

**BOLETÍN
del
CENTRO DE ESTUDIOS
«PEDRO SUÁREZ»**

Estudios sobre las comarcas
DE GUADIX, BAZA Y HUÉSCAR

AÑO XXXIV N° 34

2021

UNA MUJER PINTORA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII: MARIANA DE LA CUEVA Y BENAVIDES

A WOMAN ARTIST IN 17TH CENTURY SPAIN: MARIANA DE LA CUEVA Y BENAVIDES

Ana María Gómez Román

Universidad de Granada | anaroman@ugr.es

Recibido: mayo de 2021 / Aceptado: julio de 2021

Resumen

Escasos son los ejemplos de mujeres artistas con actividad documentada en España durante la Edad Moderna. Más extrañas resultan aún las referencias a pintoras sin vinculación familiar con talleres profesionales y pertenecientes a la nobleza española. El estudio biográfico de la pintora Mariana de la Cueva y Benavides (Guadix, 1623 - Granada, 1688) revela aspectos inéditos de la relación entre posición social y clientela artística en la Granada barroca. Al tiempo que el análisis crítico de su obra conocida revela la extensión de modelos adecuados a la espiritualidad contrarreformista¹.

Palabras clave

Arte y género | Mujeres artistas | Pintura barroca | Historiografía del arte | Clientelismo.

Summary

There are few cases of women artists with a recorded output in Spain in the Modern era. Even rarer are cases of women painters in Spain of aristocratic lineage without contacts via their families to professional workshops. A biography of the painter Mariana de la Cueva y Benavides (Guadix 1623 - Granada 1688) reveals previously unknown aspects of the relationship between social position and the art market in Granada in the baroque period. At the same time a critical analysis of her known work shows a range of models appropriate to counter-reformation spirituality.

Keywords

Art and gender | Women artists | Baroque painting | Historiography of art | Cronyism.

1. Este trabajo forma parte del Proyecto I+D+i *El despliegue artístico en la Monarquía Hispánica, siglos XVI-XVIII*. PGC2018-093808-B-100.

“Que solo vivo de lo que he amado”

(Antonio Mira de Amescua,

No hay burlas con las mujeres, o casarse y vengarse, 1653)

1. INTRODUCCIÓN

Tradicionalmente, la mención por parte de la historiografía española a la mujer de los siglos XVII y XVIII ha quedado reducida a las tareas que los roles establecidos como hija, hermana, esposa y madre, le eran asignados dentro del núcleo familiar. En este sentido, la actividad femenina quedaba reservada, básicamente, bien al ámbito doméstico, y al ejercicio de todas las tareas relacionadas con ello, o bien a la vida contemplativa (Candau, 2014). A pesar de esta consideración de carácter general, tampoco podemos olvidar que en la España del Siglo de Oro un afortunado grupo de féminas, las aristócratas y las vinculadas a familias pudientes, estuvieron inmersas en dinámicas bien diferentes a las del resto. Sus intereses, y en general su existencia como integrantes de la oligarquía, eran totalmente distintos a los de las menos favorecidas, por lo que, en la mayoría de los casos, tuvieron la oportunidad no sólo de tener una vida más holgada sino también de recibir tanto una buena instrucción y formación, como de gozar de una mayor presencia social, cultivar la cultura e incluso de poder administrar extensas propiedades o sus propios bienes patrimoniales.

Con todo, a lo largo del XVII son pocos los ejemplos de mujeres artistas que aparecen referenciadas en la historiografía. Por lo que se refiere a la práctica de la pintura, o como Francisco Pacheco denominaba “arte con variedad de líneas i colores representa perfectamente a la vista, lo que ella puede percibir de los cuerpos”, quedaba reservada casi con exclusividad a los hombres por ser quienes estaban capacitados gremialmente para el ejercicio de la misma (Pacheco, 1649: 1). Por el contrario, la capacidad de reconocimiento de la mujer como artista estaba normalmente limitada a un entorno muy concreto que normalmente se correspondía con su vinculación al taller por vía familiar. Se truncaba de esta forma cualquier progreso en el ámbito de las artes, provocando por ello su aislamiento, aún más, para volcarse en actividades domésticas o de servicio a la comunidad en el caso de pertenecer a una orden religiosa. Sin embargo, y afortunadamente, hubo otro grupo de mujeres que debido a su estatus sí que pudieron practicar algún tipo de ejercicio creativo con cierta relajación. En estos casos, casi siempre serían consideradas como artistas aficionadas (Carlos, 2019: 419-447).

Pese a todo, en la ciudad de Granada encontramos varios ejemplos, además del caso de Mariana de la Cueva, de mujeres que en los siglos XVII y XVIII pudieron ejercitar, de alguna manera, la pintura. Quizá una de las figuras más notorias sea la de la burilista Ana Heylan (1615-1655) quien fue reconocida en su día por su gran “aplicación al dibujo y la pintura que puede pasar por única y sola en España” (Sánchez de Espejo, 1645: 30). Por su parte, José Giménez-Serrano ponderaba algunas féminas en relación al Seiscientos, entre ellas nuestra pintora, en su *Manual del Artista*:

“Este siglo, como el XVI para la arquitectura fue el privilegio para los pintores. Hasta los grabadores eran excelentes y las señoras Menas y Mariana Cuevas se distinguían en el dibujo.” (Giménez-Serrano, 1846: 43)

Las hijas religiosas de Pedro de Mena a las que alude dicho autor, Andrea de la Encarnación y Claudia de la Asunción, habían llegado a la capital granadina en 1683 procedentes de Málaga para poner en funcionamiento el monasterio cisterciense de San Bernardo, y tenían avanzados conocimientos tanto del dibujo como de la imaginería religiosa. Otro interesante ejemplo lo tenemos en la figura de María (nacida hacia 1670), una de las hijas del pintor Juan de Sevilla, quien se desenvolvió con bastante soltura con los pinceles y de la cual Gómez-Moreno afirmaba haber visto un cuadro suyo en una colección particular; en concreto una *Inmaculada* (Moya, 2004: 657). Manuela Isidora Antonia de Rueda, alumbrada en 1725 e hija del también pintor Jerónimo de Rueda Navarrete, de igual modo fue en su día reconocida como una habilidosa pintora. Y a finales del siglo XVIII sobresalen los nombres de Serafina de la Chica, Luisa Pérez del Pulgar, María Teresa Peralta Austradi, las hermanas María Soledad y María Concepción Cerviño Ponteijos o Catalina Martín Abril (Gómez Román, 2004: 86). A esta nómina habría que incorporar la mención a la venerable sor Juana Úrsula de San José (1613-1683) que, como veremos más adelante, conocía los principios básicos del arte de la pintura a pesar de su condición de religiosa carmelita observante. Y nos surge la duda sobre quién podría estar detrás del nombre de “Gertrudiz” cuya firma advirtió el conde de Maule en un lienzo “fuerte de claro-oscuro” que representaba a san Agustín, ubicado en la sacristía del monasterio de San Jerónimo de Granada (Cruz, 1812: 12. 202)².

No obstante, la figura de Mariana de la Cueva la debemos analizar desde la perspectiva de una mujer que practicó la pintura, con gran fortuna y reconocimiento en su época, pero desde la seguridad de quien no necesitaba hacer un oficio de ello, dado que su pertenencia a una de las familias más poderosas de Guadix (Granada) le permitió gozar de una trayectoria bastante diferente a la del resto de sus coetáneas. Con todo, sus años decisivos se desarrollaron en la ciudad de Granada, en la que se instaló tras sus esponsales, lo que le permitiría entrar en contacto directo con la dinámica artística y cultural de esta localidad. Motivo, más que suficiente, para incentivar su faceta como pintora³.

2. APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA

Fue Acisclo Antonio Palomino quien aportó los primeros datos sobre nuestra protagonista a través de las páginas de su *Museo Pictórico y Escala Óptica*:

2. El nombre de Gertrudis se volverá a repetir en la mención que hace Tomás Álvarez del cuadro de *Cristo a la columna* pintado por Mariana de la Cueva.

3. Casi todos los miembros de la familia Cueva Benavides pertenecían a la elitista cofradía accitana del Santísimo Sacramento, cuyo ingreso se hacía bien mediante la comprobación de la respectiva condición de hijosdalgo, o bien por ser personas manifiestamente renombradas. Expresamos nuestra gratitud al profesor Dr. Lázaro Gila Medina por sus valiosas indicaciones en torno a la figura de Mariana de la Cueva y al contexto artístico de la época en la ciudad de Granada.

“Doña Mariana de la Cueva, Benavides, y Barradas, mujer de Francisco de Zayas, caballero del habito de Calatrava, y hermana de otros tres caballeros del hábito, fue excelente pintora en Granada.” (Palomino, 1795: 187)⁴

Tuvo además la habilidad de incluirla junto con otras ilustres damas como Sofonisba Anguissola, Teresa Sarmiento –duquesa de Berja–, la condesa de Villaumbrosa, o las reinas María Luisa de Orleans –primera esposa de Carlos II– e Isabel de Farnesio (González Ramos, 2008: 482). A pesar de ello, los pocos datos aportados por el pintor cordobés en relación a la accitana parten de lagunas considerables que deben ser subsanadas con la idea de hacer una aproximación biográfica lo más ajustada posible sobre ella.

Mariana de la Cueva nació en Guadix en 1623 en el seno del matrimonio conformado por Pedro de la Cueva Benavides Carvajal y Juana María de Barradas Figueroa Villarroel, desposados un año antes, y quienes sólo tuvieron dos hijas: Mariana y Catalina, que a la postre abrazaría el celibato como monja en el monasterio de las clarisas de Santiago de dicha localidad⁵. Mariana recibió las aguas bautismales en su misma casa, situada en la entonces denominada calle Real, próxima al convento de la Concepción, y de manos de su abuelo Pedro de la Cueva, que en esos momentos era clérigo presbítero, dado que se temía por su vida. Su bautismo quedaría después asentado en la iglesia parroquial del Sagrario el día 24 de febrero⁶.

En cuanto a su progenitor, que ostentó el título de regidor de Guadix, conviene apuntar que era miembro de la poderosa rama de los Cueva Benavides, descendientes, a su vez, de Diego de la Cueva uno de los doscientos caballeros hijosdalgo que acompañaron a los Reyes Católicos en la conquista de la ciudad⁷. El linaje de este primer caballero continuaría con Ruy Pérez de la Cueva, señor de Gorafe y Alamedilla, quien desposó con Isabel de Benavides Dávalos⁸. Por lo que respecta al bisabuelo paterno de Mariana, Pedro de la Cueva, se destacó por participar en la Rebelión de los Moriscos durante las contiendas del puerto de

4. La primera edición de este libro es de 1715. Tres años antes el pintor había estado en Granada participando en la decoración del monasterio de la Cartuja y aquí en la ciudad pudo tener un conocimiento directo sobre el trabajo de la pintora. Ceán Bermúdez recoge los datos del anterior y la señala “entre las señoras que exercieron con acierto é inteligencia la pintura” (Ceán, 1800: 380).

5. Sobre este convento, vid. Gómez Román, 2012: 335-354.

6. Archivo Parroquial del Sagrario, Guadix (APSG). *Libro de nacimientos de la parroquia del Sagrario*, 1623, f. 57. Información aportada por D. José Rivera Tubilla. Posteriormente D.^a Carmen Hernández Montalbán la ha recogido en una reseña dada a conocer a través de su blog. En algunos documentos firma como Mariana Apolonia, lo que podemos interpretar que posiblemente nació sobre el 9 de febrero, onomástica de esta última santa.

7. Diego de la Cueva y Benavides casó con Bernarda Calvo y Messía, hija de un genovés, fueron padres de Rodrigo de la Cueva, quien desposó con Gertrudis de Granada y Alarcón

8. Archivo de la Real Academia de la Historia, Madrid (AAH) legajo 9/306. *Tabla genealógica de la familia de la Cueva, señores de Jarafe*, f. 192. También citado por Díaz, 2019. Ruiz Pérez de la Cueva fue padre de Pedro de la Cueva quien, a su vez, estuvo casado con Quiteria de Cárdenas y Benavides. Estos fueron padres de Pedro de la Cueva, marido de Mariana de Carvajal, y tuvieron a Pedro de la Cueva, quien desposó con Juana de Barradas y de cuyo matrimonio nacieron Mariana y Catalina.

la Ragua. Asimismo el 27 de septiembre de 1599 instituyó vínculo y mayorazgo sobre varios bienes raíces de sus propiedades en los que se incluían, además de la casa principal en Guadix que lindaba por tres partes con “calles reales” y una ventana en la plaza principal “segunda contando de la esquina de la justicia”, el cortijo de Monforte (Alamedilla) con trescientas fanegas, sus casas principales y un molino de pan. Dejó establecido que dicho mayorazgo debía pasar a Gonzalo el primero de sus hijos. Y si este fallecía sin sucesión, a su otro hijo Pedro pero siempre con la obligación y el gravamen de dar la mitad al tercero de sus vástagos, Juana⁹. Fue así como el abuelo de nuestra pintora, Pedro de Benavides y Cárdenas, tras la desaparición del primogénito, heredó la titularidad de los bienes familiares. En consecuencia por ello se cuidó de reforzar su posición a través de sus esponsales con la linajuda Mariana de Carvajal, hija de Pedro Guiral –señor de Diezma– y de Mariana de Carvajal (Suárez, 1696: 331)¹⁰. Tras quedar viudo abrazaría el estado religioso alcanzando el grado de presbítero e ingresando en el convento de San Francisco de Guadix.

Con respecto a Juana, la madre de Mariana, era hija de Francisco Pérez de Barradas Figueroa Bazán, señor de Cortes y Graena y alférez mayor de Guadix, miembro por tanto de la poderosa casa de los Barradas, cuya mansión solariega hoy en día es conocida como palacio de Peñaflor. Se distinguió como capitán de Infantería encontrando la muerte en la jornada de La Mamora. Su esposa, Catalina Villarroel y Benavides, fue señora de Villarroel en Cazorla, e hija de los señores de Jabalquinto, descendientes a su vez de los reyes Jaime I y Jaime II de Portugal, y Alfonso IX de León¹¹. Juana era, por tanto, hermana del heredero de los mayorazgos de los Barradas, a la sazón Fernando Pérez de Barradas Figueroa y Villarroel, caballero de la Orden de Calatrava, familiar del Santo Oficio de la Inquisición de Granada y alférez mayor perpetuo de Guadix¹². Asimismo ostentaba el título de señor de Cortes y Graena y era patrono de la capilla mayor del convento de San Francisco de Guadix, del monasterio de la Concepción de dicha localidad, y del monasterio de Santa Clara de Murcia (Leonardi, 2006: 53-106). Los Barradas eran, pues, otra de las principales líneas de oligarcas de la ciudad accitana y cuyo linaje procedía del primero de ellos que se había establecido en la misma tras el repartimiento de los Reyes Católicos. En concreto nos referimos a Francisco Pérez de Barradas y Saavedra, igualmente uno de los doscientos caballeros hijosdalgo, alcaide de La Peza, abuelo del célebre militar Lope de Figueroa, y cuya figura quedaría referenciada para la posteridad por Francisco de Quevedo en su *Historia de la vida de Marco Bruto* (Quevedo, 1644: 100-ss).

9. Archivo de la Real Chancillería de Granada (ARChG) legajo 426-3. *Mariana Polonia* [sic] *de la Cueva y Benavides contra Diego de la Cueva* (1662). Juana de la Cueva y Benavides, tía abuela de nuestra artista, casó con Alonso Venegas de Alarcón y Granada, quienes fueron padres de Pedro Francisco de Alarcón que, como a continuación veremos, sería una figura clave en la vida de la pintora.

10. Era hija de Pedro Guiral y Francisca de Carvajal y de la Cueva.

11. Patrona del convento de San Juan de Cazorla, fundado por García de Villarroel sobrino del cardenal Jiménez de Cisneros.

12. Era también patrono del monasterio de San Francisco y de la Concepción, de San Juan de Cazorla, de Santa Clara de Murcia, caballero de la Orden de Calatrava. Estaba desposado con Francisca de Aguayo y Portocarrero.

En este punto debemos detenernos en la progenitora de nuestra artista, por cuanto su trayectoria biográfica está marcada de tintes novelescos que, a la postre, condicionarían la propia vida de Mariana. Las primeras referencias que tenemos de Juana de Barradas nos remiten al 15 de enero de 1620. Ese día y al haber fallecido su abuela María de Bazán y Benavides, quien era su tutora y encargada de su educación, entró, bajo autorización del cabildo eclesiástico, en el monasterio de Santiago de Guadix para ser instruida conforme a su rango. Lo hacía ante la ausencia de su hermano Fernando de Barradas quien, al ser el familiar más directo, era quien debía asumir su tutela¹³. Sin embargo, tras su regreso solicitó en calidad de cabeza de familia hacerse cargo de su custodia junto con su mujer Francisca de Aguayo. Esto provocó el rechazo de la joven quien rehusó abandonar el citado cenobio alegando que allí recibía buen ejemplo y que de ninguna manera saldría “sino hecha pedazos”¹⁴.

El siguiente episodio de rebeldía por parte de la madre de la artista se produce unos años más tarde. En esta ocasión sería a raíz de sus inminentes esponsales con Pedro de la Cueva. A este respecto fray Plácido de Tosantos, obispo de Guadix (1620-1624) se vio obligado a trasladarla el 7 de marzo de 1622, “por algunas causas que le mueben”, desde la casa familiar de Fernando de Barradas al espacio conventual en el que había estado unos años antes dejándola bajo la supervisión directa de la abadesa Beatriz de Benavides y Ávalos. El 9 de ese mes, dicho prelado dio orden para que se expusieran desde ese mismo día, y durante los dos siguientes, las respectivas amonestaciones en la iglesia parroquial de ambos, la del Sagrario. Transcurrido el primer plazo, y al no haber surgido ninguna reclamación, Tosantos encomendó al presbítero y padre del novio, Pedro de la Cueva, que los casara por palabras de presente aunque con la orden expresa de que la pareja no cohabitara hasta que se cumplieran los tiempos establecidos. El mitrado dio por finalizado el proceso el día 13 de marzo y una vez que emitió la correspondiente licencia en la que autorizaba la salida de la joven para que, de esta forma, quedara formalizado el enlace. Así pues, el relato de todo lo expuesto nos lleva a suponer que Juana era contraria a esta unión y de ahí su proceder. Es más, tal y como ahora expondremos, intuimos que este acto de rebeldía fue uno de los desencadenantes del turbio suceso familiar que unos años más tarde conmocionaría a toda la sociedad accitana.

3. UN INFAUSTO EPISODIO FAMILIAR: EL CONYUGICIDIO DE PEDRO DE LA CUEVA

En cuanto a Mariana de la Cueva hubo un suceso que marcó su vida y que, a la postre, sería uno de los principales motivos para que abandonara la ciudad que la había visto nacer. El incidente al que nos referimos, y que también supondría que durante unos años fuera confiada a las monjas clarisas de Guadix, fue la muerte

13. María Bazán y Benavides era hermana del I marqués de Jabalquinto, y estuvo desposada con Fernando Pérez de Barradas y Figueroa, hermano del aclamado maestro de campo Lope de Figueroa.

14. Archivo Histórico Diocesano de Guadix (AHDGu), Caja 2969, libro 10, f. 4.

el 5 de octubre de 1635, y en extrañas circunstancias, de su progenitor (Gómez González, 2011: 40)¹⁵. Este hecho supondría que su madre, siguiendo las mandas testamentarias del marido –dictadas el mismo día de su fallecimiento–, se retirara junto con sus hijas al monasterio de Santiago. Pedro de la Cueva había dejado establecido en sus últimas voluntades que, en base a las bulas que permitían el ingreso de seculares en este tipo de recintos y por el mucho “amor” que tenía hacia su mujer, debían permanecer allí hasta que sus hijas tuvieran la edad de tomar estado¹⁶ (lám. 1). Del mismo modo dispuso que su cuñado Fernando de Barradas se hiciera cargo tanto de la tutela como de la administración de los bienes de sus sobrinas¹⁷.



Lám. 1. Monasterio de clarisas franciscanas e iglesia parroquial de Santiago, Guadix (Granada).
Foto: A. M.^a Gómez Román.

Dado que no tenía otra opción, Juana acató la orden de manera inmediata. Lo hacía apremiada tanto por las circunstancias como por los numerosos problemas

15. ARChG, leg. 4359, 65. *Pedro Ordóñez de la Real contra el corregidor Pedro Gómez de Cárdenas* (1636). En su disposición testamentaria, abierta ante la justicia, mandó ser enterrado en la capilla de su tía María de Urrutia y Velasco, viuda de su tío Andrés de Cárdenas y Luján, en la iglesia conventual de San Francisco. Archivo Municipal e Histórico de Protocolos de Guadix (AMPGu), Domingo de Siles, 502, ff. 120v-ss. *Testamento de Pedro de la Cueva ante Domingo de Siles* (1635). Agradecemos a la directora de este archivo, D.^a Mónica García Aranda, las facilidades dadas para la consulta y disposición de material.

16. También dejó establecido que se debía concluir la iglesia de su cortijo de Sillar.

17. AMPGu, Domingo de Siles 502, *Testamento de Pedro de la Cueva y Benavides* (5 de octubre de 1635), ff. 120v-ss.

económicos que se cernían sobre ella, en gran parte causados por los continuos pleitos iniciados por su marido. Incluso la deuda familiar se mantuvo más allá de 1646, hasta el punto que a Francisco de Salido, uno de sus muchos fiadores, se le llegó a deber la considerable suma de unos 60 000 reales (Soria, 2014)¹⁸. Igualmente cuando Pedro de la Cueva confió sus hijas a las clarisas lo hizo “para un mejor tratamiento”; o lo que es lo mismo, para que tuvieran una mejor formación dada la naturaleza de su linaje, tal y como era costumbre entre las familias de la élite al encargar a este tipo de instituciones eclesiásticas la educación de las jóvenes. Asimismo, el expresado monasterio ya había albergado entre sus muros a otras féminas de la familia Benavides, incluida, como acabamos de comprobar, la propia madre de Mariana¹⁹.

En consecuencia, Juana de Barradas, acompañada de sus hijas y su fiel esclava Jacinta, se retiraba como seglar a los cinco días de la pérdida de su esposo, en concreto el día 9 de octubre. De todo ello, y tal como era preceptivo, tuvo conocimiento el cabildo de la Catedral accitana. Previamente dicha dama había establecido con las religiosas la cantidad de unos 200 ducados anuales para la manutención de todas ellas. Al mismo tiempo, antes de formalizar su ingreso, se cuidó de elaborar un pormenorizado inventario de todos los bienes muebles que habían quedado tras el deceso de su esposo²⁰. Gracias al mismo sabemos que la familia atesoraba diez lienzos de “hechura de santos” con sus marcos negros y dorados, doce cuadros de emperadores, seis paisajes, tres cuadros grandes y tres pequeños y doce cuadros de láminas pequeños. A ello habría que sumarle un agnus guarnecido en ébano y plata, una imagen de la Virgen guarnecida, siete platos y cuatro gallinas de plata; así como varias cucharas y cubiertos de plata, unas doce sillas, varios bufetes, una cama de nogal, otras tantas arcas grandes y un par de sortijas con diamantes. Y por supuesto en el elenco de piezas no podían faltar varios vestidos, jubones, toallas de tafetán, estereras, colchones, sábanas, manteles, etcétera. A la par en el mismo registro se hace relación de cuatro esclavos –la citada Jacinta, y sus hijos pequeños Isabel y Lucas, y un tal Pedro–; junto con una escopeta en poder del labrador del cortijo de Monforte; una espada, un estoque y un broquel; un coche; dos caballos, uno alazán y otro rubio; un potro; una silla de montar y otra de barrena; unos estribos, y mantas

18. En 1619 Pedro de la Cueva inició un complicado pleito con Inés Cerrato de Carvajal, hija natural y finalmente reconocida de Bernabé Cerrato y Carvajal, por haber sido designado en su momento heredero de este último. Por otra parte la lista de acreedores a su muerte era bastante amplia. Debía dinero a Juan Pacheco, al colegio de la Compañía de Jesús en Guadix, a Francisco Salido, a Diego de Sandoval, a Lázaro García, a Juan Murillo, a Juan Fajardo, a Juan de Escámez, a Bernabé Rodríguez, a Juan Martínez, a Pablo de Salas, a Pedro Pulido, a Gabriel de Quintana, al escribano Domingo de Siles, y a varios sujetos por obras en el cortijo de Pedro Martínez. También tenía algunos objetos empeñados, por ejemplo a Catalina de Navarrete un plato de plata, además de deberle 60 reales, y a su tía, María de Urrutia, seis fanegas de trigo.

19. Se trataba de un modo habitual de comportamiento nobiliario. A este respecto el Dr. Enrique Soria afirma que dentro de las memorias pías establecidas por Leonor de Herrera, mujer de Diego de la Cueva, estaba la obligación de presentar anualmente monjas al monasterio de Santiago (Soria, 2007: 168).

20. AMPGu, Domingo de Siles 502. *Inventario de los bienes de Juana de Barradas* (9 de octubre de 1635), f. 496.

y tocadores para los caballos. Análogamente aparecen reflejados los objetos empeñados por su marido, entre los que figuran una fuente pequeña de plata, una salvilla, una sortija pequeña de diamantes, y cuatro sortijas que estaban en poder de las clarisas²¹.

No obstante, la realidad de todo el asunto era bien distinta. La noticia de la extraña muerte de Pedro de la Cueva había llegado a conocimiento de la propia Chancillería de Granada por lo que esta envió a Guadix al juez oidor Pedro Ordóñez de la Real para que hiciera todas las averiguaciones al respecto²². Sus arduas pesquisas le llevaron hasta las autoras materiales del crimen, la madre de Mariana y su esclava Jacinta, quienes fueron acusadas de haber envenenado al linajudo, tal y como recoge la documentación, mediante “echiços”. Por consiguiente, el 26 de julio de 1636 Ordóñez se presentó ante las puertas del recinto claustral, acompañado de un nutrido grupo de testigos, para proceder a la detención de las culpables. Pero contra todo pronóstico las religiosas se negaron a recibirles alegando que la acusada gozaba de inmunidad eclesiástica. Ante la negativa de estas, el juez tomó la determinación de “romper las puertas” del convento bajo la atenta mirada del maestrescuela de la Catedral y del arcediano, a los que previamente había convocado como testigos. Las consecuencias de esta acción fueron de tal magnitud que a punto estuvieron de provocar una revuelta en la ciudad. Es más, el gobernador eclesiástico –dado que el obispo fray Juan Dionisio Fernández de Portocarrero no había tomado aún posesión canónica de la diócesis– se vio obligado, muy a su pesar, a contener a todos aquellos clérigos y religiosos que allí se habían congregado. Entre tanto, un determinado grupo de eclesiásticos, movidos por el furor de la situación, llegaron al extremo de desenvainar sus espadas lo que dio lugar a su inminente arresto y posterior encarcelamiento. Paralelamente los beneficiados, junto con el párroco de la iglesia de Santiago, decidieron por su cuenta sacar en procesión el Santísimo Sacramento hasta el convento de San Francisco.

Al final, con esta espontánea acción, hicieron partícipe a toda la ciudadanía de lo que estaba ocurriendo a las puertas de dicho convento. Por ello el gobernador eclesiástico, dada la gravedad de todo lo sucedido, se vio obligado a poner los hechos en conocimiento del Cabildo catedralicio el día 2 de septiembre. En su informe incluso instaba sobre la conveniencia de advertir de manera inmediata sobre tan embarazoso asunto tanto al obispo electo como a Felipe IV y a su Consejo Real.

Finalmente, la solución fue desterrar a Juana de Barradas de Guadix. Por esta razón en 1637 ya figura en Granada en el convento de Nuestra Señora de los Ángeles que, al igual que el monasterio accitano, estaba bajo la regla de Santa Clara²³. De ahí que el 14 de noviembre de ese año, Mariana tuviera que ajus-

21. Por lo que se refiere al oficio de regidor de Pedro de la Cueva fue vendido por 7882 reales a Pablo Bautista Padial.

22. ARChG, leg. 4359, 65. *Pedro Ordóñez de la Real contra el corregidor Pedro Gómez de Cárdenas* (1636); AHDGu, *Libro 13 de actas capitulares de la Catedral de Guadix (1634-1641)*, cabildo de 2 de septiembre de 1636, f. 362.

23. AMPGu, Pablo de Hinojosa, 509. *Disposición dada en Granada por Juana de Barradas el 10 de*

tar ante el escribano Pablo de Hinojosa las correspondientes condiciones de su permanencia con las monjas clarisas. En dicho acuerdo dejaba establecido que el censo que percibía de 600 ducados sobre sus propiedades y cortijos estaría destinado para su manutención. Y así se cumpliría durante dos años más. Por lo que respecta a su hermana Catalina, que para 1644 ya formaba parte de esta comunidad como religiosa, se sostendría gracias a la dote procedente de la obra pía instituida por María de Urrutia²⁴.

4. AVECINDAMIENTO EN GRANADA

Una vez que Mariana entró en edad casamentera fue su propio abuelo, fray Pedro de la Cueva, quien gestionó las oportunas diligencias para concertarle un buen matrimonio. Por consiguiente en junio de 1639 lo encontramos en la ciudad de Granada agilizando los trámites de todo ello. El elegido fue Pedro de Ostos de Zayas Torres y Torres Arias de Mansilla, caballero de Calatrava e hijo de Cristóbal Ostos de Zayas y de Marcela de Torres²⁵. Estos últimos, además de Pedro, habían tenido otro hijo, Antonio, cuya vida se había malogrado en 1637²⁶. La familia del novio, empadronada en la feligresía de San Pedro y San Pablo, pertenecía a un blasonado linaje astigitano descendiente del hijosdalgo Pedro de Sánchez y Ostos, titular de una capilla en la iglesia parroquial de la Santa Cruz de Écija. Los abuelos paternos del pretendiente fueron el abogado Pedro Ostos de Zayas, natural de esta última población y asesor del marqués de Mondéjar, y Elvira de Torres; mientras que los maternos Melchor Pérez de Torres e Isabel Arias de Mansilla, ambos de Granada, eran “jente novilísima y de gran caridad” (Henríquez de Jorquera, 1934: 676)²⁷. Sin embargo, la realidad del linaje de estos últimos era bien distinta ya que dicha rama materna descendía de los Torres de

septiembre de 1637 sobre los censos del mayorazgo (1637-1638), ff. 444-ss. Añadía para el ingreso de sus hijas los censos de sus propios bienes, entre ellos el cortijo de Cañada Hermosa.

24. AHDGu. *Libro 14 de actas capitulares de la Catedral de Guadix (1641-1647)*, f. 358.

25. Marcela, fallecida en 1635, era hija de Isabel Arias de Mansilla y del licenciado Melchor Pérez de Torres. Este último, natural de Granada, sirvió en los corregimientos de Martos, Almagro, Ocaña, Ávila y en la visita de los oficiales y ministros del Real Sitio de Aranjuez y fue, además, caballero veinticuatro. Otro hijo de Melchor y de Isabel, fue el religioso y beato Baltasar de Torres, misionero jesuita y mártir en Japón en 1626. Por otra parte, Inés de Torres Arias, descendiente del capitán Juan Arias de Mansilla que sirvió a los Reyes Católicos en la conquista de Granada, desposó con su primo segundo Alonso, quien había sido contador de Flandes y durante esta etapa había tenido un hijo con Ana Trogner al que puso de nombre Antonio y del que hablaremos más adelante. Alonso dispuso en su testamento ser enterrado en la capilla de su suegro Pérez de Torres en el convento de la Concepción si fallecía en Granada, como así ocurrió el 15 de febrero de 1609, de ahí que este convento se convirtiera en lugar de enterramiento familiar. De hecho, en este mismo convento se enterró el hijo de los anteriores Antonio Carnero de Torres, caballero de Calatrava y propietario del cortijo Pozo Bogarre, quien murió en Granada en 1656. Y en este mismo lugar recibiría sepultura la mujer de este último, Antonia de Mata, al año siguiente. Por lo que respecta a Cristóbal de Ostos, murió en 1626 siendo enterrado en la bóveda de la capilla del Cristo de la Columna de la iglesia de San Pedro y San Pablo.

26. Al fallecer sin hijos, Pedro se convirtió en su heredero.

27. Melchor Pérez de Torres fue nombrado caballero veinticuatro en 1557.

Granada, conocidos por su origen judeoconverso (Soria, 2010: 407)²⁸. En consecuencia, su abuela paterna y su abuelo materno eran hermanos y, por tanto, los padres eran primos hermanos.

Pedro de Ostos era, a su vez, sobrino de la avezada señora Inés de Ostos y Zayas; de la hermana de esta, la abadesa del convento de la Concepción Rafaela de Zayas y del esclarecido canónigo Alonso de Zayas, capellán real y juez de la Santa Cruzada. Estos gozaban de la titularidad de la capilla fundada por Martín de Torres en la iglesia parroquial de San Pedro y San Pablo bajo la advocación del Cristo de la Columna, llamada así por la particular tabla del mismo asunto atribuida por el conde de Maule a Pedro de Machuca aunque actualmente se sitúa en la estela de Pedro de Campaña²⁹. Al mismo tiempo Ostos era primo del influyente y poderoso Antonio Carnero Trogner, secretario particular y hombre de confianza del conde-duque de Olivares, quien desde 1643 ejercía como flamante secretario de la Cámara de Castilla para más adelante ascender a secretario de Estado y del Despacho Universal (Soria, 2010: 407)³⁰. Estos estrechos lazos familiares fueron fundamentales para que el omnipotente Carnero actuara como pieza clave en el proceso de obtención del título de caballero de Calatrava de su primo. Es más, a todos aquellos testigos que declararon a su favor se cuidó de ofrecerles “muchos favores del conde duque de Olivares” (Soria, 2010: 407). También era primo suyo Antonio Carnero Torres, hermanastro del anterior y con igual nombre, con el que de igual modo tuvo una gran confraternidad con Ostos hasta el punto que encontramos a este último en Madrid en 1638 actuando como padrino de su hijo Alonso (Serralta, 1986: 117)³¹.

Merced a estos contactos, Pedro de Ostos consiguió, por fin, ser nombrado el 9 de mayo de 1639 caballero de la prestigiosa Orden de Calatrava. Había sido posible porque Francisco de Torres y Arias, capitán en Flandes e Italia, había hecho renuncia de su hábito en favor de su sobrino en febrero de 1636, iniciándose a partir de esa fecha todo el proceso que culminaría, como acabamos de ver,

28. Descendían de Martín Pérez de Torres.

29. Inés atesoraba algunas obras de arte entre ellas un cuadro de “pince!” con un Cristo y una Magdalena que dejó a su muerte a su hermano Cristóbal mientras que a su sobrino Pedro le legó un escritorio de nogal (ARChG, leg. 9067-12. *Pleito entre Alonso Carnero e Inés Fernández de Córdoba*). Por otra parte, el canónigo Alonso de Zayas, fallecido en 1621, fue un personaje muy reconocido en el ámbito religioso. Gracias a su interés, y al del arzobispo, fue el promotor de que se cerrara en 1614 el crucero del templo metropolitano. En cuanto a la titularidad de la capilla del Cristo de la Columna, que originariamente estaba en el crucero en el lado del evangelio, pasó después a Baltasar de Torres. En ella se sepultaron tanto los padres como el hermano de Pedro de Ostos además de otros tantos parientes como Diego Fernández de Córdoba y su hijo Juan Fernández de Córdoba y Torres.

30. Hay un dato relevante en relación a la figura de este protegido del conde-duque con la ciudad de Granada. En 1645 mediante Real Cédula el todopoderoso valido consiguió que Carnero le representase en el oficio de caballero veinticuatro de la ciudad y, gracias a la disposición de Felipe IV, por la que nombraba a Gaspar de Guzmán regidor en todas aquellas villas que tuvieran voto en Cortes. A pesar de todo, la ciudad apeló al Consejo de Castilla con lo que dicho nombramiento finalmente no fue efectivo.

31. Antonio, nacido en Granada, sirvió durante seis años como alférez de la compañía de Infantería de su ciudad natal, participando en los socorros de Motril y Salobreña. Por otra parte, era hermano de padre del secretario de conde-duque de Olivares, Antonio Carnero Trogner.

tres años más tarde. Así fue cómo decidió contraer esponsales con una cabeza de linaje, y sobre todo con la idea de reforzar su papel social, pues “esta tratado y concertado que yo aya de casar”³². Por añadidura con esta distinción logró intensificar su autoridad en su ciudad natal hasta el punto de merecer por ello una reseña por parte del cronista Francisco Henríquez de Jorquera en sus *Anales de Granada*:

“En este año de 1639 le hiço su majestad merced de un abito de la horden y cavalleria de Calatrava a don Pedro de Çayas, hijo de don Christobal de Çayas, que sea en gloria, y sobrino de don Alonso de Çayas, canónigo que fue de la Santa Yglesia metropolitana de granada y obrero mayor en la dicha Santa Yglesia. Diósele el dicho abito por los buenos servicios de sus padres y abuelos, el qual se le puso y armó caballero en esta dicha ciudad.” (Henríquez de Jorquera, 1934: 897)

Fue, por tanto, a finales de la primavera de ese año cuando se iniciaron los pertinentes trámites del enlace. La joven, que por aquel entonces contaba con quince años, seguía custodiada en el monasterio de Santiago por lo que el 1 de junio otorgó una carta de poder en la que facultaba a su abuelo para que hiciera en Granada todas las gestiones necesarias en su nombre. Mientras, en Guadix, el proceso fue llevado, por una parte, por el dramaturgo Antonio Mira de Amescua en calidad de provisor y vicario de dicho Obispado; y por otra, por el notario apostólico Francisco de Aguayo. Estos, una vez estudiadas las declaraciones de todos los atestiguantes, autorizaron el día 9 de julio a publicar las amonestaciones en la parroquia de Santiago. El 22 de julio, Aguayo se desplazó hasta el monasterio de Santiago para tomar declaración a la contrayente, la cual expuso que llevaba allí “desde hacía tres o cuatro años” y que no había hecho voto alguno de religión. Los testigos de la novia que dieron fe de ello fueron Jacinto López Ferreira, ministro de la Catedral accitana, y el clérigo Jerónimo Fernández. Por fin ese mismo día Mira de Amescua emitió la pertinente autorización dándose posterior traslado al párroco de la iglesia de San Pedro y San Pablo de Granada, feligresía del novio, donde en último término debían quedar asentadas las nupcias³³.

La boda fue por poderes. Para ello Mariana firmó el 18 de julio una nueva carta de poder, pero esta vez a nombre de su tío abuelo Pedro Francisco de Alarcón y Granada, para que la representara en las capitulaciones³⁴. La formalización de dicha unión tuvo lugar el 28 de julio en las casas principales del propio Alarcón. Ejercieron como testigos Baltasar de Torres y Mendoza, Juan de Torres, caballero

32. Agradecemos a la documentalista D.^a Carmen Hernández Montalbán las referencias sobre el expediente matrimonial de Pedro de Ostos conservado en el Archivo Histórico Diocesano de Guadix. En cuanto al inicio del expediente de caballero de la Orden de Calatrava, véase Archivo Histórico Nacional (AHN), OM Expedientillos N. 10103. *Pedro de Ostos Zayas (1636)*. Los fiadores fueron Jerónimo de Mata, receptor, y María de Quiñones. La concesión tuvo lugar el 12 de marzo de 1636.

33. Archivo Histórico Diocesano de Granada (AHDG), leg. 161, pza. 59. *Expediente matrimonial entre Pedro de Ostos y Zayas y Mariana de la Cueva (1639)*.

34. AMPGu, Domingo de Siles, 516. *Carta de poder de Mariana de la Cueva a Pedro Francisco de Alarcón (18 de julio de 1639)*.

de Calatrava, y Juan Fernández de Córdoba, todos ellos parientes de Ostos³⁵. Dada la particularidad de la presencia de estos nos parece oportuno detenernos brevemente en quiénes eran. En lo que se refiere a Baltasar de Torres, caballero veinticuatro y del hábito de la Orden de Santiago, era primo tanto de Pedro de Ostos como de Juan Fernández de Córdoba y Torres³⁶. Se le puede considerar un personaje bastante relevante dentro de la sociedad granadina desde que en 1631 fuera nombrado capitán de milicias. Fue también amigo, y protector, del conocido viajero y aventuro inglés Anthony Shirley, quien fallecería en Granada el 16 de abril de 1634, siendo sepultado en la bóveda sepulcral que los Torres tenían en la iglesia de San Pedro, la del Cristo de la Columna³⁷. Por añadidura en su biografía consta ser uno de los caballeros acompañantes de la efigie de Santiago a caballo, obra de Alonso de Mena y realizada a instancia del Cabildo municipal, cuando el 24 de julio de 1640 fue conducida solemnemente hasta el templo metropolitano. En relación a Juan Fernández de Córdoba y Torres, hijo del capitán de caballería Diego Fernández de Córdoba y de Inés de Torres, desde 1628 era caballero calatravo en compensación por sus servicios en Flandes³⁸.

Tras la formalización de los esponsales por poderes, y una vez que se había aprobado la limpieza de sangre de la novia, la Orden de Calatrava, siguiendo lo establecido dado el rango del novio, aprobó el 8 de agosto los capítulos de dicha unión³⁹. Con todo, a pesar de que el connubio ya era efectivo, nuestra artista permaneció en Guadix hasta que su marido, al que aún no había conocido, se desplazó a esta localidad para solventar todas las cuestiones relativas a sus bienes. Aquí permanecieron hasta finales de septiembre cuando ya quedaron prácticamente resueltos todos los asuntos concernientes a dichas propiedades⁴⁰.

35. Quedó asentado en el correspondiente libro de desposorios el 11 de agosto de ese año. Archivo Parroquial de San Pedro y San Pablo de Granada (ASPG), *Libro de Desposorios y Velaciones de San Pedro y San Pablo (1610-1668)*, f. 28. Baltasar y Juan eran, a su vez, sobrinos del capitán de Infantería y sargento mayor de Granada fallecido en Italia, Francisco de Torres.

36. ASPG, *Libro de defunciones de la parroquia de San Pedro y San Pablo (1651-1671)*, f. 8. Falleció el 4 de febrero de 1653, siendo inhumado en la capilla familiar del Cristo de la Columna. Era hijo de Martín Pérez de Torres y estuvo casado con Manuela de Solís.

37. ASPG, *Libro de defunciones de la parroquia de San Pedro y San Pablo (1626-1651)*, f. 101v. Formado en Oxford, y hermano de los conocidos viajeros Thomas y Robert, son muy interesantes los escritos de Anthony Shirley sobre sus viajes a Persia al servicio del Sah. Felipe III lo nombró general de la flota española, aunque finalmente recaló en Granada, donde se produjo su óbito. Era conocido como conde de Leste. Sobre este personaje, y su etapa granadina, está preparando un pormenorizado trabajo el investigador D. Antonio Valverde.

38. Estuvo desposado con Isabel de León y Maza, y falleció el 9 de enero de 1672, siendo enterrado en la parroquia de San Pedro.

39. AHN, leg. 205. *Autorización de casamiento a Mariana de la Cueva (1639)*. Se insistió mucho en que Pedro Francisco de Alarcón era primo hermano del padre de Mariana, y también se argumentó que este último era familiar del Santo Oficio. Los testigos que declararon a favor de la contrayente fueron Gaspar de Aguilar Flores, Francisco Pérez de las Rodas, los vecinos de Guadix Juan Fajardo de Amescua y el poderoso regidor Luis de Aguirre, el procurador de Jaén Mateo de Mendo de Contreras y Benavides, y el general de la Orden dominica fray Jerónimo Carrillo de Albornoz.

40. En concreto Pedro de Ostos tuvo que resolver el destino de los 600 ducados que en su día Mariana había dejado establecido como renta para el monasterio de Santiago. Dicha cantidad en su mayoría procedía del arrendamiento de los cortijos de Sillar, de Monforte y de Alamedilla.

Así fue como nuestra pintora iniciaba una nueva vida en la capital nazarí y alejada de cualquier señalamiento social vinculado a los tristes episodios anteriormente narrados. Lo hacía bajo la protección de su tío Pedro Francisco de Alarcón quien se encargaría de introducirla en el círculo intelectual granadino⁴¹. Sin duda alguna este respaldo fue vital para ella dado que dicho linajado gozaba de una gran reputación entre sus vecinos además de tener un perfil público bastante notorio. Desde 1624 era caballero de Santiago y su posición se había reforzado gracias a su matrimonio con Ana de Alarcón y Quesada, su sobrina y heredera de un importante mayorazgo, quien, a su vez, fue una de las grandes benefactoras de las órdenes religiosas femeninas de la ciudad. De hecho, dicha dama había apoyado la fundación del monasterio del Santo Ángel Custodio cuando sus religiosas decidieron establecerse en la capital granadina, donándoles la casa principal de su mayorazgo junto al pilar del Toro. Las otras religiosas que dicha señora amparó fueron las integrantes del beaterio de agustinas a las que mediante disposición testamentaria, dada en 1646 y refrendada al año siguiente mediante codicilo, legaba gran parte de su fortuna para que en un plazo de treinta años se transformaran en convento de agustinas recoletas. La única condición que puso para ello fue que tanto su cónyuge como ella fueran nombrados patronos de su capilla mayor y que su advocación estuviera dedicada al Corpus Christi (García Valverde, 1999: 404-407)⁴².

Por ende, además del amparo de su tío, Mariana llegaba a Granada con la confianza que le reportaba el que su flamante marido fuera dueño de varias propiedades urbanas. Entre estas se encontraba la solariega casa familiar –hoy conocida como Palacio de los Olvidados–, emplazada en la albaicinería cuesta de Santa Inés y “enfrente de cassas principales de don Diego de Agreda”⁴³ (lám. 2).

41. Su tío Pedro Francisco de Alarcón y Granada, era asiduo a las tertulias y certámenes literarios de la época. De hecho convocó el famoso certamen dedicado a la Inmaculada en 1640 en el convento del Ángel. Descendiente de la casa real nazarí, era hijo de Alonso Venegas y Juana de la Cueva, y nieto por tanto de Pedro de la Cueva y Benavides y Quiteria de Cárdenas y Benavides. Su madre Juana, una vez viuda a la edad de sesenta años, y sus hermanas Isabel, Gertrudis y Ana Francisca ingresaron en el monasterio de Santiago de Granada. Por su parte estuvo desposado varias veces. La primera con la mencionada Ana de Alarcón y Peñaranda, hija de su hermano García de Alarcón y Granada, la segunda con Elvira de Benavides y la tercera con Francisca de Barradas y Portocarrero, prima de Mariana, y con la que finalmente tuvo descendencia. Fue un hombre de recio temperamento, estando implicado en un escandaloso suceso ocurrido el 12 de febrero de 1640 cuando acuchilló en el Campo del Príncipe a un tejedor durante unos juegos de sortija y de pero palo. Las consecuencias de este acto estuvieron a punto de provocar un motín en la ciudad, por lo que tuvo que ser encarcelado durante unos días en el palacio del marqués de Armunia evitando de esta manera la cárcel por su condición de santiaguista.

42. Pedro Francisco inició una serie de pleitos que condujeron al incumplimiento de lo establecido por su esposa, por lo que finalmente serían José y Lucas de Aguilar y Rebolledo los auténticos benefactores de esta fundación conventual.

43. Archivo Histórico Municipal de Granada (AHMG), leg. C.0364.0091. *Carta de arrendamiento entre Marcela de Torres Arias y Tomás Arredondo, alcalde de la Real Chancillería (1630)*. La casa principal de Ostos fue arrendada en 1630 por Marcela de Torres, actuando en calidad de tutora de su hijo, a Tomás Arredondo, del Real Consejo y alcalde de Corte en la Real Chancillería de Granada. Arredondo vivió en este inmueble hasta su fallecimiento en 1634. Tras muchos avatares este edificio pasó en 1921 a propiedad municipal, siendo en 2003 alquilado, con derecho a venta, a un empresario y promotor



Lám. 2. Casas principales de Pedro de Ostos y Zayas (actual Palacio de los Olvidados), en Granada. Foto: A. M.^a Gómez Román.

También lo hacía con la seguridad que le proporcionaba la posición social de su esposo, a quien era habitual verlo en las copiosas celebraciones multitudinarias que de continuo se festejaban en esos años. En este sentido ya constatamos su presencia el 20 de agosto de 1636 cuando desfiló como cuadrillero, junto con otros blasonados, en la máscara que subió a la Alhambra para festejar los esponsales de María de Mendoza, hija del marqués de Mondéjar, con el conde de Santisteban (Henríquez de Jorquera, 1934: 768-769).

En consecuencia, el matrimonio fue adquiriendo una mayor visibilidad social, circunstancia que a nuestra artista le proporcionaría una gran confianza a nivel personal y le permitiría reforzar su papel de mujer avezada. A tal efecto fue crucial que en el año 1644 Pedro de Ostos ingresara como hermano en la elitista Hermandad de la Caridad y Refugio de Granada, compuesta de lo más granado de la sociedad y encargada de regentar el hospital del Refugio, ambos activos hoy día (Zayas-Fernández de Córdoba, 1994). Gracias a ello Mariana pudo vincularse de manera muy directa con esta institución hospitalaria, lo que, a la postre, supondría que su obra como pintora pasara a formar parte del patrimonio mueble de la misma.

Al hilo de lo anterior, la actividad cívica de Pedro de Ostos seguía en aumento en esa época. Así, en 1646, fue uno de los promotores junto con otras personalidades, todos gente “pía y principal”, de la Hermandad de Nuestra Señora del Triunfo. Para hacernos una idea de lo que esto suponía no hay más que comprobar que entre sus integrantes estaban, ente otros muchos, el propio Pedro Francisco de Alarcón, el arzobispo Martín Carrillo Alderete, Alonso de Tapia o el obispo de Termópolis Blas Tineo⁴⁴. Es evidente que gracias a este estatus la pareja pudo mantener un buen nivel de vida y la ventaja de disponer tanto de varios domésticos como de una esclava, Magdalena⁴⁵. Por lo demás, a lo largo de esa década nuestra protagonista ya atesoraba varias obras de arte entre cuyas piezas se incluían algunos cuadros que había recibido en 1642 tras el reparto de la herencia de su parienta María de Urrutia, viuda de Andrés de Cárdenas y Luján, y dueña del lugar de Paulenca⁴⁶. Como mujer culta y atenta al cuidado de sus propiedades, el 2 de noviembre de 1662, figurando ya como viuda, nombraba como nuevo administrador de sus bienes a José Rodrigo de Bustos⁴⁷.

Respetada y aclamada como pintora, la vida de Mariana de la Cueva se apagó el 16 de septiembre de 1688 en la ciudad que la había acogido. Fallecía en estado de viudedad y sin sucesión⁴⁸. En sus mandas testamentarias dejaba como

inmobiliario que lo acondicionó como museo dedicado a la historia de los sefardíes. Actualmente está en venta. Justo al lado, y colindando con un estrecho callejón que conduce al monasterio de la Concepción, se hallaban las casas de la familia Carnero, de ahí el nombre de esta calle, y que en su día habían pertenecido al veinticuatro Martín de Torres.

44. La fundación tuvo lugar el 31 de diciembre de ese año.

45. Falleció en 1652 y fue enterrada en la parroquia de San Pedro y San Pablo.

46. Recibió, entre otros, un cuadro grande de *San Jerónimo* y otro de *San Juan Bautista* (Hernández, 2021: 38).

47. ARChG, leg. 426-3. *Mariana Polonia* [sic] *de la Cueva y Benavides contra Diego de la Cueva* (1662). En su momento, tanto su marido como ella delegaron en Lázaro Carrillo de Alborno.

48. Archivo Parroquial de San Gil y Santa Ana de Granada (ASGA). *Libro de defunciones de la*

albaceas a Antonio Sánchez de Teruel, conde de Villa Amena de Cozvíjar, y a Luis de Guiral y Barradas, primer marqués de la villa de Diezma, caballero de Santiago y pariente suyo al ser hijo de Sebastián Guiral y Francisca Pérez de Barradas y Figueroa⁴⁹. Recibió sepultura, siguiendo su voluntad, en el monasterio de la Santísima Encarnación de monjas del Carmen Calzado, vulgo Calabarcas⁵⁰. La elección de este espacio conventual como su última morada no fue baladí, puesto que se trataba de un ámbito vinculado a una rama de su familia. La capilla mayor era el lugar de enterramiento de los Loaisa, quienes gozaban de su patronato desde que fue dotada por Diego de Loaisa en 1530 (Martínez Carretero, 2008: 121-ss). Y en ella estaba sepultada Gabriela Loaisa, hermana del II conde del Arco, esposa en primeras nupcias de Juan Pedro Veneroso, y en segundas de Pedro Alfonso de la Cueva y Benavides, alguacil mayor de Guadix, VI señor de las Uleilas y Albuñán y pariente de Mariana⁵¹. En cuanto a su patrimonio gran parte de las propiedades vinculadas a su mayorazgo pasaron a su allegado Martín de la Cueva Benavides; y tras la muerte de este, a Isabel de la Cueva y Benavides, marquesa de los Trujillos (Ramos, 1781: 11).

5. SU FACETA COMO PINTORA

Desconocemos de quién recibió Mariana de la Cueva su instrucción artística; pero de lo que no hay duda es que sería bajo la influencia de alguno de los muchos pintores granadinos que por aquel entonces tenían establecido su taller en la ciudad. Lo que es evidente es que su particular estilo recoge la herencia de artistas tan significativos como Juan Leandro de la Fuente o Esteban de Rueda (ca. 1609-1687), quienes fueron muy cuidadosos en el empleo de estampas para sus composiciones y eran de sobra conocidos por el uso reiterativo del claroscuro en sus obras. Tampoco descartamos que su formación, completa o parcial, estuviera relacionada con el entorno de Miguel Jerónimo de Cíezar (1611-1687), uno de los pintores granadinos más productivos del siglo XVII. Este era conocido seguidor de la obra del Greco, como así recoge el conde de Maule en relación a dos lienzos suyos, *San Francisco de Asís* y *San Francisco de Paula* “imitando al Greco”, colgados en los pilares de la iglesia conventual de San Antón (Cruz, 1812: 12. 204). Curiosamente los mismos asuntos que pintaría Mariana para el Hospital del Refugio de Granada.

Parroquia de San Gil (1682-1723), ff. 93-94. El primer investigador que aportó el dato de su defunción fue Manuel Gómez-Moreno González (Moya, 2004: 657).

49. Francisca Barradas era hija de Fernando Pérez de Barradas y Francisca de Aguayo y Portocarrero.

50. Sopesamos que fuese en la capilla de Nuestra Señora de la Asunción de su iglesia, que desde el siglo XVIII alberga la venerada imagen de Jesús de la Humildad y Paciencia. Esta escultura fue donada entonces por la familia de Pedro de la Cueva, auditor de Guerra en Orán y togado en la Real Chancillería de Granada, quien yace en su cripta. También estaban sepultados en este espacio monástico Alonso de la Cueva y su mujer Luisa de la Torre.

51. Gabriela Loaisa falleció en 1674. En cuanto a Pedro Alfonso era hijo de Pablo Alfonso de la Cueva y Benavides y de Isabel de Benavides y Carvajal, murió en 1666 y fue enterrado en el convento de San Luis de la Zubia.

En todo caso, tanto su propia vida como los trágicos sucesos que motivaron su ingreso en el monasterio de Santiago de Guadix fueron los condicionantes que, a la postre, marcaron el desarrollo de su faceta como pintora. Por añadidura fueron los responsables de que Mariana se decantara, fundamentalmente, por la pintura religiosa y devocional. De igual modo, debemos tener en cuenta que su conocimiento tanto de la obra de Doménikos Theotokópoulos como de la pintura del siglo XVII, y de José de Ribera en particular, era algo atribuible al gusto artístico de los poderosos parientes de su esposo⁵². Recordemos, en este sentido, que Antonio Carnero Trogner tenía una rica colección pictórica entre la que se encontraban, además de retratos, paisajes, bodegones y pinturas religiosas, varias copias de grandes maestros. En el inventario de sus bienes realizado a su muerte en 1662 figuraban un *Ecce Homo* y una *Dolorosa*, cuyos originales de Tiziano se encontraban en el Alcázar madrileño; una copia de Rafael de *La Sagrada Familia con Rafael, Tobías y San Jerónimo* –más conocida como *La Virgen del pez* (Museo Nacional del Prado)–, y otra buena copia del *Cristo y San Juan Bautista niños* de Pedro Pablo Rubens. A lo que habría que añadir varias obras anónimas, pero posiblemente de algún pintor destacado, de los retratos de Felipe IV, Isabel de Borbón, Isabel Clara Eugenia y su esposo el Archiduque Alberto de Austria, dos del Conde Duque de Olivares, etc., y otros tantos cuadros incluido “Nuestro Señor en el sepulcro” (Burke & Cherry, 1997: 30, 46, 89, 568-571)⁵³.



Lám. 3. Mariana de la Cueva. Lamentación sobre Cristo muerto (ca. 1676). Hermandad de la Caridad y Refugio, Granada. Foto: J. M. Rodríguez Domingo.

52. A lo largo del siglo XVII fueron muchos los coleccionistas de obras del Greco vinculados al entorno cortesano (Burke & Cherry, 1997: 1123-1124).

53. El inventario de su colección fue realizado el 17 de septiembre de 1662 por el copista y pintor Francisco de Burgos Mantilla. Tenía más de 60 obras, todas de gran valor, repartidas por las distintas estancias de su domicilio madrileño.

A pesar de que Manuel Gómez-Moreno González llegó a afirmar que su producción se caracterizaba por un “dibujo mediano”, no deja de sorprender el constante recurso que la artista hace al naturalismo con la idea de reforzar el carácter piadoso de sus obras (Moya, 2004: 657). Esta cualidad se aprecia en los cuadros que pintó, por encargo de la Hermandad de la Caridad, para el Hospital del Refugio de Granada⁵⁴. Dicha agrupación era una de las corporaciones más notables de la ciudad hasta el punto que en 1639 quedaría asociada a su homónima madrileña. Y otra prueba más del carácter linajudo de todos sus gestores era que para formalizar su ingreso se les exigía carta de nobleza⁵⁵. Por todo ello, hacia 1675 la expresada corporación decidió adornar su capilla con nuevos lienzos alusivos a la caridad. El programa recogía cinco cuadros pintados por Juan de Sevilla: *La Multiplicación de los panes y los peces*, que hace referencia a dar de comer al hambriento; *La Cena de Emaús*, *La Sagrada Familia comiendo* –en alusión a la comunión eucarística–, *La Encarnación y San Juan de Dios dando limosna*. A estos habría que sumarles otros dos cuadros más cuya autoría desconocemos: *San Juan Bautista* y *San Jerónimo*. De ellos, *San Juan de Dios dando limosna* y *La Multiplicación de los panes y los peces*,



Lám. 4. Mariana de la Cueva. Detalle de Lamentación sobre Cristo muerto (ca. 1676).
Hermandad de la Caridad y Refugio, Granada. Foto: J. M. Rodríguez Domingo.

54. En un primer momento la hermandad se denominó de la Caridad de Nuestro Señor Jesucristo. Sus primeras constituciones se redactaron en 1513 y tenía sede en el convento de Santa Cruz la Real. Más adelante se instalaría en un edificio propio en la calle Elvira. Atendía a enfermas pobres, aunque en sus inicios alimentaba a los presos en las cárceles y se encargaba de dotar a huérfanas pobres e indigentes que aspiraban al matrimonio (López-Guadalupe & López, 2014: 25-ss).

55. Tras las reformas de sus estatutos quedó establecido cómo los regidores no debían sobrepasar el número de ochenta individuos, cubriendo las vacantes de hijo o nieto de hermano. Las pretensiones de ingreso se hacían a través del hermano mayor y eran estudiadas por la junta de consiliarios.

son bastantes interesantes porque siguen la línea iconográfica aplicada por Bartolomé Esteban Murillo en 1674 para sus lienzos del Hospital de la Caridad hispanolense (Rodríguez & Gómez, 1995: 148; Gómez Román, 1999: 195-196).

Mariana de la Cueva, por su parte, pintaría tres óleos, a manera de tríptico que, tras la remodelación del pequeño templo, quedarían expuestos sobre la puerta de entrada del mismo. La parte central representaba *La lamentación sobre Cristo muerto* (1,50 x 3,20 m) (láms. 3 y 4) y a ambos lados quedarían *San Francisco de Asís* (1,25 x 1,02 m) (lám. 6) y *San Francisco de Paula* (1,25 x 1,02 m)⁵⁶ (lám. 7). Todos ellos están firmados “Cueva.” (lám. 9). Las figuras de estos últimos son de tamaño natural mientras que la composición del primero recurre a los modelos empleados por Rubens y Anton van Dyck, y que tanta fortuna tuvieron en Granada a través de pintores como Felipe Gómez de Valencia. Sin embargo en el caso que nos ocupa, tanto el rostro como la posición de las manos de la Virgen nos recuerda a la que aparece en el cuadro de *La Piedad* de José de Ribera (Cartuja de San Martín de Nápoles, 1637) (Moya, 2004: 657)⁵⁷.



Lám. 5. Mariana de la Cueva. San Francisco arrodillado en meditación (ca. 1664).
© Museo Nacional del Prado, Madrid.



Lám. 6. Mariana de la Cueva. San Francisco de Asís (ca. 1676). Hermandad de la Caridad y Refugio, Granada.
Foto: J. M. Rodríguez Domingo.

56. Agradecemos a la Ilustre y Venerable Hermandad de la Caridad y Refugio de Granada las facilidades dadas para el acceso y reproducción de estos cuadros.

57. Sobre la importancia en el ámbito andaluz de las estampas de Paulus Pontius sobre este modelo de Van Dyck, véase Navarrete, 1998: 205. En cuanto al uso de la copia de Ribera en Granada, véase García, 2019.

Todas estas obras representan tanto el símbolo de la conmiseración de los muertos y la salvación, a través del ejercicio de las obras de caridad, como el modelo de estas acciones a través de la ejemplaridad de los santos⁵⁸. Este conjunto estaba, sin duda alguna, relacionado con la pertenencia de su marido como benefactor de la expresada hermandad, al igual que varios miembros de una rama familiar de la artista⁵⁹. Posiblemente serían pintados antes de 1676 ya que según el inventario de bienes y muebles que la corporación realiza en 1679 para esta última fecha ya figuran junto con los de Juan de Sevilla (Rodríguez & Gómez, 1995: 147).

Por lo que se refiere al lienzo de *San Francisco de Paula*, sigue como modelo un original de José de Ribera del cual existen varias réplicas en distintos museos y colecciones particulares, entre ellos en el Hermitage de San Petersburgo, en el museo de Capodimonte (Nápoles), y el que atesora el MUŻA (Mużew Nazzjonali tal-Arti) en La Valleta (Malta), datado hacia 1640 y que contiene el anagrama del pintor. En el caso de nuestra pintora, el óleo muestra un celaje más claro de lo habitual en su paleta, aunque respeta la composición de Ribera a pesar de que en el cuadro granadino aparece la figura representada casi de cuerpo entero, con el eremita portando en su mano derecha un billete con la inscripción "CHA/RI/TAS" y en la izquierda el llamado bastón de peregrino. Por su parte, el lienzo de *San Francisco de Asís*, que presenta características bastantes similares al cuadro del Museo Nacional del Prado, lo resuelve con una acertada concreción del rostro aunque sus manos se hallan ciertamente desdibujadas sin descuidar detalles como el dramatismo de las llagas. Hasta finales del siglo XIX estas pinturas se mantuvieron en su ubicación original, siendo en 1923 trasladadas al nuevo edificio asistencial construido por el arquitecto Fernando Wilhelmi en el callejón del Pretorio. Al resultar la nueva capilla insuficiente para albergarlos, los cuadros de Mariana de la Cueva, junto con los de Juan de Sevilla, fueron depositados en 1961 en el monasterio de San Jerónimo. Posteriormente la hermandad los reclamaría quedando repartidos entre las galerías y estancias del recinto asistencial, hoy residencia de ancianas⁶⁰.

Puesto que la producción habitual de Mariana de la Cueva era la pintura religiosa no tuvo ningún problema en afrontar otros trabajos en esta línea. La siguiente obra que enmarcamos en su producción, aunque Tomás Antonio Álvarez habla de la "famosa pintora Doña Gertrudis", es uno de los cuatro cuadros que la priora sor Juana Úrsula de San José, religiosa venerable del monasterio de carmelitas calzadas de Granada, le pidió que materializara con motivo de una relevación mística que había tenido sobre la Pasión de Jesús⁶¹. De este modo, este pequeño ciclo, que hace alusión directa a la gran devoción de esta

58. Sobre la disposición original de todas las obras, véase Rodríguez & Gómez, 1995: 144-147.

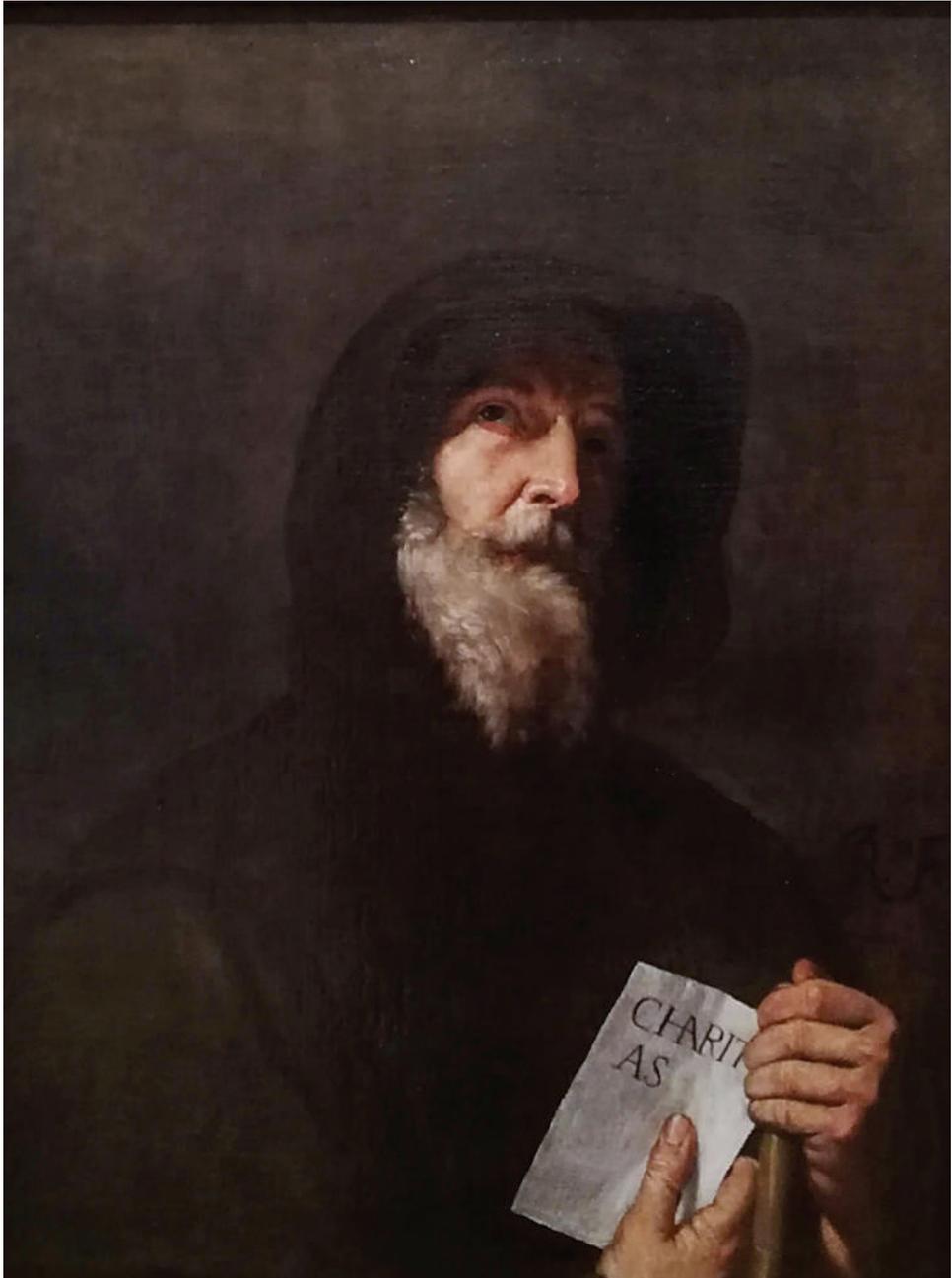
59. En 1643 ingresó el caballero veinticuatro Alonso de la Cueva; en 1645 Pedro Alfonso de la Cueva. El regidor de Guadix y alguacil Mayor Rodrigo de la Cueva y Benavides lo haría en 1648, junto también con el diplomático Alonso de la Cueva-Benavides Mendoza-Carrillo. Mientras que Martín Alonso de la Cueva Benavides lo hizo en 1695 (Zayas-Fernández de Córdoba, 1994).

60. En la actualidad la colección pictórica está repartida por diversas estancias del centro.

61. Nacida en Huétor Tájar (Granada) en 1613, profesó en 1634 tras haber ingresado dos años antes en dicho convento del Carmen calzado. Falleció en 1683 gozando fama de santidad.



*Lám. 7. Mariana de la Cueva. San Francisco de Paula (ca. 1676).
Hermandad de la Caridad y Refugio, Granada. Foto: J. M. Rodríguez Domingo.*



*Lám. 8. José de Ribera. San Francisco de Paula (ca. 1640).
© MUZA, La Valletta.*

religiosa, quedaría configurado por los siguientes lienzos: *Jesús Salvador*, *Jesús Nazareno*, *Jesús de la Humildad* y *Cristo a la columna*. La artista accitana pintaría este último incorporando una cartela devocional y su firma. No obstante el resultado final de esta obra no fue del todo del agrado de la religiosa una vez que le fue presentado: “reconoció que le faltaba alguna cosa para estar conforme con su idea original. Mandó la sierva de Dios traer un pincel, y dando sólo una pincelada le descubrió perfectamente una oreja” (Álvarez, 1999: 135)⁶². Pese a este pequeño percance, dicho asunto tuvo tal fortuna entre la comunidad de religiosas y fieles que se realizó una copia con destino a la tribuna que existía delante del patíbulo de la plaza Nueva.



Lám. 9. Firma de Mariana de la Cueva en Lamentación sobre Cristo muerto (ca. 1676).
Hermandad de la Caridad y Refugio, Granada. Foto: J. M. Rodríguez Domingo.

Por último, en 2017 ingresó en el Museo Nacional del Prado un lienzo de *San Francisco arrodillado en meditación* (1,37 x 1,01 m), firmado “Maria[na] de la Cueva / y Barradas fac / año de 16[?]4” (lám. 5)⁶³. Se trata de una interpretación bastante fiel del *San Francisco en oración ante el Crucificado* del Greco (ca. 1585) y del que existen varias versiones repartidas por diferentes museos: Fine Arts Museum de San Francisco, The Arts Institute of Chicago, Palais des Beaux-Arts de Lille, Meadows Museum Dallas o la del Museo de Bellas Artes de Bilbao (Sánchez & Merino, 2014). En el lienzo del Prado, figura el santo de

62. El manuscrito de Álvarez fue escrito en 1787. Agradecemos la referencia a este lienzo al Dr. David García Cueto, conservador jefe del Museo Nacional del Prado. Nos hemos puesto en contacto con el conservador del museo carmelitano D. Venancio Galán para examinar el cuadro, pero no nos ha sido autorizado el acceso por encontrarse en la clausura monacal.

63. La fecha podría ser 1664, dado que es la década en que la artista está más activa. El cuadro fue adquirido, junto con varias obras de otros tantos pintores, para el Museo Nacional del Prado gracias al legado testamentario de Carmen Sánchez (Portús, 2021: 50-53).

cuerpo entero arrodillado, al igual que en la pintura del Greco, mientras que el celaje, a diferencia del maestro cretense, lo hace en la parte izquierda. Adicionalmente la pintora añadió, con toda intención, una cartela con dos referencias. De un lado la autoría del original al Greco; y por otra, su propia firma junto con la graffa de un año (Carlos, 2019: 438-440). El motivo de esta doble referencia podría estar en la estima, y respeto, que la artista tuvo con el original (Carlos, 2019: 440)⁶⁴. En cualquier caso, salta a la vista que la factura de esta obra es similar a los cuadros conservados en el Hospital del Refugio. Siendo posible que para su ejecución tuviera en cuenta algunas de las estampas difundidas por el grabador Diego de Astor sobre la obra del pintor cretense. Lo que es manifiesto es que, por una parte, Mariana de la Cueva, como mujer instruida, tuvo acceso a numerosas fuentes gráficas; y por otro lado, la enorme relevancia que dicho pintor tenía para ella (Carlos & Matilla, 2014: 208). Y una cuestión más en relación a este lienzo. Resulta de enorme interés advertir cómo el conde de Maule observó la existencia de un “S. Francisco que parece del Greco” colgado en la entrada de la iglesia conventual de San Francisco de la Alhambra y que quizá tendría algo que ver con la obra que nos ocupa (Cruz, 1812: 12. 270)⁶⁵.

6. CONCLUSIONES

De todo lo expuesto extraemos varias conclusiones. La primera, además del peso que tuvo a lo largo de su existencia el periodo más aciago de su vida, el de su juventud, es su participación como un artista más en el ornato del Hospital del Refugio. Este hecho nos revela que fue consciente de que su obra, y desde el año de 1679 que sabemos con certeza la ubicación de sus lienzos en la antigua iglesia hospitalaria, iba a ser de contemplación pública. En especial durante las solemnidades de las fiestas que se celebraban a lo largo del año en dicho recinto asistencial y por consiguiente expuesta a cualquier juicio crítico sobre su arte. Es decir, nos encontramos ante una mujer capaz de enfrentarse, sin ningún problema, a pintores de la talla de Juan de Sevilla dado que sus pinturas, a partir de la mencionada fecha, iban a establecer un juego visual con los del afamado artista granadino. La segunda consecuencia que extraemos sobre todo lo analizado, es el cuidado que tuvo a la hora de firmar sus cuadros. Lo hizo con el expreso deseo de que su trabajo le fuera reconocido como obra salida de manos de una mujer y despejando cualquier duda sobre su autoría frente al resto de pintores activos en la capital granadina. Sin embargo, hay una puntualización al respecto.

64. El conde de la Viñaza por su parte menciona un “San Pedro Alcántara bastante bueno de vara y media de alto y poco mas de una de ancho”, y con una cartela, bastante similar al cuadro del Museo Nacional del Prado, en la que figuraba: “Dominico greo Invent III / DmarialIII de la Cueba / y barradas fecit /ano 1614”. En el lienzo del Prado se halla incompleta y con las primeras líneas desdibujadas pero se intuye la referencia al Greco como en el caso de Écija. De igual modo dicho autor afirma que en Écija, se encontraba en una colección particular otro cuadro suyo firmado (Muñoz, 1889: 144). Por su parte, Parada (1903: 58) también recoge esta referencia en su trabajo sobre las artistas pintoras.

65. El historiador Javier Portús apunta que pudo ser el cuadro que figuró en 1912 en la *Exposición de Arte Histórico de Granada*, procedente del colegio de los jesuitas (Portús, 2021: 51).

Los lienzos del Refugio, que eran de visibilidad pública, están firmados con toda intención sólo con su apellido, mientras que los destinados a espacios íntimos, o con menor visibilidad, lo están con el nombre completo.

Y la última cuestión, en relación a todo lo expuesto, es el aprecio y el conocimiento que la artista tuvo, a través de diversas fuentes, tanto de la obra del Greco como la de José de Ribera, quienes fueron sus principales modelos de referencia para sus lienzos.

En suma, podemos convenir que la fama de Mariana de la Cueva se debió no tanto a su destreza artística, sino a su habilidad para ganarse el favor de una distinguida y precisa clientela que aplaudía unas obras de carácter devocional salidas de manos de una ilustre dama. Qué duda cabe que su pertenencia a la élite le había facilitado una red de bienquerencias y amistades que valoraron su producción sin cuestionar su condición de fémina. La nombradía de sus propios parientes, así como los de su marido con sus poderosas redes de influencias, hizo que su estela como pintora quedara en la memoria de aquellos que la habían conocido. Y serían estos últimos los encargados de transmitirla al resto de generaciones venideras. Esto posibilitó que su naturaleza de artista se mantuviera más allá de su desaparición hasta el punto que el propio Palomino durante el tiempo que estuvo en Granada tuviera abundantes referencias sobre su ingenio y decidiera, por ello, incluirla en su famoso tratado. Empero, la semblanza que en este escrito hizo de ella fue tan sucinta y somera que, dada la relevancia de su figura, nos parecía obligado construirle una biografía.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, T. A. (1999) *Excelencias de Granada*. Granada: Universidad.
- Burke, M. & Cherry, P. (1997) *Collections of paintings in Madrid, 1601-1755. Spanish inventories*. Los Ángeles: The Getty Institute.
- Candau Chacón, M.^a L., ed. (2014) *Las mujeres y el honor en la Europa moderna*. Huelva: Universidad.
- Carlos Varona, M.^a C. (2019) "Mujeres de la élite y cultura artística en el 'Museo Pictórico' de Antonio Palomino", *Cuadernos de Historia Moderna*, 2, pp. 419-447. Recuperado de: <https://doi.org/10.5209/chmo.66365> [consulta: 17.02.2021].
- Carlos Varona, M.^a C. & Matilla Rodríguez, J. M. (2014) "El Greco y las estampas de Diego de Astor", en L. Ruiz Gómez (ed.) *El Greco. Arte y oficio*. Madrid: Fundación El Greco, pp. 203-217.
- Ceán Bermúdez, J. A. (1800) *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, v. 1. Madrid: Real Academia de San Fernando.
- Cruz y Bahamonde, N. de la, conde de Maule (1812) *Viage de España, Francia é Italia*, v. 12. Cádiz: Manuel Bosch.

- Díaz, C. (2019) "Mariana de la Cueva. Una pintora más en el Prado". Recuperado de: <https://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2019/04/una-pintora-mas-en-el-museo-del-prado.html> [consulta: 14.02.2021].
- García Cueto, D., dir. (2019) *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*. Granada: Universidad.
- García Valverde, M.^a L. (1999) "Fundación y consolidación del convento del Corpus Christi de Granada: 1655-1699", en M. Reder Gadow (coord.) *Congreso sobre la Andalucía de finales del siglo XVII*. Córdoba: Diputación, pp. 399-416.
- Gómez González, I. (2011) "Más allá de la colegialidad. Una aproximación al juez de comisión en la España del Antiguo Régimen", *Chronica Nova*, 37, pp. 21-40.
- Gómez Román, A. M.^a (1999) "Arte y clientela en Granada durante la segunda mitad del siglo XVII", en M. Reder Gadow (coord.) *Congreso sobre la Andalucía de finales del siglo XVII*. Córdoba: Diputación, pp. 181-199.
- Gómez Román, A. M.^a (2004) "Un juego de espejos. La figura de la mujer y la Real Academia de Bellas Artes de Granada", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 35, pp. 81-91.
- Gómez Román, A. M.^a (2012) "El patrimonio histórico-artístico del monasterio de Santiago de monjas clarisas de Guadix (Granada)", en M. Ramírez Montes (coord.) *Monacato femenino franciscano en Hispanoamérica y España*. Querétaro: Consejo del Poder Ejecutivo del Estado, pp. 335-354.
- González Ramos, R. (2008) "Artistas espurios en la edad moderna. Creadores al margen del oficio: reyes, nobles, eclesiásticos, universitarios", en M. Cabañas Bravo *et alli* (coords.) *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*. Madrid: CSIC, pp. 475-484.
- Henríquez de Jorquera, F. (1934) *Anales de Granada*. Ed. de Antonio Marín Ocete. Granada: Facultad de Letras.
- Hernández López, M.^a E. (2021) "Guadix y sus mujeres. Promoción femenina en la arquitectura religiosa de la Edad Moderna", *Archivo Teológico Granadino*, 84, pp. 7-42. Recuperado de: <https://doi.org/10.47035/atg.2021.84.4353> [consulta: 19.02.2021].
- Hernández Montalbán, C. (2021) "La pintora del siglo XVII Mariana de la Cueva era accitana". Recuperado de: <http://docugen.blogspot.com/2021/02/la-pintora-del-siglo-xvii-mariana-de-la.html> [consulta: 16.02.2021].
- Leonardi, S. (2006) "De Portugal a Guadix pasando por Murcia. Datos para la historia de los primeros Barradas", *Murgetana*, 114, pp. 53-106.
- López-Guadalupe Muñoz, M. & López Moya, R. (2014) *La Hermandad de la Caridad y Refugio: 500 años de hospitalidad*. Granada: Ayuntamiento.
- Martínez Carretero, I., O. Carm. (2008) *Las carmelitas de Granada. Monjas del Carmen. Carmen. Monasterio de la Santísima Encarnación*. Granada: Comunidad de Carmelitas de Granada.

- Moya Morales, J. (2004) *Manuel Gómez-Moreno González. Obra dispersa e inédita*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta.
- Muñoz y Manzano, C., conde de la Viñaza (1889) *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España de Juan Agustín Ceán Bermúdez*, v. 2. Madrid: Tip. de los Huérfanos.
- Navarrete Prieto, B. (1998) *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Pacheco, F. (1649) *Arte de la Pintura: su antigüedad y grandeza*. Sevilla: Simón Fajardo.
- Palomino de Castro y Velasco, A. A. (1795) *El Museo Pictórico y Escala Óptica. Teoría de la pintura en que se describe su origen esencia especies y qualidades, con todos los demás accidentes que la enriquecen e ilustran*, v. 1. Madrid: Imp. de Sancha.
- Parada Santín, J. (1903) *Las pintoras españolas. Boceto histórico-biográfico*. Madrid: Imp. Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús.
- Portús, J. (2021) “Mariana de la Cueva y Barradas. San Francisco arrodillado en meditación (según el Greco)”, en Cat. exp. *El legado de Carmen Sánchez. La última lección*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 48-53.
- Quevedo, F. (1644) *Primera parte de la vida de Marco Bruto*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera.
- Ramos, A. (1781) *Descripción genealógica de la casa de Aguayo*. Málaga: Imp. de la Dignidad Episcopal.
- Rodríguez Domingo, J. M. & Gómez Román, A. M.^a (1995) “San Juan de Dios dando limosna de Juan de Sevilla”, en AA. VV. *Imágenes de San Juan de Dios*. Granada: Orden Hospitalaria, pp. 144-147.
- Sánchez de Espejo, A. (1645) *Relacion historial de las exequias, túmulos y pompa funeral que el Arçobispo, Dean y Cabildo de la Santa, y Metropolitana Iglesia, Corregidor, y Ciudad de Granada hizieron en las honras de la Reyna Nuestra Señora doña Ysabel de Borbon*. Granada: Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez.
- Sánchez-Lassa de los Santos, A. & Merino Corospe, J. L. (2014) “El San Francisco de El Greco del Museo de Bellas Artes de Bilbao”. Recuperado de: <https://www.museobilbao.com/obras-comentadas/el-greco-domenikos-theotokopoulos-45> [consulta: 15.02.2021].
- Serralta, F. (1986) “Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra”, *Crítico*, 34, pp. 51-157.
- Soria Mesa, E. (2007) *La nobleza en la España Moderna. Cambio y continuidad*. Madrid: Marcial Pons.
- Soria Mesa, E. (2010) “Los linajudos. Honor y conflicto social en la Granada del Siglo de Oro”, en J. Lozano Navarro & J. L. Castellano Castellano (coords.) *Violencia y conflictividad en el Universo Barroco*. Granada: Comares, pp. 401-427.

Soria Mesa, E. (2014) *Los últimos moriscos. Pervivencias de la población de origen islámico en el reino de Granada (siglos XVII-XVIII)*. Valencia: Universidad.

Suárez, P. (1696) *Historia de el obispado de Guadix y Baza*. Madrid: Antonio Román.

Zayas-Fernández de Córdoba Montoro, R. (1994) *La ilustre y venerable Hermandad y Hospital de la Caridad y Refugio de Granada*. Granada: Hermandad de la Caridad y Refugio.