pérez Sánchez, 1992: 139).

10 La figura de la Virgen, sin embargo, está tomada de otra fuente. Esto se debe probablemente a la forma del medallón que es decreciente por el lado derecho lo que aconseja una figura orientada hacia el centro de la escena.

tamente pintada por Sarabia. El tambor y la linterna presentan trampantojos arquitectónicos y la media naranja una composición alegórica que “representa cuando fue recibido el Alma de nuestro Santo Padre” en el cielo (de la Peña, 1746: 41). El foco de la escena lo constituye la figura del santo, vestido con el hábito negro propio de la orden. En dicha figura encontramos el primer préstamo de consideración tomado de la pintura de Alonso Cano, concretamente de los dos dibujos preparatorios para la gran *Asunción* de la catedral granadina que hoy se conservan en el British Museum¹¹. Del primero usó la figura central y el ángel de la derecha, y del otro el ángel de la izquierda. Aunque Sarabia llevó a cabo una verdadera operación de transformismo, las manos al vuelo y la cara en potente escorzo del santo no dejan lugar a dudas sobre la fuente gráfica del pintor¹². En los momentos finales del Barroco granadino, cuando ya había mediado el siglo XVIII, aún se mantenía viva la fascinación por el arte del racionero (Fig. 3). Ahora bien, para rellenar el resto del espacio Sarabia recurrió de nuevo a la ya citada estampa de Cornelis Cort, esparciendo por la cúpula un coro de ángeles músicos y adoradores según sus necesidades compositivas.



Fig. 2. Diego Sánchez Sarabia. *Jesús y San Juan Bautista niños* (entre 1746-1759). Basílica de San Juan de Dios, Granada. // Cristoffel Jegher sobre composición de Rubens. *Jesús y San Juan Bautista niños* (entre 1632-1636). Colección particular.

- 11 Sánchez Real identificó como procedente de este mismo dibujo el ángel adolescente de túnica azul que porta rosas y lirios, sin embargo, nada dijo de la figura principal (Sánchez Real, 2007: 901).
- 12 Por tanto, descartamos la hipótesis de que en realidad Sarabia está copiando aquí el fresco de Palomino para la Cartuja (Cfr. Sánchez Real, 2007: 899-900; García Luque, 2019: 459-463).



Fig. 3. Diego Sánchez Sarabia. *Glorificación de San Juan de Dios* (entre 1746-1759). Basílica de San Juan de Dios, Granada. // Alonso Cano. *Asunción* (1661-1662). British Museum, Londres. (British Museum).

Por último, en lo que se refiere a la pintura mural conservada¹³, debemos hablar del techo de la sacristía, ámbito que siguiendo la lógica constructiva del edificio debió ser el último en alhajarse¹⁴. Para cubrir sus tres bóvedas de arista Sarabia concibió un rompimiento de gloria a base de masas nubosas salpicadas de ángeles mancebos y querubines. Entre esta corte angelical destaca un ángel que sostiene entre sus manos una filacteria donde se lee “Deus Charitas est, et Charitas operit multitudinem peccatorum” (Dios es caridad, y la caridad ocultará la multitud de los pecados). Su artificiosa postura nos remite de inmediato a la *Anunciación* de Luca Giordano (1672) del Metropolitan Museum de Nueva York. Nuestro pintor debió conocer dicha obra a través de un grabado que hoy no conservamos, pero de cuya circulación en el medio granadino hay pruebas evidentes¹⁵. En un claro ejercicio de aprovechamiento de los recursos, Sarabia toma el *putti* que en el cuadro de Giordano sostiene un cortinaje y lo acomoda para que en el techo juanino derrame flores sobre la cabeza del espectador.

La pintura de caballete

En lo relativo a la pintura sobre lienzo de la Basílica, Sarabia amplía su repertorio de fuentes más allá de lo que ya hemos señalado hasta aquí, es decir, lo italiano, lo flamenco y lo local. En el manifestador encontramos por su significado eucarístico, una imagen del *Buen Pastor* cuyo modelo formal es una pintura de Murillo hoy conservada en Frankfurt. El único grabado que hemos localizado de esta pintura, firmado por el alemán R. Leiter, es posterior a Sarabia, lo que no quita que existieran versiones ante-

13 Sarabia también pintó un espacio perdido, el Panteón de los frailes (De la Peña, 1746: 40).

14 En 1746 Bartolomé de la Peña (40) afirmaba que la estancia estaba “acabada de material” aunque “todavía sin adorno”.

15 Risueño también lo usó en su *Arcángel San Gabriel* (entre 1713-1732), obra de colección particular (García Luque, 2021: 349).

riores o que, incluso, conociera la pintura original. Esta teoría se refuerza por el hecho de que Sarabia aplicara exactamente el mismo colorido que Murillo, y, además, porque se conservan otras réplicas de la misma composición en otros templos granadinos¹⁶. La referencia más antigua sobre el cuadro lo sitúa en 1851, después de la invasión napoleónica y de la desamortización, en la colección del duque de Leuchtenburg (Valdivieso, 2010: 518), lo que deja abierta la posibilidad apuntada (Fig. 4).



Fig. 4. Diego Sánchez Sarabia. *Buen Pastor* (entre 1734-1759). Basílica de San Juan de Dios, Granada. // Murillo. *Buen Pastor* (entre 1675-1682). Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt. (Städel Museum).

En el espacio del crucero se sitúan cuatro grandes lienzos, dos de ellos traídos desde Roma según las fuentes contemporáneas y “dos hechos de mano de sugeto, que los quiso imitar” (de la Peña, 1746: 39). Aunque en esta ocasión el cronista calla el nombre del artista local que quiso empatarlas, no hay duda de que éste fue, de nuevo, Sarabia. El del altar de San Juan de Dios representa a *San Carlos Borromeo entre los apesados de Milán*, uno de los episodios más conocidos de la vida de este santo que casa perfectamente con el ejercicio de la caridad defendido por los hospitalarios. Para solucionar esta pintura Sarabia puso sus ojos en una composición de Pierre Mignard, concretamente en aquella que presentó en 1647 al concurso organizado en Roma para dotar un nuevo altar en la Iglesia de San Carlos de Catinari (Jones, 2016: 156-158). Con esta peculiar influencia de lo francés en el medio granadino acabamos nuestro sintético recorrido por la Basílica (Fig. 5).

Cabe apuntar que en los años posteriores, Sarabia siguió mostrando su apego a la copia en obras ejecutadas para otros comitentes. En la *Aparición de la Virgen a Santiago*, encargada en 1761 por el canónigo del Sacromonte Gregorio de Espínola, el pintor usó “una estampa de François de Poilly que reproduce el perdido cuadro de la Epifanía de

¹⁶ En la misma Basílica de San Juan de Dios se puede encontrar otra versión de la pintura en un formato ovalado que está colocado sobre una pilastra del presbiterio. Otros ejemplos adicionales, también vinculados con el simbolismo eucarístico, se pueden encontrar en la Iglesia de Santa Ana, en la Iglesia de la Magdalena y en la Cartuja donde existen sendos sagrarios con este motivo en sus puertas.

Maratta, para copiar con entera literalidad la figura del rey Melchor y transformarlo en uno de los discípulos del apóstol” (García Luque, 2019: 464). De igual forma, para la Iglesia de San Ildefonso, en 1765, decoró la carroza portaviático incluyendo un ángel tomado del San Gabriel que Maratta pintara en su Anunciación (la atribución a Sarabia es de López Guadalupe Muñoz y Sánchez López, 2011; la identificación de la fuente de García Luque, 2019: 464).



Fig. 5. Diego Sánchez Sarabia. *San Carlos Borromeo entre los apestados de Milán* (entre 1734-1746). Basílica de San Juan de Dios, Granada. // Claude Audran sobre composición de Pierre Mignard. *San Carlos Borromeo entre los apestados de Milán* (hacia 1647). Wellcome Collection, Londres. (Wellcome Collection).

Por último, en lo que respecta a la pintura de caballete, y volviendo a San Juan de Dios, acabamos de documentar la autoría de Sarabia sobre dos de sus cuadros, concretamente los que se encuentran ubicados en dos pequeños retablos ubicados en el cruce-ro: la *Virgen de la Misericordia* y el *Niño de la cadena*. En el reverso de este último figura una orgullosa leyenda que dice así: “In Regia Academia S.^{ti} Fernandi Academicus Meriti Didacus Sanchez Saravia Faciebat Granatae Anno 1770”. Hay que apuntar que estos dos

retablos no fueron hechos para estar en este lugar y que provienen de las enfermerías del hospital antiguo, desde donde se trasladaron tras la desamortización¹⁷. El primero de los dos óleos remite al modelo de la *Madonna della Misericordia* realizado por Sebastiano Conca para la basílica de San Marino, en la república homónima, mientras que el segundo debe estar basado -a no ser que se encuentren otras versiones del mismo tema- en el grabado Antonio Baratti sobre composición de Paolo Monaldi (Fig. 6). Esta particular devoción, no estudiada hasta ahora con detenimiento, tuvo una cierta repercusión en la espiritualidad de finales del siglo XVIII tanto en Italia como en el ámbito de la monarquía hispánica¹⁸. Muestra al Niño Jesús sentado, rodeado de flores, con el corazón flamígero en el pecho y sosteniendo una cadena de oro con sus manos, aspecto este último que es el más característico de su iconografía. La inscripción del grabado nos da la clave de su interpretación: “Deus cordis mei, et pars mea Deus in aeternum”, pasaje extraído del Libro de los Salmos y que se puede traducir como “Dios de mi corazón, eres mi heredad para siempre”.



Fig. 6. Diego Sánchez Sarabia. *Buen Pastor Niño* (1770). Basílica de San Juan de Dios, Granada. // Antonio Baratti sobre composición de Paolo Monaldi. *Buen Pastor Niño* (década de 1760). Wellcome Collection, Londres. (Wellcome Collection).

- 17 En algunos pasajes de la crónica de Parra y Cote (1759: 96-97) se habla de algunos de estos retablos levantados en las salas de enfermos por los años de 1739 y 1746. No obstante, los que ahora nos interesan debieron ser posteriores, ya que el cuadro del Niño de la Cadena data de 1770.
- 18 En Italia podemos señalar versiones como la de la Iglesia matriz de Tutino (Contini, 2020) o la de la Pinacoteca Provincial de Bari (Gealo, 1998: 56). En España resalta la versión escultórica del Oratorio de San Felipe Neri de Cádiz. En América, la pintura de José del Pozo en la Basílica del Santo Rosario de Lima -aunque le falta la cadena-, o la versión alegórica con la Trinidad y la Sagrada Familia firmada por Cortés que perteneció a la colección Filanbanco de Quito (Stratton-Pruitt, 2012: 291-293).

Los crucifijos de Tocón e Íllora

Aunque nos estamos centrando sobre todo en el catálogo pictórico de Sarabia, debemos advertir que las estrategias compositivas empleadas por Sarabia en el campo de la escultura fueron totalmente paralelas. Veamos dos de los ejemplos menos conocidos en este sentido: los crucifijos de Tocón e Íllora.

El primero de ellos fue pagado a nuestro autor el 31 de mayo de 1771, apenas diecinueve días después de que la Iglesia de Tocón se erigiera en curato independiente del de Íllora (Navarro Navarrete, 1997: 84). Este *Cristo Crucificado* sigue puntualmente la hechura del emblemático *Cristo de la Misericordia*, vulgo del Silencio, que fue tallado por José de Mora en 1688 (Díaz Gómez, 2018: 59-76). Sin embargo, cuando un lustro más tarde Sarabia afronta la decoración de la sacristía de Íllora (Navarro Navarrete, 1997: 87-89 y 182-190), acude a un modelo mucho más clasicista, impregnado de una fuerte carga simbólica. Nos referimos al famoso crucifijo de Miguel Ángel que fue llevado desde Roma hasta Sevilla por el platero Juan Bautista Franconio en 1597. Como afirma Ceferino Navarro el artista tuvo que conocer por fuerza esta obra ya que la sigue muy de cerca¹⁹ (Fig. 7). De nuevo vemos a Sarabia debatirse entre lo italiano y lo local.



Fig. 7. Diego Sánchez Sarabia. *Crucificado* (1776). Iglesia de la Encarnación, Íllora. // Juan Bautista Franconio sobre modelo de Miguel Ángel. *Crucificado* (finales del s. XVI). Colección particular. (Alcalá Subastas).

19 Este conocimiento debió producirse a través de una de las numerosas copias vaciadas por Franconio a partir del modelo miguelangelesco. Actualmente conocemos al menos quince de ellas en colecciones españolas, entre las que destacamos las de la Catedral de Granada y la Fundación Rodríguez-Acosta de la misma ciudad, por su cercanía geográfica.

De vuelta a la pintura mural: la Ermita de Churriana y el camarín de Fondón

El ciclo de pinturas murales que Sarabia ejecutó en San Juan de Dios le reportó la fama necesaria para que fuera requerido en proyectos similares. Uno de estos encargos le llegó desde la Ermita de la Virgen de la Cabeza de Churriana, donde pintó un rompimiento de gloria con el tema de la *Coronación de la Virgen* (Sánchez-Mesa, 1991: 464; Galán Cortés, 2016: 116-123). El núcleo de la composición, la Trinidad colocando la corona a María, cae sobre el retablo mayor y su configuración formal está tomada en última instancia de grabados flamencos como los de Wierix. El resto de la cúpula se ha rellenado con ángeles músicos que, de nuevo, proceden del grabado de la *Anunciación con profetas* de Cornelis Cort (Sánchez Real, 2007: 901). Como se puede apreciar, Sarabia fue uno de esos artistas que poseyó la estampa de Cort y la rentabilizó en varias ocasiones²⁰.

Para finalizar llegamos hasta Fondón, un pequeño pueblo de la Alpujarra almeriense donde también concluyó el itinerario vital de nuestro artista. En la segunda mitad del siglo XVIII la vieja iglesia parroquial de San Andrés se actualizó al gusto barroco gracias a varias actuaciones que incluyeron la construcción de un camarín para exponer la venerada imagen del *Cristo de la Luz*. Este espacio se comenzó a construir en 1760 y se acabó unos siete años después. El nombre de Sarabia aparece asociado por primera vez a aquella fábrica en 1770 cuando se le solicita que evalúe la idoneidad del diseño propuesta por el tallista Alejandro Salmerón para el retablo mayor del templo, así como su tasación. Es llamativo que en el informe emitido Sarabia se autoproclama “Profesor de Matematicas, Academico de Merito de la Real Academia de San Fernando” (Sánchez Real, 2007: 909), lo que nos da buena cuenta de su vanagloria y encumbramiento en el ámbito local. Su dictamen fue que el diseño estaba “delineado con la debida proporcion en su todo y partes” y que “saldrá de especial lucimiento” si se observaban “las proporciones que demuestra el referido Diseño” (Sánchez Real, 2007: 909). Tras este primer contacto, Sarabia quedó encargado de supervisar el asiento de cada cuerpo del retablo antes de que el artífice cobrara su correspondiente libranza. Ahora bien, su implicación directa en las obras tuvo su génesis en 1775 cuando los vecinos quisieron mejorar el espacio del camarín y acordaron nombrar cuatro comisarios que recogieran limosnas para la obra. En 1778 “viendo que ia avía suficiente porción de maravedíes juntos para empezar dicha pintura y deseando todo el pueblo que así se ejecutase, determinaron traer a don Diego Sánchez Saravia, becino de la ciudad de Granada y pintor de acreditada abilidad” (Sánchez Real, 2007: 911). Como ha afirmado Sánchez Real, la candidatura de Sarabia debió partir de Juan Antonio Ramírez, miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País de Granada que unos meses después aparece como albacea testamentario tras su muerte.

20 Sobre el uso de esta misma estampa en otros autores de la escuela andaluza véase (Navarrete Prieto, 1998: 111-138).

Consta que Sarabia llegó a Fondón “con una abundante prebención de materiales para la espresada pintura”, entre los que sin duda debieron estar las estampas y dibujos que usaría para plasmar los diferentes motivos escogidos. Tras la oposición del cura beneficiado de San Andrés, y con la mediación del provisor del arzobispado, se consiguió que Sarabia acabase las pinturas en pocos meses, a principios de 1779. En esta última Sarabia se mostró absolutamente fiel a lo que había sido su trayectoria artística anterior, acudiendo a grabados y pinturas ajenas para solucionar sus propios encargos, aunque, eso sí, la factura de su pintura está mucho más desaliñada, lo que probablemente se deba a su avanzada edad. Las relaciones de copia presentes en este camarín fueron bien estudiadas por Sánchez Real (2007: 914-923) quién apreció incluso la reutilización de algunos ángeles que ya había pintado en las paredes de San Juan de Dios. Los préstamos de mayor relevancia son la escena de la *Asunción de la Virgen* tomada fielmente de un grabado de Maratta, y el frontal de la cúpula donde aparece una copia del cuadro de la *Trinidad* de la Catedral de Granada -en ese momento en el convento de San Antonio y San Diego (Gómez Román, 2019: 504)- que se atribuye al círculo de Alonso Cano (Fig. 8). Respecto a esta segunda copia, encontramos algunos ajustes interesantes operados por Sarabia. En primer lugar, al haber sido centrada la figura del Padre Eterno con un óculo de la cúpula de Fondón, el cuerpo inerte de Cristo se ha tenido que desplazar hacia un lateral. En segundo lugar, la paloma del Espíritu Santo ha ganado en volumen y de su pico ya no sale el doble rayo de luz del cuadro original. En tercer lugar, para compensar la composición triangular Sarabia ha añadido un angelillo recogiendo el manto del Padre en el costado derecho, sacado a su vez de una estampa de la *Asunción* grabada por Cornellis Galle el Viejo y Schelte a Bolswert sobre composición original de Rubens (Sánchez Real, 2007: 916-917). Por último, la cruz arbórea que quedaba en segundo plano se ha reinterpretado a mayor escala en un lateral de la cúpula y se ha acompañado de nuevas figuras secundarias.



Fig. 8. Diego Sánchez Sarabia. *Cúpula del Camarín del Cristo de la Luz* (1778). Iglesia de San Andrés, Fondón (Almería). (Joaquín Gaona Villegas). // Círculo de Alonso Cano. *Trinidad* (s. XVII). Catedral de la Encarnación, Granada.

Conclusiones

Diego Sánchez Sarabia fue una figura de transición entre dos momentos históricos. Estamos ante un artista preocupado por el rigor científico en las excavaciones arqueológicas, implicado en el conocimiento de las antigüedades árabes de Granada y primer director de la Escuela de Dibujo, institución que vendría a desempeñar un importante papel en la difusión del lenguaje neoclásico. Sin embargo, en su pintura, Sarabia es barroco de principio a fin.

En lo que respecta a su forma de componer las obras, nuestro autor demuestra ser muy poco dado al dibujo, recurriendo constantemente a las composiciones ajenas. Ya se había advertido el carácter italianizante que tiene el ciclo de pinturas que el artista realizó para la Basílica de San Juan de Dios (Isla Mingorance, 1979: 87), algo que se debe en última instancia a la copia de grabados italianos. Pero en realidad habría que hablar de dos grandes influjos foráneos llegados a través de las estampas, ya que, junto a lo italiano, también se manifiesta con gran fuerza la influencia de los autores flamencos. Finalmente, Sarabia encuentra sus referentes estilísticos en dos de los grandes artistas andaluces del Barroco: Alonso Cano y Murillo.

Bibliografía

- Calero Palacios, M. C. (1999). *La Abadía del Sacromonte de Granada: catálogo de manuscritos*. Granada: Universidad de Granada.
- Contini, F. (2020). L'opera e il suo doppio. Per un'attribuzione a Maria Rachele Lillo. En *Fundaciones Terra d'Otranto*. Disponible en: <https://www.fondazioneterradotranto.it/2020/05/05/lopera-e-il-suo-doppio-per-unattribuzione-a-maria-rachele-lillo/> [Consultada el 23-06-2024]
- De la Peña, B. (1746). *Certificación dada por el R. P. Fr. Bartholome de la Peña, Definidor, y Secretario General de la Religión de N. P. S. Juan de Dios, de los gastos que N. Rmo. P. General Fr. Alonso de Jesus y Ortega, ha tenido, y pagado en las obras de enfermería, y otras del Convento de Granada, y limosnas dadas à los demás de estas Provincias (...)* Granada: Imprenta de Joseph de la Puerta.
- Díaz Gómez, J. A. (2018). El Cristo de José de Mora: nuevos datos para la historia de una obra cumbre. *De Arte* (17), 59-76.
- Díaz Gómez, J. A. (2018). *Fundaciones de las congregaciones del Oratorio de San Felipe Neri y de Clérigos Regulares Menores en las jurisdicciones diocesanas de Granada y Guadix. Historia y Patrimonio* [tesis doctoral inédita]. Universidad de Granada.
- Galán Cortés, V. (2016). Diego Sánchez Sarabia, escultor (1704-1779). *Identidad e Imagen de Andalucía en la Edad Moderna*. Disponible en: <http://www2.ual.es/ideimand/diego-sanchez-sarabia-escultor-1704-1779/> [Consultada el 03/03/2024].

- Galán Cortés, V. (2016). *La Ermita de la Virgen de la Cabeza en Churriana de la Vega. Historia, arte y avatares de una arraigada devoción*. Alcalá del Valle: Comunidad de Padres Carmelitas.
- García Cueto D. y Japón Franco, R. (2017). Aparición de la Virgen a San Juan de Dios y Muerte de San Juan de Dios. En Serrano Estrella, F. (coord.). *Arte italiano en Andalucía. Renacimiento y Barroco*, (pp. 142-143). Granada, Universidad de Granada, Universidad de Jaén.
- García Luque, M. (2019). Las copias y el copiado de pintura italiana en Granada durante los siglos del Barroco. En D. García Cueto (dir.). *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias* (pp. 433-468). Granada: Universidad de Granada.
- García Luque, M. (2021). Entre Cano, Flandes e Italia: Risueño en la encrucijada de la pintura granadina. En J. J. López-Guadalupe, A. Contreras-Guerrero y J. A. Díaz Gómez (eds.). *Mecenazgo, ostentación, identidad. Estudios sobre el Barroco hispánico* (pp. 327-353). Granada: Universidad de Granada.
- Gelao, C. (ed.). (1998). *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Opere dall'XI al XVIII secolo. Pittura pugliese e meridionale*. Bari: Àrgos.
- Gil Albarracín A. (1993). *El templo parroquial de Berja y D. Ventura Rodríguez*. Almería: Griselda Bonet Girabet.
- Giménez Serrano, J. (1846). *Manual del artista y del viajero en Granada*. Granada: J. A. Linares.
- Gómez Román, A. (2019). Empleo y uso de la copia italiana de los pintores granadinos del siglo XVIII y la Escuela de Dibujo. En D. García Cueto (dir.). *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias* (pp. 495-512). Granada: Universidad de Granada.
- Gómez Román, A. M. (1997) *El fomento de las artes en Granada: mecenazgo, coleccionismo y encargo (siglos XVIII y XIX)* [tesis doctoral inédita] Universidad de Granada.
- Gómez Román, A. M. (2011). Contribución al estudio de la escultura andaluza del siglo XVIII. Pedro Duque Cornejo y su estela en Granada. En F. Serrano Estrella (coord.). *Docta Minerva. Homenaje a la Profesora Luz de Elierte Vázquez* (pp. 83-94). Jaén: Universidad de Jaén.
- Gómez Román, A. M. (2015). *Escultores de "terrible condición". La escultura en el sistema de las artes desde el siglo XVI al XIX*. Granada: Universidad de Granada.
- Guillén Marcos, E. (1990). *De la Ilustración al Historicismo: arquitectura religiosa en el arzobispado de Granada (1773-1868)*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Hermoso Cuesta, M. (2008). *Lucas Jordán y la corte de Madrid. Una década prodigiosa (1692-1702)*. Zaragoza: Caja Inmaculada.
- Isla Mingorance, E. (1979). *Hospital y Basílica de San Juan de Dios en Granada*. León: Everest.
- Jones, P. M. (2016). *Altarpieces and their viewers in the churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*. Nueva York, Routledge.

- Larios Larios, J. M. (1979). *El claustro del Hospital de San Juan de Dios en Granada*. Granada, Instituto Provincial de Estudios y Promoción Cultural.
- Larios Larios, J. M. (1995). Estudio y análisis de un programa iconográfico barroco: la basílica de San Juan de Dios en Granada o el triunfo de la virtud. En *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía* (Córdoba, 1991) (pp. 231-246). Córdoba: Junta de Andalucía, CajaSur.
- Larios Larios, J. M. (2004). *El hospital y la basílica de San Juan de Dios*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- López-Guadalupe Muñoz, J. J. (2008). Escultura y escultores en Granada en la época de Ruiz del Peral. Modelos, talleres y síntesis evolutiva. *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez* (21), 291-326.
- López-Guadalupe Muñoz, J. J. (2016). En la *fábrica* de las artes. La escultura en la Basílica de San Juan de Dios. En A. Contreras-Guerrero (coord.). *Centesimus Annus* (pp. 220-244). Granada: Orden Hospitalaria de San Juan de Dios.
- Navarrete Prieto, B. (coord.). (1998). *Zurbarán y su obrador: pinturas para el Nuevo Mundo*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Navarro Navarrete, C. (1997). *Arte religioso en la villa de Íllora* [trabajo de investigación inédito]. Universidad de Granada.
- Navascués Palacio, P. (2016). Los autores: arquitectos, pintores y dibujantes. En A. Almagro Gorbea (ed.). *El legado de al-Ándalus. Las Antigüedades Árabes en los dibujos de la Academia* (pp. 63-79). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Pacheco, F. (1649). *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: por Simón Faxardo.
- Palomino Ruiz, I. y Peinado Guzmán J. A. (2016). Referencias documentales en torno a la dotación artística primigenia de la abadía del Sacro Monte en Granada. *Revista de Humanidades* (29). Disponible en: <http://www.revistadehumanidades.com/articulos/123-referencias-documentales-en-torno-a-la-dotacion-artistica-primigenia-de-la-abadia-del-sacro-monte-en-granada> [Consultada el 03-03-2024].
- Palomino Velasco, A. (1724). *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid: por la viuda de Juan García Infançon, v. II.
- Parra y Cote, A. (1759). *Desempeño el mas honroso de la obligacion mas fina, y relacion historico-panegyrica de las Fiestas de dedicacion del magnifico templo de la Purma. Concepcion de Nuestra Señora, del Sagrado Orden de Hospitalidad de N.P. San Juan de Dios de la nobilissima, e ilustre, siempre fiel ciudad de Granada*. Madrid: en la imprenta de Francisco Xavier García.
- Pérez Sánchez, A. (1992). *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid: Alianza.
- Portela Sandoval, F. J. (2001). La obra pictórica de Lucas Jordán en El Escorial. En F. J. Campos y Fernández de Sevilla (coord.). *El Monasterio del Escorial y la pintura* (pp.

- 349-394). San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
- Rodríguez Ruiz, D. (1990). Diego Sánchez Sarabia y las Antigüedades Árabes de España: los orígenes del proyecto. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII*, 3, 1990, 225-258.
- Sánchez Real, J. (2007). Diego Sánchez Sarabia y las pinturas murales del Cristo de la Luz de Fondón (Almería). En V. Sánchez Ramos (coord.). *Lux Mundi: La religiosidad popular en torno a la Luz: Actas del I Congreso Nacional de Advocaciones de la Luz* (pp. 891-924). Almería: Instituto de Estudios Almerienses, v. 2.
- Sánchez Sarabia, D. (1777). *Compendio histórico del origen, y culto en Granada de N. Señora de las Angustias*. Granada: en la Imprenta de la Ssma. Trinidad.
- Sánchez-Mesa, D. (1991). *El arte del Barroco. Escultura-pintura y artes decorativas*. Sevilla: Gever.
- Sotomayor Muro M. (1988). *Cultura y picaresca en la Granada de la Ilustración. D. Juan de Flores y Oddouz*. Granada: Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino.
- Stratton-Pruitt, S. (ed.). (2012). *The Art of Painting in Colonial Quito*. Philadelphia: Saint Joseph's University Press.
- Valdivieso, E. (2010). *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. Madrid: El Viso.