

Pintura del siglo XVII en las parroquias granadinas: El Albayzín

17th century paintings in Granada parish churches: the Albayzín

Ureña Uceda, Alfredo *

Fecha de terminación del trabajo: noviembre de 1998.

Fecha de aceptación por la revista: febrero de 1999.

C.D.U.: 75.034 (460.357) "16"

BIBLID [0210-962-X(1999); 30; 93-108]

RESUMEN

Desde que en 1892 saliera a la luz la *Guía de Granada* de don Manuel Gómez-Moreno, las iglesias por él descritas han corrido las más diversas suertes. Gran parte de su patrimonio pictórico se ha perdido debido a los diversos avatares de los tiempos, pero otro no menos importante conjunto de obras continúa aún, prácticamente desapercibido, en la penumbra de sus muros y capillas. Con el fin de intentar acercarnos a esta marginada parcela de la fructífera Escuela Granadina de pintura del Siglo XVII, llevaremos a cabo un recorrido por los interiores de las sufridas iglesias parroquiales del Albayzín.

Palabras clave: Pintura religiosa; Pintura barroca; Iconografía; Pintores; Escuela granadina.

Topónimos: Albayzín (Barrio); Granada; España.

Período: Siglo 17.

ABSTRACT

In 1892 Manuel Gómez-Moreno published his *Guide to Granada*. Since that time the churches described by the author have undergone a variety of changes. Due to the pressures of local and national events much of their artistic heritage has been lost, but an important number of works of art have survived, although lost in the gloom of walls and chapels. Our aim is to bring to light this neglected aspect of the very productive Granada School of painting of the 17th century, by means of a detailed survey of parish church interiors in the Albayzín.

Key words: Religious painting; Baroque painting; Iconography; Painters; Granada school.

Toponyms: Albayzín (Quarter); Granada; Spain.

Period: 17th century.

La ciudad de Granada, sin llegar a ser un centro intelectual de primera fila, culmina en el siglo XVII su cariz de foco de gran actividad e importancia que había iniciado en la centuria anterior. En el seno de este contexto cultural, sin pretender llevar a cabo una catalogación exhaustiva, nuestro objetivo es el de constatar la permanencia actual de pintura granadina del Seiscientos en el interior de las iglesias parroquiales existentes durante aquel

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

período. Se trata, en definitiva, de dar a conocer una serie de obras de muy desigual calidad, pero que sirven para reconstruir uno de los capítulos más fructíferos del arte granadino, y que en la mayoría de los casos cuelgan mudas y olvidadas en la penumbra de las capillas y muros de los templos.

Para ello nos basaremos, principalmente, en los testimonios de Gómez-Moreno y de Gallego Burín, que ya constituyen, por sí mismas, una revisión de las fuentes documentales, literarias y bibliográficas anteriores, y que nosotros también tendremos en cuenta. Información que completaremos y actualizaremos acudiendo al resto de la no muy abundante bibliografía existente sobre la pintura barroca granadina¹. Desde la elaboración de la *Guía de Granada* de Gómez-Moreno, en 1892, el patrimonio artístico granadino, ya de por sí tan diezmado a lo largo del Siglo XIX, no ha dejado de verse menoscabado, producto tanto de revueltas bélicas, políticas y sociales, como de la desidia del hombre. Sin olvidar los traslados y decisiones en materia de tutela artística, no siempre acertados, dispuestos por las instituciones eclesiásticas. Una segunda parte de nuestro estudio se centra en un recorrido por todos y cada uno de los templos parroquiales existentes en el Seiscientos que aún permanecen en pie y en uso, y que albergan pintura de la época. Recorrido con el que poder comprobar su permanencia, su estado de conservación y su localización concreta; o, por el contrario, determinar su desaparición, para entonces intentar establecer su posible paradero o cotejar su destrucción².

LA GRANADA DEL SIGLO XVII Y SUS PARROQUIAS

En el siglo XVII existen en Granada un total de veinticuatro parroquias, «grandes en el edificio, sumptuosas en la fabrica, y bien seruidas en el culto»³. Su origen se remonta a 1501, cuando, en virtud de la bula de 15 de octubre del Papa Inocencio VIII, se proyectó todo un programa sistemático de fundación de parroquias y de organización de colaciones⁴. Las obras de construcción de los nuevos templos, no obstante, apenas se emprenden hasta la llegada de Carlos V a la ciudad, en 1526. Hasta entonces se consagran y utilizan los espacios de culto musulmán, que iban siendo posteriormente destruidos a medida que se erigían las nuevas iglesias. A partir de la estancia en Granada del Emperador se prodigan las empresas constructivas de templos parroquiales, cuyas obras culminan, en la mayoría de los casos, antes del levantamiento de los moriscos, en 1568. Esta organización parroquial se mantuvo vigente durante más de trescientos años, hasta la reforma de 1842, cuando desaparecen las de San Miguel, San Juan de los Reyes, San Bartolomé, San Cristóbal, San Gregorio Magno y San Luis, todas ellas en el Albayzín; donde sólo se mantienen las de El Salvador, San José, Santa Ana y San Pedro y San Pablo, que continúan vigentes en la actualidad.

Durante el Siglo de Oro, Granada constituyó un foco artístico de gran relevancia, en el que la ausencia de grandes genios de la pintura, a excepción de Sánchez-Cotán y, sobre todo, de Alonso Cano, se ve compensada por una definida escuela pictórica de numerosos autores, aunque de muy desigual calidad y maestría. A esto hay que añadir que el ambicioso plan de construcciones iniciado en el siglo anterior y que estaba presto a

finalizarse, dejaba ahora un importante campo y numerosos espacios libres a la labor de los artistas para enriquecer y revestir sus interiores⁵. Un último y no menos trascendente factor a tener en cuenta para comprender el contexto cultural del momento, es el enorme peso de la Contrarreforma en España, y de manera muy especial en Granada, como último bastión real de la Reconquista Cristiana y simbólico de la Nueva Jerusalén. Esta situación nos sirve con creces para establecer una explicación de la proliferación de pintura religiosa distribuida por los numerosos establecimientos religiosos, tanto de carácter regular como secular, que convierten a Granada en todo un paradigma de ciudad conventual.

La Iglesia va a hacer patente entre el pueblo los preceptos tridentinos de reforma y fortalecimiento de la Fe y de la Moral Católica a través de una política de defensa explícita del valor de las imágenes, «entendidas como enseñanza y alegorización trascendente de la vida secular del creyente»⁶. Es decir, como medio de instrucción del pueblo a través de un recuerdo permanente de los pasajes más significativos del Evangelio, así como una invitación para imitar la vida de la Virgen y de los santos. Este propósito queda recogido en un preciso y clarificador texto del Concilio de Trento: «Enseñen, además, que deben tener y conservar, principalmente en los templos, imágenes de Jesucristo, de la Virgen Madre de Dios y de los demás santos, y que se les ha de tributar el honor debido, no porque se crea haber en ellas divinidad o virtud alguna [...] sino porque el honor que se tributa a las imágenes se refiere a los prototipos que ellas representan, de tal manera que por medio de las imágenes que besamos y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos, adoramos a Jesucristo y a los santos cuya semejanza ostenta [...] por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresadas en pinturas y en otras representaciones, se instruye y afirma al pueblo en los artículos de la Fe...»⁷.

Toda esta promoción eclesiástica hacía profunda mella en el pueblo, de tal manera que «en la España del siglo XVII, cuya vida transcurría entre la ostentación y la miseria, el fervor religioso se tradujo en innumerables donativos para fundaciones, mejoras y establecimientos religiosos [...] Todo español, desde el más pudiente hasta el que trabajaba en oficios humildes, y desde el monarca hasta el labriego, entregaban en vida y donaban en testamento bienes y fincas a la Iglesia»⁸. Cortés Peña y Vincent, en sus investigaciones sobre la Historia Moderna de Granada, dan fe de que en la documentación de la época se refleja perfectamente la estrecha relación que los feligreses establecían con su parroquia, ya que «no había testamento que no contuviera una manda, aunque fuera modesta» destinada a la misma⁹.

Algunos de los ejemplos más representativos, en este sentido, los vamos a encontrar en los propios artistas, que ceden obras pictóricas a sus parroquiales. Así ocurre con el caso de Miguel Pérez de Aibar, feligrés de la colación de San José, a la que regala un lienzo de la *Virgen con el Niño*¹⁰. También las múltiples cofradías tanto de gloria como de penitencia, así como las gremiales, van a llevar a cabo una activa labor de enriquecimiento mueble de sus sedes, mediante el encargo de esculturas y pinturas de sus titulares o de otros motivos afines. En este sentido podemos destacar los lienzos de *Cristo muerto adorado por dos ángeles*, de Felipe Gómez de Valencia y una *Inmaculada* copia de Cano, propiedad de la Hermandad de la Concepción de la parroquia de San Gil. Obras que ante la destrucción de su iglesia fueron trasladadas, en primer lugar a la iglesia de Santo Domingo (parroquia de

Santa Escolástica), en 1668, y, a finales de siglo, a la iglesia de San José, que pasó a convertirse en sede de la cofradía en cuestión¹¹. Finalmente, también tanto la Curia de forma institucional como los propios arzobispos a título particular, iban a contribuir de manera decisiva en el revestimiento del interior de distintas iglesias parroquiales de la capital y del resto de la diócesis. En este sentido destaca el encargo de un lienzo con la *Visión de San Nicolás de Tolentino* al pintor Bocanegra, por parte del arzobispo, para la iglesia de San José¹².

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JOSÉ

Fue consagrada por primera vez en 1494, y erigida parroquial en 1501 en la mezquita Almorabitin, «una de las más antiguas de Granada», sobre la que se construyó el actual edificio, terminado en 1525¹³. En la capilla bautismal, situada a los pies de la iglesia, se encuentra el gran lienzo de la *Visión de San Nicolás de Tolentino o de San Felipe Benicio*, firmado por Bocanegra en 1671 ó en 1674, por encargo del arzobispo¹⁴. Sobre el dintel de una pequeña puerta a los pies de la iglesia, en el lado de la Epístola, se encuentra el magnífico cuadro de *Cristo muerto atendido por dos ángeles*, firmado «en el envés», en 1668, por Felipe Gómez de Valencia. Como señalamos, procede de la Iglesia de Santo Domingo, a la que se trasladó a su vez en 1868, desde la Iglesia de San Gil, cuando iba a procederse a su demolición¹⁵. En la nave, sobre las claves de los arcos formeros, encontramos un *Cristo expirante con la Magdalena arrodillada a los pies de la Cruz*, de escasa calidad¹⁶; así como una *Inmaculada*, que Wethey atribuye a Juan de Sevilla o a Pérez de Aibar, copia de la obra de Cano de la colección del Marqués de Casa Blanca, en Granada¹⁷.

En la segunda capilla del lado de la Epístola existe un pequeño cuadro ovalado de la *Virgen de las Angustias*. Por su parte, en la cuarta capilla de este mismo lado, junto al presbiterio, encontramos un lienzo de tamaño mediano de *Cristo atado a la columna*¹⁸; así como otro de pequeñas dimensiones que representa la *Calle de la Amargura*, en la que Jesús se encuentra con su Madre, en presencia de la Paloma del Espíritu Santo¹⁹. Sobre ella existe una *Adoración de los pastores*, «de buena hechura, pero de autor desconocido»²⁰. En la primera capilla del lado del Evangelio se aprecia una *Virgen con el Niño*, copia de Cano por Miguel Pérez de Aibar, que según Gómez-Moreno fue «regalada por él mismo a esta iglesia en 1664»²¹. En cuanto al presbiterio, sendos lienzos flanquean el altar, colocados en los muros laterales, sobre las puertas de acceso a la sacristía y a otras dependencias parroquiales. A la izquierda, aparece una *Piedad* de principios del siglo XVIII, realizada por Melchor de Guevara, frente a la que se sitúa una *Adoración de los pastores*, «con detalles costumbristas y de época», obra de García Melgarejo²².

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO Y SAN PABLO

Su «magnífico» templo, que bien pudiera «seruir de yglesia Catedral en otro lugar»²³, se construyó sobre la mezquita de los baños de Chauze o del Nogal (Bañuelo), entre 1559 y



1.—*Adoración de los pastores*, Iglesia de Santa Ana, Granada. Fotografía del autor, tomada del original.

1567, aunque la torre y la sacristía no se terminaron hasta 1593²⁴. En los lienzos de muro existentes entre los arcos formeros encontramos seis cuadros con escenas bíblicas y evangélicas, aunque la gran altura a la que se encuentran dificulta, en gran medida, la identificación de los temas. Otras cuatro escenas, pertenecientes a este mismo ciclo, se encuentran en los laterales del presbiterio²⁵. En la primera capilla lateral del lado del Evangelio existe un retablo de principios del siglo XVII rematado por una tabla que representa a *Cristo Crucificado en el Monte Calvario, con la Virgen, San Juan y la Magdalena a los pies de la Cruz*²⁶. Se halla aquí, igualmente, un retrato de *Fray Juan de Arauz, Obispo de Guadix*, atribuido por Gallego y Burín a Pedro de Raxis. En el espacio correspondiente a la cuarta capilla de este mismo flanco, que sirve de cancel de entrada de la puerta lateral, aparece una *Inmaculada*, copia de escasa calidad de la de Alonso Cano que preside el oratorio de la sacristía de la catedral²⁷. En la quinta capilla existe una delicada *Virgen lactando al Niño* que «parece de Francisco Gómez [de Valencia]»²⁸ y una *Inmaculada* de Ambrosio Martínez de Bustos²⁹.

El muro de cierre del brazo derecho del crucero ostenta dos lienzos de gran tamaño de los evangelistas *San Lucas* y *San Marcos*, obra de Juan de Sevilla³⁰. A media altura del pilar izquierdo del arco total se conserva un lienzo de *Cristo atado a la columna*, de tamaño



2.—*Virgen lactando al Niño*, Francisco Gómez de Valencia (?), Iglesia de San Pedro y San Pablo, Granada. Fotografía del autor, tomada del original.

medio, atribuido dudosamente a Risueño³¹. A la misma altura, en el pilar opuesto cuelga un *Nazareno*, igualmente de tamaño mediano³². Por su parte, sobre el arco existe un enorme lienzo que representa a los titulares de la parroquia, *San Pedro y San Pablo*, atribuido a Niño de Guevara³³. En cuanto a la capilla mayor, de enormes proporciones, distintos



3.—*Visión de San Nicolás de Tolentino*, Pedro Atanasio Bocanegra (fragmento), Iglesia de San José, Granada. Fotografía del autor, tomada del original.

lienzos se distribuyen por sus muros, todos ellos en precarias condiciones de conservación. En el lado de la Epístola, contamos con un «espléndido cuadro» de la *Piedad* con San Juan y las Santas Mujeres, firmado por Miguel Jerónimo de Cieza³⁴. En el muro opuesto se haya otro imponente lienzo del *Entierro de Cristo*³⁵. Sobre la puerta de acceso a la sacristía se sitúa un *San Miguel*, de gran tamaño, «copia de Rafael que parece de Francisco Gómez»³⁶. Finalmente, casi escondido por un confesionario, encontramos un cuadro de tamaño medio que representa a *Cristo expirante con la Magdalena arrodillada a los pies de la Cruz*. Se trata de una obra de escasa calidad, y se encuentra en un deplorable estado de conservación. No obstante resulta especialmente interesante porque cuenta con la particularidad de que al fondo de la misma está representada la ciudad de Granada³⁷.

IGLESIA DE SAN CRISTÓBAL

Fue construida sobre la mezquita Axarea, en la zona más alta del Albayzín, a principios del siglo XVI «con bastante pobreza» y pequeñas dimensiones. Entre 1540 y 1559 se amplió la nave, se construyó una nueva capilla mayor y se levantó la torre³⁸. En 1842 fue

suprimida como parroquia, quedando anexionada a la de El Salvador, y en la actualidad está cerrada al culto. El 10 de marzo de 1936 sufrió un incendio del que sólo pudieron salvarse un reducido número de esculturas y pinturas. Otras, han sido trasladadas a la sede parroquial con el fin de volver a decorar la también duramente diezmada ex-colegiata.

Sobre la clave del arco de la segunda capilla del lado de la Epístola se halla un pequeño lienzo en el que se representa una curiosa escena. En ella aparece *San José «fabricando en madera instrumentos de la Pasión con los que juega el Niño»*. Ocupando la parte central del pequeño retablito de la cuarta capilla existe un *Nazareno*, «de tamaño natural y buena hechura, en muy mal estado de conservación». A su vez, otro lienzo con el mismo tema, pero de menores dimensiones y en mejores condiciones, cuelga sobre la segunda capilla del lado del Evangelio³⁹. Por otra parte, el presbiterio está coronado por un gran lienzo de la *Inmaculada*, que se trata de una versión «mediocre» de la de Alonso Cano conservada en el oratorio de la sacristía de la catedral⁴⁰. Más abajo, por su parte, existe un cuadro de *San Agustín*, «del tipo de Pedro Atanasio Bocanegra»⁴¹.

IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA ANA

Fue construida entre 1537 y 1548 sobre la mezquita Almanzora, mientras que su airosa torre se levantó entre 1561 y 1563. Sobre los arcos formeros encontramos dos grandes lienzos de Esteban de Rueda que representan el milagro de la *Curación del paralítico* y la parábola del *Hijo pródigo*, colocados sobre la segunda capilla del lado de la Epístola, y del Evangelio, respectivamente. Se sitúan aquí, igualmente, un *Ángel de la guarda*, de Jerónimo Rueda y un *San Miguel* que «parece de mediados del siglo XVII», en la misma disposición que los anteriores, pero en este caso sobre la última capilla⁴². En el testero de los pies de la iglesia, sobre la tribuna del coro, existe un *Nazareno*⁴³. La capilla mayor, por su parte, está presidida por un gran lienzo con la escena del *Nacimiento de la Virgen*. Se trata de la primera obra realizada por Bocanegra, y procede de la vecina y desaparecida iglesia parroquial de San Gil⁴⁴. Sobre la tribuna que rodea el presbiterio se dispone un apostolado, así como un cuadro con los *Desposorios místicos de Santa Catalina*, obra de la escuela de Juan de Sevilla, y cuya escena resulta de muy difícil identificación debido a la considerable altura a la que se encuentra, así como por la oscura capa de suciedad que lo cubre⁴⁵.

La sacristía guarda una muy interesante colección de cuadros, entre los que destaca uno de gran tamaño procedente de San Gil que representa la *Duda de Santo Tomás*, firmado por Juan de Bustamante, en la parte inferior derecha del mismo: «Juan de bustamante faciebat, año, 1676»⁴⁶. Encontramos, igualmente, un lienzo con la *Virgen, el Niño, San José, San Joaquín y Santa Ana*; un cuadro que representa a *Cristo de la Paciencia* sedente; así como una *Adoración de los pastores*, «de buena hechura, pero de autor desconocido», una *Adoración de los magos*, «de graciosa ejecución», y una *Huida a Egipto*. Estos tres últimos son de pequeño tamaño y pertenecen a un ciclo mariano dispersado⁴⁷.

IGLESIA PARROQUIAL DE EL SALVADOR⁴⁸

Fue consagrada por primera vez al culto cristiano, en la mezquita mayor del Albayzín, el 16 de diciembre de 1499, «en el qual día se començo la conuersion general de los Moros por los Arçobispos de Toledo, y de Granada...»⁴⁹. Dos años después es erigida en parroquia, con la dignidad de colegiata. En 1559 el edificio, muy deteriorado, se resintió, por lo que fue abandonado, de tal manera que la colegiata se pasó a la iglesia de San José, y la parroquia a la cercana Santa Isabel de los Abades. Ante esta situación, en 1565, se inició la construcción de la nueva iglesia, cuyas obras se demoraron hasta finales de siglo. En 1771 la sede de la colegiata se trasladó a la Iglesia de San Pablo de los Jesuitas, donde estuvo radicada hasta 1851, cuando, a raíz del Concordato, fue suprimida. La colegiata se convirtió entonces en la Iglesia Parroquial de San Justo y Pastor, como continúa en la actualidad.

Durante la presente centuria, El Salvador ha sido objeto de distintos avatares, iniciados el 9 de diciembre de 1933, al sufrir un primer intento de incendio, que causó algunos daños en el interior. Sin embargo, el 10 de marzo de 1936, la iglesia fue completamente pasto de las llamas, que «solo dejaron en pie los muros y arcadas de su gran nave, reduciendo todo lo demás a cenizas [...] El alfarje que cubría la capilla mayor; la armadura mudéjar de la gran nave; el coro, añadido a los pies de ésta en el siglo XVIII; capilla bautismal; retablos; altares; pilas de agua bendita; púlpito, etc., ardieron íntegramente o fueron destrozados, así como las dependencias accesorias del templo, sacristía, archivo, vivienda rectoral y de sacristanes, etc., etc.». No obstante, al igual que la vecina iglesia de San Nicolás, comenzó a restaurarse a principios de los años cincuenta, por iniciativa del Arzobispado de Granada y bajo la inspección de la Junta Provincial de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico, y por suscripción pública⁵⁰.

En cuanto a la pintura seiscentista perdida hay que destacar: un espléndido cuadro de la *Transfiguración*, «que era una de las mejores muestras de la escuela pictórica de Granada, así como un *San Miguel* y un *San Ildefonso*. Los tres atribuidos a Pedro de Moya, y que pertenecieron al gran retablo realizado en el último tercio del siglo XVII. Se perdieron, igualmente cuatro *Inmaculadas*: una de escuela granadina, pero de autor desconocido, que se encontraba en el brazo izquierdo del crucero; otra de Ambrosio Martínez, situada en el mismo lugar; una tercera, de gran tamaño, «de gran riqueza y empaque», pero anónima, que se encontraba en la sacristía, y finalmente una debida a Bocanegra, ubicada en la misma sala⁵¹.

En la actualidad, el templo está completamente restaurado en su estructura arquitectónica y recuperado para el culto. Su interior, si bien no muestra el esplendor que la había caracterizado antes de su destrucción, contiene una serie de obras de desigual calidad, época y procedencia. Al siglo XVII corresponde un *Calvario* con numerosas figuras, y entre ellas Longinos a caballo, situado en la Capilla del Cristo de la Luz, a la que se accede por la segunda puerta de la derecha del zaguán de acceso al templo⁵².

Coronando el testero del presbiterio, a gran altura, destaca un gran lienzo con la *Santa Cena*, obra de Bocanegra⁵³, firmada en el ángulo inferior izquierdo, y donada por el Conde

de Guadiana. Completan la actual decoración de la capilla mayor distintas obras procedentes de la Iglesia de San Bartolomé, desde donde fueron trasladadas a principios de los años noventa, cuando se produjo la clausura definitiva del templo. En los muros laterales, se disponen una *Inmaculada*, «copia mediocre» de la de Cano existente en la colección del marqués de Casa Blanca, y atribuida por Wethey a Juan de Sevilla⁵⁴. Enfrente se dispone un *Nazareno*, sobre el que aparece el Espíritu Santo en forma de paloma⁵⁵. En el muro de fondo, por su parte, a media altura, cuelgan dos tablas con los *martirios de San Lorenzo* y de *San Bartolomé*, obras de Juan Bautista de Alvarado, terminadas por Juan García de Corrales, «discípulos poco aventajados de Raxis». Suponen estas obras los únicos restos del retablo del altar mayor de la iglesia, realizado por Miguel Cano, padre de Alonso, siguiendo traza de Ambrosio de Vico⁵⁶.

Recientemente, aprovechando antiguas dependencias parroquiales ha sido dispuesto un pequeño museo con distintas obras de pintura, escultura y orfebrería de muy diverso valor y origen. Se trata tanto de piezas salvadas de la destrucción de la iglesia en 1933, como procedentes de otros templos sufragáneos, o de donaciones particulares o de instituciones religiosas, así como fruto de un programa de adquisiciones establecidos por la parroquia para completar su patrimonio artístico. Entre las obras de pintura que se exponen en las salas señaladas hay que destacar dos interesantes *Sagradas Familias* procedentes de la iglesia de San Cristóbal, una de las cuales ha sido restaurada recientemente con escasa fortuna.

CONSIDERACIONES

A la vista de este recorrido por el interior de las parroquias granadinas del siglo XVII podemos establecer una doble consideración en torno a la suerte corrida por su patrimonio pictórico, vinculado en la mayoría de los casos a los avatares sufridos por sus respectivos templos. En primer lugar, resulta desolador el hecho de que hemos podido constatar pinturas conservadas solamente en tres de las doce parroquias existentes en aquella época. Una de ellas, Santa Isabel de los Abades, fue suprimida y demolida ya en fecha temprana, a mediados de la centuria en cuestión. Otras ocho iglesias siguen en pie, pero han ido perdiendo todo o cuando menos gran parte de su patrimonio pictórico a lo largo del tiempo, agravándose en los últimos 150 años, debido a la desamortización, a su supresión como parroquias y a los conflictos bélicos, así como por una enajenación atroz de sus bienes⁵⁷.

Frente a este penoso panorama, podemos ofrecer una consideración algo más alentadora en esos tres únicos templos que no han sufrido destrucciones sistemáticas o daños a gran escala. En esta ocasión nos ha llamado gratamente la atención que, a diferencia de lo que sinceramente esperábamos encontrar en un primer momento, siguen conservando gran parte de las piezas recogidas hace algo más de cien años por Gómez-Moreno en su *Guía de Granada*. En todo caso se registran algunas ligeras variaciones de ubicación dentro del propio templo o de sus distintas dependencias, como ocurre en las iglesias de San José y Santa Ana. Por el contrario, en San Pedro y San Pablo, ya no existe un cuadro de *Sixto V* «al parecer de Juan de Sevilla», que Gómez-Moreno sitúa en el crucero, ni un retrato del *Venerable Antonio Velázquez de Mampaso*⁵⁸. Por otra parte, la iglesia de San Cristóbal ha perdido un

Calvario, copia de Cano, y otro «de algún maestro andaluz del siglo XVII»; así como otros dos pequeños lienzos que debían «ser trozos de una interesante *Sagrada Familia*»⁵⁹, y un *San Mateo* «de lo más vigoroso» de Bocanegra. A esto hay que unir las dos *Sagradas Familias* y un retablo de principios del siglo XVII «sencillo» y «con pinturas de cierto valor», de la escuela de Raxis, procedentes de San Bartolomé⁶⁰, y que hoy se encuentran en El Salvador.

En cualquier caso, el estado de conservación de las obras, a grandes rasgos, lo podemos considerar como alarmante. La gran mayoría de las pinturas sufre todo tipo de daños, desde la habitual y casi omnipresente capa de suciedad, hasta la fragmentación del lienzo; pasando por todo tipo de manchas de cal, agua y humedad; sequedad y craquelado. Acusan igualmente pérdida de materia pictórica y, sobre todo, distintas anomalías sufridas por el lienzo y el bastidor: destensados, perforaciones y resquebrajamientos. No en vano, las condiciones ambientales a las que se ven sometidas no son en ningún caso las más adecuadas, debido principalmente a la humedad y a los bruscos cambios de temperatura. Además la propia configuración de los templos y las faltas de medios técnicos y económicos hacen prácticamente imposible controlar y remediar la situación. Las intervenciones y restauraciones de cuadros, por su parte, son mínimas, y no siempre adecuadas ni acertadas.

Para hacer un balance desde el punto de vista iconográfico e iconológico hemos dividido los temas representados en cuatro grandes bloques, atendiendo a un criterio didáctico: a) Vida de Cristo (desde su Encarnación hasta su Ascensión), b) temas marianos, c) temas hagiográficos, d) otros temas. Todos ellos estrechamente relacionados con el ambiente cultural y religioso del Barroco contrarreformista, tan profunda y característicamente presentes en la Granada de la época.

En este sentido, el primero de los bloques, con toda su riqueza de posibilidades, va a ser el que tenga una mayor presencia, ya que suponen más de la mitad de las representaciones. Dentro de este apartado son los distintos pasajes de la Pasión los que desempeñan un papel más destacado, y suponen cuantitativamente la mitad del total de los temas cristológicos y una cuarta parte de todas las obras recogidas. No en vano esta temática resulta perfectamente encuadrable dentro de los preceptos trentinos de hacer patente la doble naturaleza —divina y humana—, de Cristo⁶¹. Jesús crucificado, en toda su gama de variantes, va a estar en el interior de prácticamente la totalidad de las iglesias: Cristo solo en la Cruz, o con la Magdalena arrodillada a los pies; y el calvario, acompañado en ocasiones por otros personajes (Longinos, las Santas Mujeres, el Buen y el Mal Ladrón,...).

Otro tema muy recurrente, cargado de patetismo es el de Cristo amarrado a la columna, así como el de Jesús con la Cruz a cuestas, igualmente en diferentes versiones: Nazareno solo o con la aparición simbólica de la Paloma del Espíritu Santo; ayudado por Cirineo o un sayón, y en Su encuentro con María y las Santas Mujeres. Son también reiteradas las escenas con múltiples personajes y gran movimiento y dramatismo que representan la Piedad, el Entierro de Cristo y Jesús muerto adorado por ángeles. Otro tema de gran interés por su carácter alegórico y su claro sello contrarreformista es la representación de Cristo como Varón de Dolores, denominado generalmente como Cristo de la Paciencia y Humildad, patente muestra de su sufrimiento en la consumación del Sacrificio y que Trento contemplaba como una de sus sentencias más claras. En cuanto al triunfo de Cristo como

vencedor de la muerte sólo lo hemos encontrado representado por Juan de Bustamante, en la *Duda de Santo Tomás*, de la iglesia de Santa Ana. Finalmente, contamos con una representación de la Santa Cena, en El Salvador.

La infancia de Jesús también va a ocupar un puesto importante en el cómputo de obras, de tal manera que supone casi una quinta parte del total, y un tercio de las obras incluidas dentro del bloque dedicado a la vida de Cristo. En este caso van a ser las Sagradas Familias, en muy diversas y curiosas versiones, las que destaquen sobre el resto de pasajes, seguidas de cerca por la Adoración de los pastores, la Adoración de los Magos y la Huida a Egipto.

Muy relacionado con este grupo de escenas va estar el segundo gran bloque temático, el de representaciones de María, que va a suponer cerca del veinte por ciento de las obras mencionadas. Por temas marianos entendemos el Nacimiento de la Virgen, la Asunción, la Virgen con el Niño, la Virgen de las Angustias y, sobre todo, el de la Inmaculada Concepción. Este dogma, de hecho, a pesar de que aún estaba lejos de ser proclamado oficialmente como tal por la Iglesia, constituye otro de los «centros de interés de la espiritualidad contrarreformista»⁶²; y más aun en la ciudad de Granada, donde el fervor inmaculadista llevó desde el desencadenamiento de revueltas callejeras por su defensa, hasta la construcción del primer monumento del mundo cristiano dedicado a esta advocación. Sin embargo, el aparentemente moderado porcentaje de motivos propiamente marianos resulta en realidad engañoso. No en vano a esta cifra hay que sumar las correspondientes a todas aquellas otras escenas consideradas como Vida de Cristo, pero en las que María cumple un destacado papel, sobre todo en las de la Infancia de Jesús y en algunas de la Pasión. Sin olvidar las apariciones de la Virgen a distintos santos.

El bloque de tema hagiográfico supone numéricamente una quinta parte del total, por lo que va a estar también muy presente en todos los templos, bajo diferentes composiciones: a) escenas de martirios, b) representaciones de carácter didáctico, testimonial o simbólico, en el caso de tratarse de Padres de la Iglesia, apóstoles, evangelistas o santos titulares de sus respectivas iglesias, visiones o apariciones de la Virgen. Tema polivalente este último puesto que se adapta técnica y estilísticamente a los gustos del Barroco, de majestuosas composiciones con rompimientos de gloria. Al mismo tiempo que sirve para subrayar ese aspecto de sobrenaturalidad y de acercamiento a la Divinidad que la Iglesia pretendía inculcar a los fieles a través de la vida de los santos: «porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los Santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos Santos...»⁶³. Finalmente, en el bloque dedicado a otros temas incluimos distintos paisajes bíblicos o evangélicos y una representación del Ángel de la Guarda, así como un retrato, de un obispo.

En cuanto a la autoría de las obras, en torno a la mitad de las revisadas están en el anonimato. Al resto, por el contrario, se les contempla algún tipo de relación con su creador, ya sea porque: a) se encuentre firmada o exista referencia documental al respecto, b) por atribución o relación con la escuela de un autor, c) se trate de copias de obras conocidas. El artista más prolífico es Pedro Atanasio Bocanegra, de cuyo pincel hemos recogido tres lienzos documentados o firmados, así como uno relacionado con su estilo y escuela. No en vano se trata del principal discípulo de Alonso Cano, junto con Juan de

Sevilla, de quien conocemos dos obras documentadas, una atribuida a su escuela y una copia. De su maestro, en cambio, no se conservan muestras en ninguna parroquia, pero sí son varias las copias o imitaciones de sus cuadros.

El siglo lo iniciamos con Pedro de Raxis, a quien se le atribuye una de las obras vistas; para continuar con Juan García de Corrales, que pinta junto a Juan Bautista de Alvarado las tablas de los martirios de San Lorenzo y San Bartolomé para la iglesia dedicada a este último. La familia de los Cieza la inicia el padre, Miguel Jerónimo, a quien debemos un cuadro. Ambrosio Martínez de Bustos, por su parte, cuenta con una Inmaculada, mientras que la primera mitad de la centuria la cierra el lienzo de la *Duda de Santo Tomás* de Juan de Bustamante, discípulo de Pedro de Moya.

A partir de 1650 se abre una nueva etapa en la pintura granadina a raíz de la consolidación de la figura de Cano. No en vano, este período va a estar prácticamente monopolizado por sus dos principales discípulos, a los que ya hemos hecho referencia, y por todo el elenco de seguidores, copistas e imitadores que van a mantener su estela hasta bien entrado el siglo XVIII. Este es el caso de José de Risueño, con quien acaba el ciclo canesco, y a cuya paleta se atribuye una obra. Pero hasta llegar a él vamos a encontrar un total de tres lienzos realizados por la familia de los Gómez de Valencia, una de ellas documentada como de Felipe, y las otras dos atribuidas a Francisco. De Miguel Pérez de Aibar, por su parte, se conserva un cuadro firmado. Finalmente, el siglo XVII va a dar término con sendas obras de Niño de Guevara, Melchor de Guevara, García Melgarejo y Esteban y Jerónimo de Rueda.

Como habíamos pretendido al principio de nuestra investigación y adelantado al principio de estas páginas, nos hemos encontrado, en definitiva, con toda una serie de pinturas de mayor o menor calidad, y con maestros de primera o de segunda y tercera fila, que constituyen, en suma, muestras tangibles de uno de los capítulos más fructíferos de la pintura granadina. Elementos vivos del Siglo de Oro de esta ciudad, fácilmente accesibles pero que, por lo general, pasan desapercibidos en la penumbra de las capillas o en las alturas de los muros parroquiales.

NOTAS

1. Hay que lamentar la escasez de monografías de artistas granadinos, que se reducen a las figuras de: Bocanegra y Sánchez-Cantón, estudiadas por Emilio Orozco Díaz durante la primera mitad de siglo, aunque esta última fue publicada de forma póstuma a principios de los años noventa; la de José de Risueño, debida a Domingo Sánchez-Mesa, a principios de los setenta; la de Alonso Cano, estudiado por Harold E. Wethey, en 1983; y la de Miguel Jerónimo de Cieza, primera muestra de lo que pretende ser un estudio de la saga de este pintor, publicada por Ana María Castañeda Becerra en 1992. Contamos, igualmente, con la tesis doctoral inédita de Clavijo sobre Niño de Guevara. Existen, por otra parte, varios artículos dispersos referentes generalmente a obras desconocidas de autores granadinos pero localizadas en museos o colecciones particulares, por lo que no se adecuan a nuestro campo de trabajo. No obstante, los que resultan provechosos se remontan al segundo cuarto de siglo, como el estudio de Orozco Díaz sobre Ambrosio Martínez de Bustos; o a principios de los setenta, como los escritos de Marino Antequera. Finalmente no podemos olvidar la rica fuente de información que constituye el manuscrito de Gómez-Moreno sobre la pintura granadina, al que hemos tenido acceso gracias a los fragmentos facilitados por el profesor Pita Andrade.

2. Al abordar hoy en día las 12 parroquias históricas del Albayzín en el Siglo XVII, comprobamos que su división no coincide con la actual, sobre todo desde la reforma de 1842, cuando se suprimieron varias de ellas. Esta circunstancia, unido al resto de avatares sufridos por los edificios en cuestión, a lo largo de los últimos 150 años, hacen que encontremos distintas posibilidades: a) iglesias parroquiales, vigentes o suprimidas, que conservan pintura barroca en su interior, y en las que nos vamos a centrar; b) iglesias parroquiales suprimidas, abiertas o cerradas al culto, pero que han perdido todo el patrimonio pictórico que nos interesa, a saber: San Miguel Bajo, San Juan de los Reyes, San Bartolomé, San Gregorio Magno, San Luis y San Nicolás; c) la antigua parroquia de Santa Isabel de los Abades, suprimida y demolido su templo ya a mediados del Seiscientos.

3. Según BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco. *Antigüedades y excelencias de Granada*. Madrid, Luis Sánchez, 1608, fol. 110 vto., cuando sale a la luz su obra, el número de parroquias de la ciudad de Granada asciende a un total de 23, ya que hasta un año después, en 1609, no se fundaría la parroquia de Nuestra Señora de las Angustias. De este total, la mitad se encontraban situadas en lo que hoy en día se considera en general como el Albayzín, si bien entonces quedaban perfectamente diferenciadas las pertenecientes al barrio de la Alcazaba y las del Albayzín, propiamente dicho, a saber: San José, San Miguel, San Juan de los Reyes y San Nicolás, y El Salvador, San Bartolomé, San Cristóbal, San Gregorio Magno, Santa Isabel de los Abades y San Luis, respectivamente. Junto a éstas vamos a considerar igualmente las iglesias de Santa Ana y San Pedro y San Pablo, ambas en la Carrera del Darro, principal vía de acceso natural a la zona en cuestión. El resto de colaciones granadinas de la época eran: El Sagrario de la Catedral, Santa María de la Alhambra, San Andrés, Santiago, San Matías, San Justo y Pastor o Nuestra Señora de la Encarnación, San Cecilio, Santa María Magdalena, Santa Escolástica, San Ildefonso y San Gil.

4. El documento enumera 24 parroquias que efectivamente fueron surgiendo a lo largo del siglo XVI. No aparecen reflejadas la de Santa Escolástica ni la de San Gregorio Magno; sí aparece en cambio la de San Sebastián, que ya no figura en el siglo XVII, por lo que es de suponer, como señalan CORTÉS PEÑA, Antonio Luis y VINCENT, Bernard, *Historia de Granada, tomo III. La época Moderna, siglos XVI, XVII y XVIII*. Granada: Don Quijote, 1986, p. 27, que en realidad San Esteban coincidiera con alguna de las dos parroquias no mencionadas, a las que se les hubiera cambiado la advocación. Por otra parte, debido a que la parroquia de Santa Escolástica no entraba en la planificación inicial sino que, como señala BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco. *Antigüedades...*, fol. 113, se creó para desahogar la gran extensión de la parroquia de San Matías, podríamos apuntar que la inicial parroquia de San Esteban coincide con la de San Gregorio Magno. Además, del testimonio de Bermúdez de Pedraza se desprende que para 1608 ya no existían las parroquias de San Martín y San Blas, que habían sido fundadas en la centuria anterior.

5. CORTÉS, Antonio L. y VINCENT, Bernard. *Historia...*, pp. 198-202.

6. OROZCO PARDO, José Luis. *Christianópolis: urbanismo y Contrarreforma en la Granada del Seiscientos*. Granada, 1985, p. 17.

7. *Concilium Tridentinum. Diariorum, Actorum, Epistularum, Tractatumum*. Friburgi Brisgoviae: Görres Gesellschaft, 1924, t. 9, pp. 1077-1079. Cit. MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada Renacentista y Barroca. Estudio iconológico*. Granada: Universidad, 1986, pp. 258-259.

8. CERVERA VERA, Luis «La ciudad conventual», en *Resumen histórico del urbanismo en España*, Antonio GARCÍA BELLIDO y otros. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1968, p. 199.

9. CORTÉS, Antonio L. y VINCENT, B. *Historia...*, pp. 205-207.

10. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, t. I, p. 458.

11. *Ibidem*, t. II, pp. 111 y 273.

12. «... fue mandado hacer por el Arzobispo Don Antonio...», *Ibid.*, t. II p. 272. En el período en que fue encargado el cuadro en cuestión, 1671 ó 1674, estuvieron al frente de la cátedra diocesana de Granada, sucesivamente, don Diego Escolano y Ledesma (1668-1672) y Fray Francisco de Rois y Mendoza (1673-1677). LÓPEZ, Miguel A. *Los arzobispos de Granada. Retratos y semblanzas*. Granada: Santa Rita, 1993, pp. 164-176.

13. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, t. I, p. 455.

14. OROZCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio Bocanegra*. Granada, 1937, p. 93, nº 37; GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, t. I, p. 457, t. II, p. 272, lo sitúa primero en la última capilla de la derecha y, con posterioridad, en la sacristía; GALLEGU Y BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*.

Madrid: Fundación Rodríguez-Acosta, 1961, p. 389; ANTEQUERA GARCÍA, Marino. «Pintores Granadinos II», *Temas de Nuestra Andalucía*, 27. Granada: Caja de Ahorros de Granada, 1974.

15. Según Cean Bermúdez, el lienzo está firmado en 1668 por Felipe Gómez Gil. Cit. EXPOSICIÓN: *Centenario de Alonso Cano en Granada*, Granada, 1970, nº 95. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, t. I, p. 217, aún lo recoge en la iglesia de Santo Domingo: «en la segunda [capilla] de la derecha, a partir desde el crucero, un bello cuadro con el cuerpo muerto de Cristo adorado por dos ángeles, una de las pocas obras conocidas de Felipe Gómez de Valencia». Sin embargo, en las notas del tomo II de su *Guía de Granada*, matiza: «se ha llevado este cuadro a la parroquia de San José en cuya sacristía se encuentra», GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, t. II, pp. 110 y 273. Por su parte, en su manuscrito sobre la pintura granadina, Gómez-Moreno señala que «recuerda en el color las obras de Cano y la composición está inspirada en un cuadro de Van Dyck y en el envés lleva la fecha de 1668». MARTÍNEZ, Francisco J. *Cultura...*, p. 128, apunta que se trata de una reproducción de su misma *Lamentación de Cristo* del Museo de Bellas Artes pero en la que suprime a la Virgen y San Juan, «para dejar todo el protagonismo a los ángeles».

16. MARTÍNEZ, Francisco J. *Cultura...*, p. 114.

17. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, 1983, nº 40. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, t. I pp. 218, t. II pp. 11 y 273, la sitúa en la sacristía; GALLEGU, Antonio. *Granada...*, p. 389 la atribuye al propio Alonso Cano. En su época se hallaba ubicada en la primera capilla de la izquierda.

18. MARTÍNEZ, Francisco J. *Cultura...*, pp. 79 y 126.

19. *Ibidem.*, p. 96, lo sitúa en la segunda capilla lateral de la derecha.

20. *Ibid.*, pp. 46-47.

21. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, t. I, p. 458; GALLEGU, Antonio. *Granada...*, p. 389, lo sitúa en la sacristía.

22. MARTÍNEZ, Francisco J. *Cultura...*, pp. 46-47 y 123; GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, t. I, p. 458, en un principio señala la *Piedad* como obra de Francisco Gómez de Valencia; t. II, p. 273; en su manuscrito la recoge igualmente como obra de Melchor de Guevara. ANTEQUERA GARCÍA, Marino. «Pintores Granadinos II», *Temas de Nuestra Andalucía*, 27. Granada: Caja de Ahorros de Granada, 1974.

23. BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco. *Antigüedades...*, fol. 111 vto.

24. CORTÉS, Antonio L. y VICENT, B. *Historia...*, p. 28.

25. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, t. I, p. 425, «en la nave están repartidos diez paisajes con asuntos bíblicos»; t. II, p. 259, «tienen algo de Jacinto de M...». CALVO CASTELLON, Antonio. *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*. Granada: Diputación Provincial, 1982, p. 307, señala que este ciclo «llama poderosamente la atención no sólo ya por el número de lienzos que lo componen, sino también por la notable calidad de sus paisajes y figuraciones».

26. MARTÍNEZ, Francisco J. *Cultura...*, p. 106.

27. WETHEY, Harold E. *Alonso...*, p. 106.

28. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, t. II, p. 259, lo sitúa en la nave.

29. OROZCO DÍAZ, Emilio. «Ambrosio Martínez de Bustos, pintor y poeta», *Boletín de la Universidad de Granada*, vol. I, fasc. II, 1936, p. 287.

30. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, t. I p. 425; GALLEGU, Antonio. *Granada...*, p. 352.

31. GALLEGU, Antonio. *Granada...*, p. 352; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José de Risueño. Escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada: 1972, p. 307, nº 92; MARTÍNEZ, Francisco J. *Cultura...*, p. 79.

32. MARTÍNEZ, Francisco J. *Cultura...*, p. 96.

33. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, t. I p. 425; GALLEGU, Antonio. *Granada...*, p. 352.

34. CASTAÑEDA BECERRA, Ana María. *Los Cieza, una familia de pintores del Barroco Granadino*. I, Miguel Jerónimo. Almería: Zegel, 1992, pp. 125-127, nº 4; GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, t. I p. 425, t. II p. 259, lo sitúa en la nave y señala que está firmado en 1668; GALLEGU, Antonio. *Granada...*, p. 351; ANTEQUERA, Marino: «Pintores I...»; MARTÍNEZ, Francisco J. *Cultura...*, p. 123, lo sitúa en el testero del brazo sur del crucero.

35. MARTÍNEZ, Francisco J. *Cultura...*, p. 128.

36. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, t. II, p. 259.

37. Ibidem, lo sitúa en la sacristía y lo fecha en torno a 1640; MARTÍNEZ, Francisco J. *Cultura...*, p. 114.
38. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, t. I p. 496.
39. MARTÍNEZ, Francisco J. *Cultura...*, pp. 55, 57 y 96.
40. WETHEY, Harold E. *Alonso...*, nº 38.
41. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, t. II, p. 286.
42. Ibidem., t. I p. 409, t. II p. 252; GALLEGO, Antonio. *Granada...*, p. 339.
43. MARTÍNEZ, Francisco J. *Cultura...*, p. 96.
44. OROZCO, Emilio. *Pedro Atanasio...*, p. 79, nº 2; GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, t. I p. 409; GALLEGO, Antonio. *Granada...*, p. 339; ANTEQUERA, Marino. «Pintores II...»
45. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, t. I, p. 409; GALLEGO, Antonio. *Granada...*, p. 339
46. OROZCO Emilio. *Pedro Atanasio...*, p. 79, nº 2; GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, t. I p. 409, también lo recoge en su manuscrito sobre la pintura granadina; GALLEGO, Antonio. *Granada...*, p. 339; ANTEQUERA, Marino. «Pintores I...»; CALVO, Antonio. *Los fondos...*, p. 290. Con anterioridad estaba situado en la capilla mayor.
47. MARTÍNEZ, Francisco J. *Cultura...*, pp. 47, 49, 54, 56 y 134.
48. La iglesia de El Salvador constituye un caso singular dentro del grupo de parroquias granadinas del siglo XVII que conservan pintura de la época en su interior, debido a que en el incendio que la arrasó en 1936 no se salvó prácticamente nada del conjunto de bienes muebles del templo. Hoy en día, encontramos la iglesia totalmente reconstruída en su estructura arquitectónica y enriquecido su interior con toda una serie de pinturas, esculturas y retablos de distintas épocas, adquiridas a través de diversos medios: compra, donación de instituciones civiles y religiosas, o de particulares, así como mediante el traslado de obras artísticas desde otros templos sufragáneos de la parroquia. Así pues, en la actualidad, a pesar de que El Salvador alberga pintura del siglo XVII, ésta no es la que se encontraba en ella en un principio. No obstante, no podíamos dejar de hacer un repaso a estos lienzos, ya que proceden de otros establecimientos religiosos ahora vacíos, como es el caso de San Bartolomé, o diezmados en su patrimonio, como la iglesia de San Cristóbal.
49. BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco, *Antigüedades...*, fols. 110 vto. y 111.
50. VV. AA.: *Informe sobre las pérdidas y daños sufridos por el tesoro artístico de Granada de 1931 a 1936 e indicación de las obras salvadas de la destrucción marxista*. Redactado por el Seminario de Arte de la Universidad y el Servicio Artístico de Vanguardia. Granada: Gobierno Militar, julio, 1937, pp. 21-23, 37 y 40.
51. OROZCO DÍAZ, Emilio. «Tres probables obras del Pintor Pedro de Moya», *Cuadernos de Arte*, vol. II, Fasc. III, Granada, pp. 113-120; VV. AA. *Informe...*, pp. 43-44. GALLEGO, Antonio. *Granada...*, pp. 43, 120 y 124.
52. MARTÍNEZ, Francisco J. *Cultura...*, p. 116.
53. GALLEGO, Antonio. *Granada...*, p. 337.
54. WETHEY, Harold E. *Alonso...*, nº 40.
55. MARTÍNEZ, Francisco J. *Cultura...*, p. 96.
56. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, t. I p. 495; GALLEGO, Antonio. *Granada...*, p. 372. Ambos autores recogen estas cuatro últimas obras: la *Inmaculada*, el *Nazareno* y las dos tablas de los *martirios de San Lorenzo* y *San Bartolomé* dentro del apartado correspondiente a la iglesia de San Bartolomé.
57. Se da la circunstancia de que estas mismas parroquias que siguen en pie pero sin patrimonio pictórico del siglo XVII en su interior, coinciden si ampliamos el ámbito de estudio a la totalidad de las parroquias de la ciudad.
58. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, t. I p. 426; t. II p. 259.
59. VV. AA. *Informe...*, pp. 33-35; GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, t. I, p. 497, t. II, p. 286.
60. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, t. I p. 497, t. II p. 286.
61. MARTÍNEZ, Francisco J. *Cultura...*, pp. 17 y ss.
62. Ibidem, pp. 189 y ss.
63. *Concilio de Trento*, Sesión XXV, p. 449. Cit. OROZCO, José L. *Christianópolis...*, p. 17.