

JOSÉ POLICARPO CRUZ CABRERA y
DAVID GARCÍA CUETO (eds.)

EL DESPLIEGUE ARTÍSTICO
EN LA MONARQUÍA HISPÁNICA (ss. XVI-XVIII)
CONTEXTOS Y PERSPECTIVAS

EDITORIAL
UNIVERSIDAD
DE GRANADA
eug PRUEBAS

GRANADA, 2023

COLECCIÓN ARTE Y ARQUEOLOGÍA
— SECCIÓN ARTE —

Directores:

IGNACIO HENARES CUÉLLAR
y FERNANDO MOLINA GONZÁLEZ

Consejo Asesor Colección Arte y Arqueología

JAVIER ARNALDO ALCUBILLA Universidad Complutense de Madrid	RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN Universidad de Granada
ANTONIO CALVO CASTELLÓN Universidad de Granada	JUAN MANUEL MONTEROSO MONTERO Universidad de Santiago de Compostela
CATALINA CANTARELLAS CAMPS Universitat de les Illes Balear	CARMEN MORTE GARCÍA Universidad de Zaragoza
STÉPHANE CASTELLUCCIO Institut National d'Histoire de l'Art. París	MARINELLA PIGOZZI Università di Bologna
ESPERANZA GUILLÉN MARCOS Universidad de Granada	CARLOS REYERO HERMOSILLA Universidad Autónoma de Madrid
LUCÍA LAHOZ GUTIÉRREZ Universidad de Salamanca	FRANCA VARALLO Università di Torino

Este libro es uno de los resultados del Proyecto de Investigación I+D El despliegue artístico en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII), PGC2018-093808-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España y dirigido por los profesores David García Cueto y José Policarpo Cruz Cabrera.



- © JOSÉ POLICARPO CRUZ CABRERA y
DAVID GARCÍA CUETO (eds.)
© LOS RESPECTIVOS AUTORES
© UNIVERSIDAD DE GRANADA
Campus Universitario de Cartuja
Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada
Telf.: 958 243 930 - 246 220
Web: editorial.ugr.es
ISBN: 978-84-338-7111-4
Depósito legal: Gr./1809-2022
Edita: Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja. Granada
Fotocomposición: Tarma, estudio gráfico. Granada
Diseño de cubierta: Tarma, estudio gráfico. Granada
Imprime: Printheaus. Bilbao

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Índice

INTRODUCCIÓN	9	EL DESPLIEGUE DE LAS COLECCIONES DE LAS MUJERES DE LA FAMILIA DE FELIPE II EN EL ALCÁZAR DE MADRID Y EN LOS REALES SITIOS ...	113
UNA APROXIMACIÓN HISTORIOGRÁFICA AL DESPLIEGUE ARTÍSTICO EN LA EDAD MODERNA	15	Almudena Pérez de Tudela Gabaldón	
David García Cueto		REFLEXIONES SOBRE LA DECORACIÓN DEL PALACIO DEL BUEN RETIRO EN EL SIGLO XVII: ENCARGOS Y COMPRAS DE PINTURAS EN NÁPOLES PARA LA DECORACIÓN DEL ORATORIO DEL REY DURANTE LOS REINADOS DE FELIPE IV Y CARLOS II ...	135
LAS MISIONES DIPLOMÁTICAS Y EL DESPLIEGUE ARTÍSTICO EN LOS INICIOS DE LA MONARQUÍA HISPÁNICA: ALGUNOS EJEMPLOS SINGULARES	25	Mercedes Simal López	
Juan Manuel Martín García		EL CABALLO ESPAÑOL: REGALOS Y RETRATOS DE CORTE EN LA MONARQUÍA HISPÁNICA.	155
L'ESPERIENZA DEL <i>DISPLAY</i> : ARTISTI E PUBBLICO COSMOPOLITA NELLE GALLERIE E MUSEI ROMANI TRA XVIII E XIX SECOLO	41	Fátima Halcón	
Carla Mazzarelli		EL DESPLIEGUE ARTÍSTICO EN LAS RESIDENCIAS DE COMERCIANTES Y BANQUEROS ITALIANOS EN LOS TERRITORIOS DE LA MONARQUÍA HISPÁNICA EN EL SIGLO XVII	169
DES BAINS DE FONTAINEBLEAU AU MUSÉE DU LOUVRE: L'USAGE DES PEINTURES DES COLLECTIONS ROYALES EN FRANCE AUX XVII ^e ET XVIII ^e SIÈCLES	53	Rafael Japón Franco	
Stéphane Castelluccio		MARMI GENOVESI E IDENTITÀ ROMANA: ALCUNE RESIDENZE ANDALUSE A CONFRONTO	181
A EXIBIÇÃO DE ILUMINURAS EM PORTUGAL: UM PERCURSO ENTRE O FIM DA IDADE MÉDIA E O RENASCIMENTO	67	Grégoire Extermann	
Pedro Flor		LA CASA REAL DEL SOTO DE ROMA (GRANADA): HISTORIA CONSTRUCTIVA Y ALHAJAMIENTO DE UN REAL SITIO	203
PATRIMONIO PARTILHADO ENTRE PORTUGAL E ESPANHA: O EXEMPLO DO 1 ^o CONDE DE FIGUEIRÓ E O 3 ^o COMENDADOR-MOR DE AVIS	81	José Policarpo Cruz Cabrera	
Susana Varela Flor		UN DESPLIEGUE ARTÍSTICO EN FEMENINO. LA PINTORA MARIANA DE LA CUEVA Y BENAVIDES Y EL HOSPITAL DE LA CARIDAD Y REFUGIO DE GRANADA	227
HISTORIAS DE EXHIBICIÓN: EL SANTO SUDARIO DE TURÍN EN NUEVA ESPAÑA	97	Ana María Gómez Román	
Patricia Díaz Cayeros y Pablo F. Amador Marrero			

Un despliegue artístico en femenino. La pintora Mariana de la Cueva y Benavides y el hospital de la Caridad y Refugio de Granada

ANA MARÍA GÓMEZ ROMÁN

Universidad de Granada

Representamos lo que no fuimos, y no somos lo que representamos
Miguel de Mañara, *Discurso de la Verdad* (1671).

LA FIGURA DE MARIANA DE LA CUEVA Y BENAVIDES SE REVELA, CUANTO MENOS, COMO la de una sorprendente mujer con el suficiente denuedo como para hacerse valer como una artista más en la España del siglo XVII. Vinculada a dos de las ramas más poderosas de la ciudad de Guadix (Granada), Cueva Benavides y Pérez de Barradas, tendría la oportunidad de llevar una vida más allá de lo que su condición de dama requería, hasta el punto de ser reconocida en vida, tal y como era su deseo, como pintora. Esto fue posible porque formó parte del grupo afortunado de mujeres, las aristócratas y las vinculadas a las familias pudientes, que estuvieron inmersas en dinámicas bien diferentes a las del resto de féminas. Gozó, de este modo, de un amplio bagaje cultural, y por consiguiente, tuvo la oportunidad de practicar un ejercicio artístico con la libertad que a otras se les negaba.

Su apego por lo devocional y su habilidad con los pinceles hicieron de ella una mujer con un merecido reconocimiento en su día en Granada, la ciudad que la acogió. Su labor como pintora, y gracias a la anagnórisis de los destinatarios de sus cuadros, quedaría asentada definitivamente a través de las palabras que escribió sobre la misma el tratadista y pintor Ascisclo Antonio Palomino: «excelente pintora en Granada» (Palomino, 1715: 162, De Carlos, 2019: 438-439)¹. A este respecto, y a pesar de que la calidad de su obra es desigual, creemos tener la explicación de tan significativa apreciación. Fueron los congregantes de la Hermandad de la Caridad y Refugio de Granada quienes, en 1672, como comprobaremos más adelante, la reconocieron como «pintora». Lo hicieron al darle la oportunidad de medir su trabajo, y al mismo nivel, con el del laureado pintor Pedro Atanasio de Bocanegra. Fueron ellos, por tanto, quienes con este balance asentaron su identidad como artista. Esa misma estimación la tendría pocos años más tarde uno de los grandes impulsores de las artes y la cultura del Barroco granadino, Martín de Ascargorta. Dicho prelado ingresó en la Hermandad de la Caridad en 1677, llegando a ser hermano mayor de la misma en 1684, y por lo tanto conocía a la perfección la colección pictórica del centro y a sus autores. Sopesamos que él fue el principal transmisor de la alta consideración que los hermanos tenían sobre la figura de Mariana de la Cueva. El receptor de esa información sería el propio Palomino durante su estancia en la ciudad en 1712 y cuando Ascargorta ya era arzobispo de la misma.

1 En cuanto al resto de datos que aporta el tratadista confunde el nombre del marido de la pintora y le asigna a esta la existencia de dos hermanos.

MAYORAZGA Y ARTISTA

Mariana nació en Guadix en el año de 1623 en el seno del matrimonio conformado por Pedro de la Cueva y Benavides y Carvajal y Juana María de Barradas Figueroa y Villarroel, desposados un año antes, y quienes solo tuvieron dos hijas: nuestra artista y Catalina quien, a la postre, abrazaría el celibato como monja en el monasterio de las clarisas de Santiago de dicha localidad. 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 fray Pedro de la Cueva de Benavides y Cárdenas, quien tras quedar viudo había alcanzado el estado de clérigo presbítero y era miembro de la comunidad franciscana, dado que se temía por su vida. Su bautismo quedaría asentado en la iglesia parroquial del Sagrario, en concreto el día 24 de febrero². Por consiguiente, nuestra artista por parte de padre pertenecía a la poderosa rama de los Cueva Benavides, descendientes, a su vez, de Diego de la Cueva, uno de los doscientos caballeros hijosdalgo que instituyeron los Reyes Católicos como conquistadores de Guadix. En cuanto a los Barradas eran, pues, otra de las principales familias de oligarcas y cuyo linaje procedía del primero de ellos, que también se había establecido en esta población. En concreto nos referimos a Francisco Pérez de Barradas y Saavedra, igualmente uno de los doscientos caballeros hijosdalgo y abuelo del célebre marino Lope de Figueroa³.

Sin embargo, aunque aparentemente la vida familiar de nuestra pintora parecía transcurrir plácidamente hubo un suceso que marcó su adolescencia y que, a la postre, fue uno de los principales motivos para que tuviera que abandonar 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 religiosas del monasterio

de Santiago de Guadix, fue el óbito el 5 de octubre de 1635, y en extrañas circunstancias, de su progenitor. Este hecho supondría que su madre, siguiendo las mandas testamentarias de su marido, se retirase junto con sus hijas al expresado monasterio. Lo hacía, además, porque Pedro de la Cueva había dejado establecido en sus últimas voluntades que, en base a las bulas que permitían el ingreso de seglares 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 estado. En consecuencia, Juana de Barradas, acompañada de sus hijas y su fiel esclava Jacinta, ingresaba 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 eclesiástico accitano.

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 oídos de la propia Real Chancillería de Granada, por lo que decidió enviar al antedicho municipio, para que hiciera todas las averiguaciones al respecto, al juez oidor Pedro Ordoñez de la Real. Sus arduas pesquisas le llevaron hasta las autoras materiales de la muerte del cabeza de familia, la madre de Mariana, que por entonces tenía 30 años, y su esclava Jacinta, quienes fueron acusadas de haber envenenado al linajudo mediante hechizos. Por consiguiente, el 26 de julio de 1636 Ordoñez se presentó ante las puertas del recinto claustral acompañado de un nutrido grupo de testigos para detener a las culpables. Contra todo pronóstico con esta acción generó un gran escándalo en la ciudad. Había puesto en el punto de mira tanto a la distinguida familia Barradas como a las propias religiosas franciscanas, dado que estas se habían negado a recibirle aludiendo a su inmunidad eclesiástica. En consecuencia, no tuvo más remedio que «romper las puertas» del recinto claustral para cumplir con su cometido. Finalmente, la solución fue desterrar a Juana de Barradas a Granada quedando sus hijas al cuidado de las expresadas monjas clarisas. Dada la gravedad de los hechos el cabildo catedralicio incluso sopesó poner en antecedentes al propio rey Felipe IV (Gómez Román, 2021: 104-108).

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. La posición de dicha dama como mayorazga la convertía en cabeza visible de la rama familiar y por consiguiente con la obligación de mantener la continuidad de los caudales asociados a dicho vínculo. El mayorazgo había sido instituido por su bisabuelo paterno el 27 de septiembre de 1599 sobre varios bienes raíces de sus propiedades. En

2 La partida de bautismo de Mariana de la Cueva nos fue proporcionada en 2018 por José Rivera Tubilla, investigador-colaborador del Archivo Histórico Diocesano de Guadix. De igual modo expresamos nuestro reconocimiento a los doctores José Manuel Rodríguez Domingo, David García Cueto y Lázaro Gila Medina por su asesoramiento a la hora de trazar algunos aspectos relativos al arte y la pintura del siglo XVII. Y muy especialmente nuestro agradecimiento es para la Ilustre y Venerable Hermandad de la Caridad y Refugio por las facilidades dadas para la elaboración de esta investigación.

3 Archivo Academia de la Historia, Madrid (AAH) *Tabla genealógica de la familia de la Cueva, señores de Jarafe*, legajo 9/306, fº 192. Ruy 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 Cárdenas marido de Mariana de Carvajal, quienes tuvieron a Pedro de la Cueva, el cual desposó con Juana de Barradas y de cuyo matrimonio nacieron Mariana y Catalina.

ellos se incluían varias posesiones, como la casa principal de Guadix que lindaba por tres partes con «calles reales», una ventana en la plaza principal «segunda contando de la esquina de la justicia» y el Cortijo de Monforte, con trescientas fanegas de tierra, sus casas principales, y un molino de pan. De igual modo el blasonado dejaba establecido que debía pasar a Gonzalo, el primero de sus hijos, y en el caso de fallecer este sin sucesión a su otro hijo Pedro. Pero siempre con la obligación y el gravamen de dar la mitad de estos bienes a la tercera de sus vástagos, Juana⁴. Fue así como el abuelo de nuestra pintora, el ya mencionado Pedro de Benavides y Cárdenas, al fallecer prematuramente su hermano, el primogénito, heredó la titularidad de estas propiedades, de manera que tras entrar en estado religioso pasarían a su hijo. Por ello, tras la desafortunada desaparición del padre de Mariana, revertirían en ella como primogénita.

En consecuencia, en junio de 1639 encontramos a fray Pedro de la Cueva en la ciudad de Granada agilizando los respectivos trámites para concertarle a nuestra artista un buen matrimonio, tal y como era preceptivo dada su condición de mayorazga. El candidato fue Pedro de Ostos de Zayas y Torres y Arias de Mansilla quien, a pesar de su oscuro pasado familiar, pues su rama materna descendía de los Torres de Granada conocidos por su origen converso, reunía todos los requisitos. Es más, a pesar de este origen tan señalado el expresado pretendiente no tuvo ningún impedimento a la hora de alcanzar, en la primavera de ese mismo año, el título de caballero de la orden de Calatrava, la más antigua de las órdenes militares españolas. Lo había conseguido porque gozaba no solo de la protección sino también del aval de sus poderosos parientes, con ramificaciones hasta el mismo entorno cortesano. En este sentido fueron de gran ayuda las argucias que empleó durante todo el proceso su primo, el influyente y potentado Antonio Carnero Trogner, secretario particular y hombre de confianza del conde duque de Olivares y un curtido coleccionista de pinturas⁵.

Así, en la primavera de 1639 Ostos estuvo en la Villa de Madrid para dirigir personalmente todos los trámites de

su nombramiento, como así lo confirma su participación como informante en el expediente de otro pretendiente. En este caso el de Enrique Dávila Ponce de León y Sanz de Portillo como caballero de Santiago⁶. Ponce de León, a la postre, llegaría a ser maestro de cámara y gran amigo del coleccionista y bibliógrafo Pedro Antonio de Aragón, marqués del Pobar y virrey de Nápoles entre los años de 1666 y 1672. Sin duda alguna la relación de Ostos con este personaje, además de la protección de su pariente, el poderoso Carnero Trogner y otros tantos personajes colaterales, fueron claves para que finalmente el 9 de mayo alcanzara el tan ansiado título de caballero calatravo. Su talento, pero sobre todo el deseo de alcanzar un respaldo económico, nos da la pista de lo importante que era para él ajustar a partir de esa fecha unas ventajosas nupcias. Ya solo le faltaba encontrar una esposa con fortuna y posición y, tal y como hemos comentado, Mariana de la Cueva reunía estos dos requisitos.

La boda fue por poderes. Para ello nuestra artista firmó el 18 de julio de ese año de 1639 una carta de poder en la que autorizaba a su pariente Pedro Francisco de Alarcón y Granada, flamante descendiente tanto de la casa real nazarí como de los Cuevas y Benavides accitanos, para que la representara en los desposorios. De esta manera diez días después se formalizó la unión en la ciudad del Darro, y en la casa del propio Alarcón, bajo la atenta mirada de los testigos, los acreditados primos del novio: el capitán de milicia Baltasar de Torres y el distinguido Juan Fernández de Córdoba y Torres.

Fue así como Mariana de la Cueva iniciaba una nueva vida en Granada y donde se le abrirían las puertas al éxito. Lo hacía alejada de cualquier señalamiento social vinculado a los tristes episodios anteriormente narrados. Por ende, además del amparo de Pedro Francisco de Alarcón, dicha dama se establecía en esta ciudad con la confianza que le reportaba el que su flamante marido fuera dueño de varias propiedades urbanas. Entre estas se encontraba la solariega casa de los Ostos Zayas, hoy conocida como Palacio de los Olvidados, emplazada en la albaicinería cuesta de Santa Inés. El matrimonio, que no tuvo descendencia, se mantuvo unido hasta el fallecimiento del calatravo, ocurrido en 1661. Mariana moriría en 1688 (Gómez Román, 2021: 108-115).

4 Archivo de la Real Chancillería, Granada (ARChG) *Mariana Polonia (sic) de la Cueva y Benavides contra Diego de la Cueva*, 1662, legajo 426-3. 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, figura clave en la vida de la pintora.

5 Antonio Carnero desde 1643 fue secretario de la Cámara de Castilla para, más adelante, ejercer como secretario de Estado y de Despacho Universal. En relación a la etapa de juventud de Mariana y la relevancia de Pedro de Ostos y su familia véase Gómez Román, 2021: 99-115.

6 Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza (AHN). *Pruebas de Enrique Dávila Ponce de León*, OM Caballero Santiago Exp. 2007, fols. 36-38. Hijo de García Dávila Ponce de León, 2.º de Granada y Gentilhombre de SM, y de Estefanía Sanz de Bohorques. Sus abuelos eran Rodrigo Dávila Ponce de León y María de Zayas también de Granada.

COGIENDO LA PALETA Y EL PINCEL

Mariana se había criado rodeada de arte. Los muros del que había sido su hogar familiar en Guadix habían albergado una interesante pinacoteca compuesta de diez cuadros de «hechura de santos», con sus marcos negros y dorados, doce de emperadores, seis paisajes, tres lienzos grandes y tres pequeños y doce cuadros de láminas pequeños. Durante su permanencia con las religiosas clarisas continuó con su formación, propia de las mujeres de su linaje, recibiendo una esmerada educación al igual que su hermana Catalina. Con todo, fue en la ciudad de Granada donde pudo desarrollar plenamente su faceta artística. En el otoño de 1639, recién instalada en la capital nazarí, entraba de lleno en un ambiente marcadamente intelectual gracias a Pedro Francisco de Alarcón y Granada, quien era asiduo de los continuos actos cívicos y religiosos, incluidas justas literarias, que de continuo se desarrollaban en esta urbe (Gómez Román, 2021:112). Prueba del enorme poder y consideración que este tenía fueron las numerosas muestras públicas de su linaje. Era habitual que los balcones de su solariega casa, emplazada en la calle de la Cárcel y conocida como la «casa de los Alarcones», lucieran colgaduras con los escudos y coronales de los Granada y Venegas (Soria, 1992: 57)⁷.

Lo cierto es que en el contexto de la Granada del XVII, una de las ciudades principales de España, las damas tenían algún tipo de actividad expansiva, de carácter docto o piadoso, a modo de entretenimiento intelectual. Solían concurrir a las justas poéticas, actos públicos o fiestas religiosas y a este respecto figuran nombres como el de Antonia de los Ríos, Ana de Robles, sor Claudia de San Miguel, Luisa Ana de la Vega o María Josefa del Castillo Ocón (Osuna, 2004: 64-68). También en esta población estuvo residiendo la autora literaria giennense Mariana de Carvajal y Saavedra, aquí se casó y alumbró algunos de sus hijos, quien retornaría a Granada, tras unos años en Madrid, donde moriría hacia 1664 (Barbeito, 2007: 241-258). Incluso a lo largo de este siglo en Granada vivieron otras tantas mujeres que tuvieron la oportunidad de desarrollar sus dotes artísticas, aunque a distintos niveles que los de nuestra protagonista (Gómez Román, 2023).

Es por ello que la accitana pronto quedaría fascinada por este rico panorama cultural, encontrándose, además, con una población marcada por la enorme proliferación de talleres artísticos cuya fama traspasaba lo local. Con



[Fig. 1] *Cristo a la columna*, Mariana de la Cueva y Benavides, 1656, monasterio de Carmelitas Calzadas, Granada. Foto: Adrián Contreras.

uno de ellos sería precisamente con el que incentivaría su faceta como pintora. Nos referimos al que regentaba el maestro pintor Esteban de Rueda (ca. 1609-1687), ubicado en la demarcación parroquial de San Juan de los Reyes. Este, además de ser amigo de Pedro de Ostos y administrador de varias tiendas de su propiedad en la calle Zacatín, era un avezado conocedor de los grandes maestros de la pintura a través de las estampas y grabados procedentes del ámbito italiano, flamenco y holandés (Gómez Román, 2013: 45-46). Asimismo era un ágil copista según referencias documentales que nos hablan de la copia que hizo en 1646, por encargo de Diego Díaz de Gaviria, sobre un lienzo original de *San Lázaro* de Pedro de Raxis (Gila, 2021: 131).

En cuanto a la práctica de la pintura, Mariana eludió las normas gremiales que negaban este tipo de actividad a las mujeres. En Granada, los pintores se regían por las ordenanzas municipales de 1525 (título 60º), normativa que aún se mantenía en el XVII. Es más, Julián de Cañas Ramírez, en nombre de la Real Chancillería, dictaminó el 14 de octubre de 1667 ratificar dichas ordenanzas, incluidas la de los pintores, al ordenar su reimposición, que finalmente vieron la luz en 1672. La pintora pudo, por tanto, desarrollar su arte al no disponer de tienda o «casa de pintor» y al quedar fuera del estricto control de los respectivos veedores. Tampoco tuvo muchos impedimentos

7 Las consecuencias de esta muestra de poder fueron desastrosas, dado que el alcalde ordenó descolgar dichas telas, lo que condujo a que Alonso de Granada y Venegas, y sus hijos, incluido el propio Pedro, dieran muerte al expresado.



[Fig. 2] *San Francisco arrodillado en meditación*, Mariana de la Cueva y Benavides, ca. 1664, Museo Nacional del Prado.

porque el grueso de su producción fueron cuadros devotionales con destino a particulares o personas conocidas y, por lo que sabemos, no recibió remuneración alguna por ello. En todo caso fue generosamente recompensada con algún «agasajo» de carácter pecuniario por el coste de los materiales empleados en su compostura.

La primera obra, que hasta ahora hemos localizado, firmada y fechada de su mano es uno de los cuatro cuadros que la priora sor Juana Úrsula de San José, religiosa venerable del monasterio de Carmelitas Calzadas de Granada y con fama de santidad, le pidió que materializara con motivo de una relevación mística que había tenido sobre la Pasión de Jesús. Mariana le pintaría en 1656 un *Cristo a la columna*, custodiado en clausura, aunque el resultado final no fue del todo de su agrado: «reconoció que le faltaba alguna cosa para estar conforme con su idea original. Mandó la sierva de Dios traer un pincel, y dando solo una pincelada le descubrió perfectamente una oreja» [Fig. 1] (Álvarez, 1999: 135, Gómez Román, 2021: 119-122). La segunda obra a la que hacemos referencia es la que ingresó en el Museo Nacional del Prado en 2017 (Portús, 2021: 43-58). En este caso se trata de *San Francisco arrodillado en meditación*, también firmado: «Maria (a) de la Cueva y Barradas fac/

año de 16-¿4» [Fig.2]. La grafía de la fecha no se aprecia bien pero podría ser el año de 1664. En cualquier caso, se trata de una interpretación bastante fiel del *San Francisco en oración ante el Crucificado* de El Greco (ca. 1585) y del que existen varias versiones en distintas pinacotecas.

UNA DAMA PINTORA EN EL DESPLIEGUE ARTÍSTICO DEL HOSPITAL DE LA CARIDAD Y REFUGIO

LA HERMANDAD DE LA CARIDAD Y REFUGIO Y SUS LABORES ASISTENCIALES

La Hermandad de la Caridad y Refugio de Granada, se distinguía del resto de corporaciones asistenciales por la condición esclarecida de la mayoría de sus integrantes, a quienes para su ingreso se les exigía o bien carta de nobleza o bien de hidalguía, de calidad, de celo o de buena conducta. El origen de esta entidad se remonta a 1510 gracias al interés que tuvo una serie de devotos por practicar distintas acciones caritativas, como socorrer a los más necesitados, vestir a los desnudos, curar enfermos, dotar a las huérfanas, alimentar y excarcelar presos, rescatar cautivos y dar cristiana sepultura (López-Guadalupe y López, 2014: 25 y ss.). Por tanto se convirtió en una de las primeras en Andalucía dedicadas a este tipo de atenciones, junto con la de Málaga, dado que en 1513 formalizó sus primeras constituciones. En 1525 la congregación de sacerdotes de San Pedro *ad vincula*, dedicada al alivio de los encarcelados, decidió ceder sus fondos a los expresados fieles, quienes ya eran conocidos por actuar bajo el deseo de imitar la «caridad inmensa de N.S. Jesucristo». Su sede por aquel entonces la tenían en el convento de Santo Domingo, donde disponían dentro del templo conventual de una capilla propia para el entierro de sus congregantes. En 1532 Diego de San Pedro, junto con otros tantos caballeros, adquirieron unas casas en la calle Elvira, mientras que, a la par, Juan de Torres, señor de Vélez de Benaudalla, les dispuso generosamente unos 500.000 maravedís que fueron aumentados por mandas testamentarias con otros 300.000. Gracias a esta suma se pudo, por fin, fundar un hospital cuya principal atención era la curación de mujeres, dado que no había un centro asistencial de estas características en Granada. Así fue como, en origen, el complejo hospitalario de la calle Elvira fue creciendo en torno a un inmueble resuelto con un patio interior, las respectivas salas de curación, una para las enfermas y otra para las incurables, las salas de juntas y la rectoral, la enfermería alta y baja, un pequeño templo y un jardín. Al exterior, dicho conjunto se completaba con varias tiendas y casas accesorias cuyos alquileres eran

los correspondientes hermanos mayores. Pero antes que Pedro de Ostos fuera hermano ya lo era el todopoderoso Pedro Francisco de Alarcón, en concreto desde 1625. Y si sumamos más nombres también encontramos a los primos de Ostos: Juan Fernández de Córdoba y Torres, quien ingresó en 1645, y Antonio Carnero y Mata, flamante comisario general de Caballería y gobernador del Perú, en 1656 (Zayas, 1994: 175). Incluso en esta lista de individuos afines a la artista figuran algunos familiares suyos, como Pedro Alfonso de la Cueva y Benavides (1645) o Rodrigo de la Cueva y Benavides (1648).

Por otra parte, en relación al período que nos interesa, el destino de la corporación estuvo en manos de tres individuos cuya actuación fue fundamental en lo que vendría a ser el despliegue original de la iglesia hospitalaria. El primero de ellos fue Alonso de Santa Cruz Bocanegra y Castillo, hermano desde 1639, veinticuatro de Granada y señor de la villa de los Ogfjares. Era hijo de Luis de Santa Cruz Bocanegra, miembro de una poderosa familia con amplios tentáculos en tierras bastetanas, de donde provenían, y accitanas. El segundo fue Martín de Carvajal y Pacheco, escribano de cámara de la Real Chancillería y caballero de Calatrava, hermano desde 1633. Aunque quien realmente se constituyó en garante de la pintora, y al que podemos considerar como el gran promotor de todo el conjunto pictórico del templo, fue el caballero veinticuatro y alguacil mayor de la Inquisición Antonio Alfonso Sánchez de Teruel Mesía y Castillo⁸. Este linaje, pariente lejano de nuestra artista, había nacido en Granada en 1625 y era un opulento terrateniente de la vecina localidad de Albolote. Su posición social se vería reforzada en 1639, el mismo año que hizo su ingreso en la Hermandad de la Caridad, gracias a sus esponsales con Ana de Quesada. El hijo de ambos, Fernando, fue paje de Felipe IV y se convertiría, a la postre, en el I conde de Villa Amena de Cozvíjar (Ramos, 1781: 179)⁹.

EL PROGRAMA ORIGINAL DE LA IGLESIA:
MARIANA DE LA CUEVA FRENTE A PEDRO
ATANASIO DE BOCANEGRA Y JUAN DE SEVILLA

El 10 de diciembre de 1662 Miguel de Mañara Vicentelo de Leca hizo formalmente su ingreso en la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla. Un año antes había fallecido

inesperadamente la que fuera su esposa, la accitana Jerónima Carrillo de Mendoza y Castrillo. En el mismo año que Mañara se incorporaba a la expresada corporación acogía en su sevillana casa del barrio de San Bartolomé a su suegro Diego Carrillo de Mendoza y Arana, nacido en Guadix en 1600 y descendiente de los condes de Priego, quien viviría con él hasta su muerte ocurrida en 1672 (Ybarra, 1990: 146-148). Este último, además, era una persona extremadamente culta y con vena literaria, como se constata en las décimas que compuso para el canónigo granadino Andrés Sánchez de Espejo¹⁰. Por tanto, Carrillo de Mendoza fue partícipe y conocedor de los entresijos que llevaron a Miguel de Mañara a convertirse en 1662 en hermano mayor de la Hermandad de la Caridad de Sevilla y a escribir y publicar su célebre *Discurso de la Verdad* en 1671. Esta cuestión es fundamental para entender el despliegue artístico que la corporación granadina iniciaría en su templo en torno a las mismas fechas que la sevillana. Máxime teniendo en cuenta que Carrillo de Mendoza fue hermano mayor de la Hermandad de Granada durante varias ocasiones. Así el 13 de junio de 1640, en calidad de tal, fue quien organizó, dentro de las celebraciones a los desagravios a la Inmaculada, una de las fiestas más señaladas que tuvieron lugar en la ciudad. Para ello ordenó desplegar un altar mayor efímero, que estuvo acompañado de otros altares muy «curiosos», en el patio del hospital (Henríquez, 1987: 859). Las últimas como hermano mayor fueron en 1646, antes de su viaje a Italia como acompañante del séquito del duque de Arcos, y en 1648 a su regreso, el mismo año de los esponsales de su hija con el sevillano¹¹. Es significativo señalar también que, tras su desaparición en 1672, los bienes de su mayorazgo, por lo demás bastantes mermados, revirtieron en su pariente Baltasar de Afán de Ribera y Gadea, igualmente miembro de la hermandad granadina desde el año de 1659¹².

8 En la documentación también aparece referenciado como Antonio Teruel.

9 Era hijo de Fernando Tello Mesía de Teruel y Francisca del Castillo. Por lo que se refiere a su esposa esta era hija de Sebastián de Quesada y Benavides y Juana de Molina Mesía.

10 Diego Carrillo las compuso con motivo de la obra escrita por Sánchez Espejo narrando los túmulos funerarios que la ciudad de Granada levantó a la muerte de la reina Isabel de Bórbón (Sánchez Espejo, 1645: 2).

11 Vástago de Pedro Carrillo de Priego y de Jerónima de Arana y Bazán, natural de Guadix. Pedro Carrillo falleció en Granada en 1622 siendo sepultado en la capilla mayor de la iglesia parroquial de San José. Sus abuelos maternos también eran de Guadix, García de Arana y Juana de la Cueva y Aguirre. Los paternos eran Catalina Hurtado de Mendoza y Luis Carrillo. Por otra parte, pariente suyo fue el influyente diplomático Alonso de la Cueva Benavides y Mendoza Carrillo.

12 Tras su muerte en Sevilla el 15 de septiembre de 1672 los bienes de su mayorazgo, Huélagos y Fonelas, pasaron a su prima Rafaela de Arana y Bazán, viuda de Baltasar de Gadea. Tras el fallecimiento de dicha dama recayeron en el nieto de esta, Baltasar Afán de Ribera y Gadea.

Por tanto, Diego Carrillo de Mendoza, al igual que buena parte de su familia, mantuvo a lo largo de su vida una relación muy estrecha con la corporación granadina. Este particular hecho es buena prueba de que existió un conocimiento recíproco entre ambas hermandades, tal y como acabamos de plantear, y que sus integrantes eran plenamente conocedores de las actividades y acciones emprendidas por cada una de ellas. Es ahí donde debemos tener en cuenta el papel que jugaría el propio Carrillo de Mendoza en la etapa final de la vida de Mañara y cuyos ideales darían lugar a uno de los programas barrocos más interesantes dentro del ámbito hispano gracias al trabajo de artistas como Bartolomé Esteban Murillo, Bernardo Simón de Pineda, Juan de Valdés Leal, Pedro Roldán... (Angulo, 1981:377-404; Moreno, 2004: 489-511). En consecuencia, el conjunto artístico granadino estuvo directamente relacionado con el sevillano, incluidos asuntos iconográficos similares, y no con el que su homónima madrileña, con la que estaba hermanada, había emprendido unos años antes a manos de Vicente Carducho (Mallén, 2021: 240-245).

Pero centrándonos en las circunstancias que facilitaron que Mariana de la Cueva interviniera en el despliegue ornamental de la iglesia hospitalaria, tenemos, inevitablemente, que detenernos en la figura del ya mencionado Antonio Alfonso Sánchez de Teruel y Castillo. Este, en nombre de la Hermandad y en calidad de hermano mayor de la misma, acudió en 1672 a la pintora, de la que era buen amigo, para que compusiera varios lienzos de su mano con destino a dicho espacio religioso. Previamente en el año 1669 se habían dado los primeros pasos por parte del hermano Alonso de Bocanegra y Santa Cruz para embellecerlo, aunque realmente quedaría configurado, y casi en paralelo con su homónima sevillana, entre los años de 1670 a 1672¹³. De esta manera Mariana, como una artista más, tuvo la oportunidad de medirse aquí con Pedro Atanasio de Bocanegra, hombre de «gran ventolera» y uno de los máximos exponentes de la pintura barroca granadina hasta el punto de alzarse en 1686 con el título de pintor del rey *ad honorem* (Orozco, 1937).

Pues bien, en ese año de 1669, cuando aún era hermano mayor Alonso de Santa Cruz Bocanegra, fue cuando la Hermandad sopesó crear una unidad visual y programática para el interior de su iglesia adquiriendo para ello un lienzo de un *Crucificado*, cuyo costo fue de unos 76 reales. Quedó

expuesto encima del retablo principal que existía hasta la fecha. A su vez Santa Cruz encargó personalmente la compostura del lienzo de *San Juan de Dios dando limosna*, cuyo asunto iconográfico era un buen resumen de las actividades asistenciales de los hermanos, por unos 200 reales. Se terminaría de pagar en 1670 cuando se libraron los 100 reales que restaban del total de dicha cantidad¹⁴.

Tras el cambio en la dirección, en el año de 1670 el nuevo hermano mayor Martín de Carvajal Pacheco mantuvo el mismo interés que su predecesor por continuar con la empresa. Ordenó esterar la iglesia, se hizo de una tarima con tres gradas de madera para colocar sobre ella el altar mayor y de una peana de pino pintada de negro para exponer la imagen de la *Virgen de la Caridad*, titular de la corporación que presidía la cabecera. De igual modo se agenció de un sagrario de madera para custodiar el monumento, con peana y cúpula y dorado y estofado, así como de seis candelabros de nogal, un cáliz y un misal traído expresamente de Madrid. Por su parte el marqués de Campotéjar hizo depósito de un espléndido aguamanil de cobre. Por último la Hermandad compró un estandarte con la imagen de la Caridad para la procesión del sábado de ramos. En tanto que el administrador Matías de Almeida se animó a donar un lienzo de su propiedad, *San Martín*, paradigma de santo limosnero, que, de momento, quedó expuesto en uno de los muros de la iglesia. Fue entonces cuando la corporación acudió a Pedro Atanasio de Bocanegra encargándole expresamente tres lienzos para un nuevo retablo mayor del que ya se estaba gestionando su compostura. Los asuntos fueron un *Crucificado con cuatro ángeles*, un *Cristo a la columna* y un *Cristo de la Humildad*¹⁵.

En 1671 Alonso de Santa Cruz y Bocanegra, nuevamente al frente de la institución prosiguió, bajo el asesoramiento del rector Juan Luis Suárez de Mendoza, con las gestiones del retablo que había sido encargado al ensamblador Juan López de Almagro, y que quedaría colocado en la cabecera de la iglesia a mediados del mes de marzo. Solo faltaba su dorado y estofado a manos del maestro dorador Juan Vélez de Ulloa. Así el 21 de marzo se libraron 1.200 reales a López de Almagro y el 6 de julio unos 1.975 reales al segundo. Por lo que respecta al anterior retablo, junto con el lienzo del *Crucificado*, se vendería al año siguiente por 500 reales. Una vez que la nueva maquinaria retablística había quedado encajada en la cabecera

13 El llamado clan Santa Cruz Bocanegra, oriundo de Baza y vinculado también con la ciudad de Guadix, ha sido ampliamente estudiado por Enrique Soria, quien afirma que fueron uno de los principales grupos de presión dentro de la Real Chancillería de Granada (Soria, 2005: 120-121).

14 Este lienzo de Juan de Sevilla es uno de los de mejor calidad junto con el de Bocanegra de *La multiplicación de los panes y los peces* (Rodríguez y Gómez Román, 1995: 144-147).

15 Archivo Hermandad de la Caridad y Refugio, Granada (AHC) *Inventario de la iglesia, 1670*.



[Fig. 4] *Lamentación sobre Cristo Muerto*, Mariana de la Cueva y Benavides, 1672, Hermandad de la Caridad y Refugio, Granada. Foto: Adrián Contreras.

se compusieron dos mascarones de yeso y se insertaron dos bolas en el remate junto con dos ángeles portadores de sendos soles. A estos, más adelante, se sumarían otros dos ángeles más pero, en este caso, con sendas tablas con el lema Caridad y Refugio respectivamente. Por último, el retablo mayor quedaría definitivamente configurado gracias a tres nuevos lienzos que fueron encomendados en ese mismo año a Bocanegra: *San José*, *San Juan Bautista* y *La coronación de la Virgen*. El pintor cobraría por ellos unos 430 reales que la corporación juntó, básicamente, de limosna. A la par la Hermandad recibió por donación testamentaria de la madre Luisa de la Trinidad, beata religiosa, un *Niño Jesús* con destino a la iglesia, mientras que Josefa María, viuda del acaudalado genovés Nicolás Gandulfo, hizo obsequio de un manto para la *Virgen de la Caridad* y de un vestido de chamelote blanco de plata guarnecido con galón de oro fino para el *Niño*.

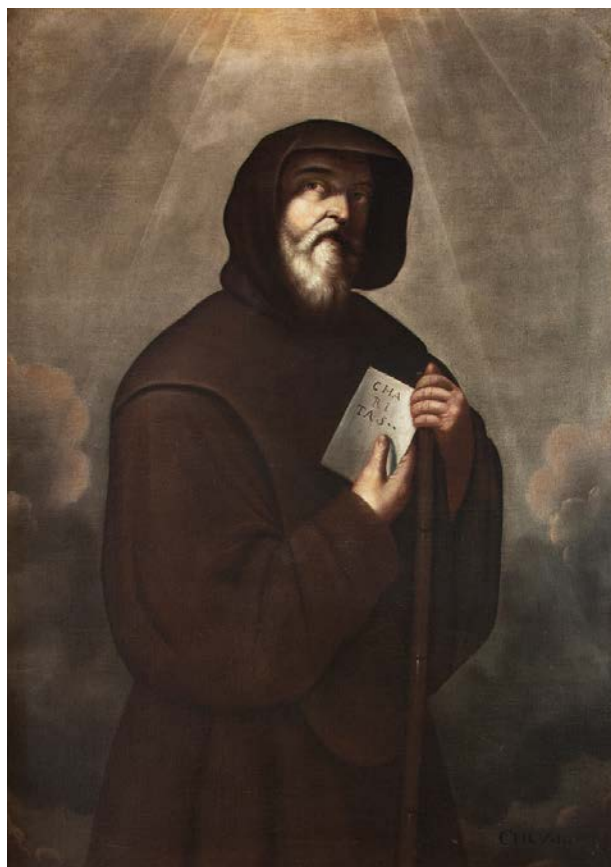
Con todo, el despliegue original quedaría básicamente definido en 1672. Fue gracias a la iniciativa de Antonio Sánchez de Teruel tras haber sido designado nuevo hermano mayor el 28 de diciembre de 1671. Para implementar el ornato de la capilla se compraron 19 varas de tafetán, destinadas a cubrir parte de las pinturas de Bocanegra durante los días de la celebración de la Pasión, y dos pirámides de madera para acompañar al monumento. Pues bien, fue en el mes de mayo de ese año cuando se

colocaron los primeros lienzos pintados por Mariana de la Cueva. Esta los había pintado tras haber recibido una petición expresa por parte de Antonio Teruel invitándola a participar, como afamada artista que era, en el programa ornamental de este particular espacio religioso. Nuestra pintora, movida de una generosidad extrema hacia la institución, se vio plenamente capacitada de aceptar dicha encomienda aun sabiendo que, a priori, no recibiría remuneración alguna por ello. Asimismo, para ella suponía un honor el simple hecho de medirse con el afamado y reconocido pintor Pedro Atanasio de Bocanegra, quien ya había hecho entrega de seis lienzos, aunque aún le quedaba uno para completar el total del encargo. Teruel, para no ocasionarle gasto alguno a la artista, ni por la adquisición del material ni por las telas, empleó del fondo común unos 48 reales para proporcionarle el bastidor y el imprimado del lienzo principal, donde iría pintada *la lamentación de Cristo*. Una vez que esta cumplió su cometido el expresado hermano mayor ordenó al rector que emplease unos 60 reales en «hacer algun agassajo a la dha señora»¹⁶. En las referencias documentales se alude además a lo siguiente: «todos tres echos de mano de mi S^a D^a Mariana de la

16 (AHC) *Inventario*, 1672. Los 60 reales se sacaron de la sisa de la carne del mes de abril (24 reales) y los restantes de la venta de unas camas viejas del hospital.



[Fig. 5] *San Francisco de Asís*, Mariana de la Cueva y Benavides, 1672, Hermandad de la Caridad y Refugio, Granada. Foto: Adrián Contreras.



[Fig. 6] *San Francisco de Paula*, Mariana de la Cueva y Benavides, 1672, Hermandad de la Caridad y Refugio, Granada. Foto: Adrián Contreras.

Cueba viuda de Don Pedro de Zayas caballero del orden de Calatrava nro hermano y los dio de limosna».

Los primeros cuadros pintados por Mariana de la Cueva fueron, por tanto: *Lamentación sobre Cristo muerto* [Fig. 4], *San Francisco de Asís* [Fig. 5] y un *San Francisco de Paula* [Fig. 6]. Todos ellos firmados en su parte inferior: «Cueva» (Gómez Román, 2021: 118-119). Las figuras de los dos últimos son de tamaño natural mientras que la composición del primero recurre a los modelos empleados por Pedro Pablo 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 figura que aparece el cuadro de *La Piedad* de José Ribera (Cartuja de San Martín de Nápoles, 1637). Mariana con este asunto representó la principal obra de misericordia de todas: el entierro de Cristo tras la culminación de su pasión y muerte en la cruz. Es decir, la mayor obra de caridad que Dios hizo por el hombre. Por lo que se refiere al lienzo de *San Francisco de Paula* recurre al modelo del original de José de Ribera del cual existen varias réplicas en distintos museos, y colecciones particulares, entre ellos en el Hermitage de St.

Peterburg, en el museo de Capodimonte de Nápoles, o el que atesora el museo Muza en La Valleta, una de sus joyas, que está datado hacia 1640. En el caso de nuestra pintora representa la figura del santo 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. En cuanto al óleo de *San Francisco de Asís*, lo resuelve bajo modelo de Lodovico Cardi, el Cigoli, y con una acertada concreción del rostro, aunque sus manos se hallan ciertamente desdibujadas, al igual que en el lienzo anterior, pero sin descuidar detalles como el dramatismo de las llagas.

Alentada tanto por la ejemplaridad de su acción como por la buena acogida de su trabajo, en septiembre de ese año de 1672 Mariana hizo entrega de otros tres lienzos más que vendrían a completar su intervención en el despliegue artístico del templo. Estos quedarían colocados en sus muros en ese mismo mes. En este caso fueron: *Liberación de San Pedro* [Fig. 7], *San Juan Bautista en el desierto* [Fig. 8] y *San Jerónimo en el desierto* [Fig. 9] «todos los dio de limosna la dha S^a. D^a. Mariana de la Cueva pintados de su mano». En consecuencia, en la junta que la Hermandad celebró el día 2 de ese mismo mes se acordó librarle por



[Fig. 7] *Liberación de San Pedro*, Mariana de la Cueva y Benavides, 1672, Hermandad de la Caridad y Refugio, Granada. Foto: Adrián Contreras.



[Fig. 8] *San Juan Bautista en el desierto*, Mariana de la Cueva y Benavides, 1672, Hermandad de la Caridad y Refugio, Granada. Foto: Adrián Contreras.

ello unos 400 reales. Los costeó de su propio bolsillo el mismo Teruel, «en señal de agradecimiento de su buena voluntad», siéndole dispensados al día siguiente. La intención era que los empleara en la adquisición de

«colores» para sus próximos cuadros. Con esta generosa acción todos los caballeros le otorgaban la consideración plena de artista: «Mariana de la Cueva pintora». Al hilo de lo expuesto en el inventario del año siguiente ya figuran anotados los seis lienzos que completaban el total de su trabajo: «los pinto y dio mi S^{ra} D^a Mariana de la Cueva y la Hermandad le libro 400 reales para colores»¹⁷.

Respecto al lienzo de *San Jerónimo en el desierto* sigue el modelo que José de Ribera pintó, entre 1617 y 1618, para el virrey de Nápoles y que atesora el Museo de Arte Sacro de la colegiata de Osuna (Finaldi, 2011: 67). La *Liberación de San Pedro* reproduce la obra de Ribera del mismo asunto, datada hacia 1631, de la colección de Patrimonio Nacional. Y por lo que respecta a *San Juan Bautista en el desierto* también sigue otro lienzo del mismo pintor, pero en este caso el que formó parte de la colección de Jerónimo de la Torre, fechado en 1641, y que actualmente custodia el Museo Nacional del Prado (Portús, 2001: 70). Los seis cuadros pintados por Mariana representan tanto las principales acciones de misericordia y caridad propias de la congregación como la salvación espiritual que sus integrantes podían alcanzar emulando el retiro de Jesús, y por ende el de los santos que lo imitaron, en el desierto¹⁸.

17 (AHC) *Inventario*, 1673.

18 Sobre la disposición original de todas las obras véase Rodríguez y Gómez Román, 1995: 144-147.



[Fig. 9] *San Jerónimo en el desierto*, Mariana de la Cueva y Benavides, 1672, Hermandad de la Caridad y Refugio, Granada. Foto: Adrián Contreras.

Para completar este particular ciclo pictórico, la Hermandad de la Caridad se hizo de varios lienzos más. El 11 de junio de 1672 se libraron 200 reales para el pago de cuatro bastidores, ponerles sus correspondientes telas y hacer su imprimación «para quatro quadros que se an de hacer para acabar de adornar nra yglesia de Pintura». Uno de ellos había sido pintado de balde, mientras que los «otros con la esperanza que se hagan los demás a poca costa»¹⁹. En agosto de 1672 se le dispensó al maestro pintor Antonio Flores la cantidad que aún restaba del total de 600 reales del costo de tres lienzos que había entregado. Lo que nos llama la atención es que en el inventario de la iglesia del año siguiente figuran anotados tres cuadros nuevos, que vienen a coincidir con los que la historiografía vincula con Juan de Sevilla, y que son: *La Comida de Nazareth*, *la Cena de Emaús* (con las mismas medidas que el anterior) y *La Encarnación*²⁰. Por último, en diciembre de ese mismo año de 1672 se libraron a Pedro Atanasio de Bocanegra unos 1.500 reales por el lienzo, la costa total de esta obra con la composición del marco

y dorado fue de unos 2.100 reales, por el último cuadro que le quedaba por entregar, el de *La Multiplicación de los panes y los peces*. Del total de los emolumentos que Bocanegra debía recibir por esta obra, unos 600 reales fueron aportados directamente por los hermanos²¹. Era el lienzo más grande de todo el ciclo y claramente pintado con una connotación sacramental. El pintor granadino lo compuso teniendo presente la estampa de Gerard de Jode del *Thesaurus Sacrarum, historiarum veteris in novi Testamenti* (1585)²² [Fig. 10]. En este sentido debemos recordar que para 1670 los muros de la iglesia del hospital sevillano ya lucían toda la serie murillesca, incluido este mismo asunto (Moreno, 2004: 494).

19 (AHC) *Cuentas 1668-1676*.

20 En el catálogo de la exposición de 1968 figuran los dos primeros como de Juan de Sevilla y del lienzo de *La Cena* se reseña que figura la firma de este artista (Pita, 1970: 94-96). En este último caso en el convento de San Antón Gómez-Moreno cita uno similar al que en un primer momento había atribuido a Juan de Sevilla rectificando después para datarlo a mediados de siglo, cuando el artista aún no estaba activo: «los discípulos de Emaús, copia estampa de Rubens, mediados s. XVII» (Gómez-Moreno, 1992, vol. 2, p. 105).

21 En anteriores investigaciones los habíamos atribuido a la mano de Juan de Sevilla, siguiendo a su vez las referencias bibliográficas citadas en la nota anterior, dado que no habíamos podido consultar en profundidad los datos del archivo de la hermandad.

22 Mide 2, 95 x 3,34. Orozco Díaz, no lo cita como obra de Bocanegra ni tampoco los seis restantes que pintó para la corporación (Orozco, 1937). Fue el pintor Fernando Marín quien le asignó la autoría a Juan de Sevilla, «es de lo mejor de sus obras. Tiene dicho lienzo quatro varas de ancho y dos y media de alto», al igual que los lienzos de *San Juan de Dios*, «San Juan de Dios con sus pobres, cuio quadro es del mismo tamaño, y tan bueno como el anterior», *La Cena de Emaús*, *La Encarnación*, y *La comida de Nazareth* (Salas, 1966: 45). En la exposición organizada con motivo del centenario de Alonso Cano en 1968 figuraba como obra de Juan de Sevilla, recogiendo, a su vez, lo referido por Ceán (1800: IV, 373). De igual modo, Gómez-Moreno en su *Guía de Granada* atribuía este cuadro a Juan de Sevilla lo mismo que los óleos antes citados (Gómez-Moreno, 1992: 317).



[Fig. 10] *La Multiplicación de los panes y los peces*, Pedro Atanasio de Bocanegra, 1672, Hermandad de la Caridad y Refugio. Granada. Foto: Adrián Contreras.

En 1673, durante el mandato de Jerónimo de Ahumada y Salazar como hermano mayor, se pusieron las molduras de los cuadros de *San Juan de Dios*²³ y los de *San Jerónimo en el desierto*, *Liberación de San Pedro* y *San Juan Bautista*, estos tres últimos de Mariana de la Cueva. En este caso los marcos costaron unos 450 reales aunque el maestro dorador Juan Ruiz de Mendoza recibió un total de 1500 reales por los cuatro²⁴. A todo ello, y gracias a las gestiones del rector, en el mes de noviembre las herederas del que había sido letrado y antiguo hermano, Juan de Herrera Pareja, donaron dos relicarios con sus marcos negros y un cuadrado de *Cristo Crucificado*. Este quedó expuesto sobre una nueva colgadura confeccionada expresamente para lucir sobre el arco de uno de los altares colaterales.

Finalmente, según el inventario de bienes muebles del año de 1679 para esa fecha ya estaba plenamente definido lo que podemos considerar como el programa original de la pequeña iglesia hospitalaria, aunque en años posteriores se

seguiría ampliando con la incorporación de nuevas obras. Así el nicho principal del retablo estaba presidido por la efigie de *Virgen de la Caridad con el Niño*, la hornacina derecha albergaba el lienzo de *San José* y la de la izquierda el de *San Juan Bautista*, mientras que en el remate estaba *La Coronación*²⁵. Todos de Bocanegra. A ambos lados del retablo figuraban las parejas de angelitos²⁶. Durante el tiempo de cuaresma los anteriores lienzos eran sustituidos por los otros tres pintados también por Bocanegra. Eran los conocidos como de Pasión: el *Crucificado con cuatro ángeles*, que se colocaba en el lugar de *La Coronación*, y los del *Cristo de la Humildad*, y el del *Cristo a la columna*. De ahí que durante los cultos de cuaresma el programa iconográfico del retablo principal era, por tanto, una invitación a celebrar la Pasión de Jesucristo.

En el lado del evangelio estaban enclavados los cuadros de *La multiplicación de los panes y los peces*, *San Juan de Dios dando de comer a los pobres*, y *La Comida de Nazareth*²⁷.

23 (AHC) *Inventario, 1673*. Sobre Antonio de Flores y su relevancia en el contexto granadino véase Gómez Román, 2013: 44-45.

24 La participación de Juan Suárez de Mendoza en todo el proceso ornamental e iconográfico es bastante relevante. Era rector del hospital desde 1662.

25 La efigie de la *Virgen de la Caridad* fue retocada en 1789.

26 Luego se amplió el programa con dos angelitos más pequeños que también se vendieron con el retablo en el XVIII.

27 Atribuido a Juan de Sevilla (Rodríguez, 2014: 272-277).

Encima de la puerta de la iglesia, y a modo de tríptico en un solo marco de nogal dorado, las telas de nuestra pintora: *San Francisco de Asís*, *Lamentación sobre Cristo muerto* y *San Francisco de Paula*. En el muro de la epístola se dispusieron: *La Encarnación* (al lado de la sacristía), *La Comida de Emaús*; y los tres de Mariana: *San Juan Bautista en el desierto* (encima del postigo), *San Jerónimo en el desierto* (encima de una ventana) y *Liberación de San Pedro* (este encima de la ventana tras el púlpito). Por lo que se refiere a los pequeños altares colaterales estos exhibían un lienzo de la Virgen, así como diferentes pinturas de santos. Y en la sacristía quedó depositado un lienzo de un *Ecce Homo*.

En definitiva, el despliegue artístico original estaba canalizado hacia dos lecturas visuales muy concretas. Por una parte, hacia el culto mariano a través de la titular de la corporación; y por otra, a la contemplación de las acciones de santidad mediante los episodios narrados en los sucesivos lienzos relativos a los ejercicios de caridad y de misericordia. En este último caso tan solo sería ligeramente alterado durante la cuaresma con los lienzos de la Pasión exhibidos en el retablo mayor. Todo el ciclo pictórico, y a modo de resumen, vendría a ser un modelo de ejemplaridad frente a la vanidad. Al fin y al cabo la finalidad última de todos los congregantes era vencer la soledad de la tumba²⁸.

PARA CONCLUIR...

En ocasiones aunar la historia social de los artífices del siglo XVII con su producción artística no resulta una tarea fácil y menos aun cuando se trata de una mujer. Así pues, la figura de la pintora Mariana de la Cueva es un caso bastante singular dentro de la historia del arte del Barroco. En la construcción del perfil vital de esta dama hemos dado un significativo paso a la hora de asentar, por una parte, cuáles fueron los principales hitos que rodearon su existencia; y por otra, quienes fueron los principales receptores de su trabajo. A pesar de todo, el catálogo de su obra, hasta ahora, es bastante limitado, aunque no descartamos poder ampliarlo en futuras investigaciones.

28 En 1724 se encargó un nuevo retablo para la iglesia por ello la Hermandad decidió vender el de López Almagro y los tres cuadros pintados por Bocanegra de *San Juan Bautista*, *San José* y el *Cristo Crucificado*. Los tres restantes, obra del mismo pintor, se repartieron entre la sala de juntas y la rectoral. Por el resto del edificio quedaron distribuidos, entre el arco de la escalera y corredor hasta la primera planta de la enfermería, unos treinta y cinco lienzos, algunos de ellos embutidos con marcos de yeso. En el oratorio de la enfermería baja quedó expuesto un *Crucificado*, mientras que en la enfermería alta figuraban otras dos telas y en su oratorio el lienzo de la *Concepción*.

No obstante, hay varias cuestiones que queremos resaltar en relación a todo lo expuesto. Sin duda alguna su contribución en el despliegue ornamental del hospital de la Caridad y Refugio de Granada fue uno de los acontecimientos más importantes en su trayectoria como pintora. Bien es cierto que este hecho ha pasado prácticamente desapercibido puesto que, hasta el presente, se ha mantenido la lectura de este programa ornamental en base a lo que la historiografía decimonónica señaló tras lo ponderado por Ceán Bermúdez en su *Diccionario de los más ilustres profesores*. Dicho autor, recogiendo la información aportada por el pintor Fernando Marín Chaves, le asignaba a Juan de Sevilla unos cinco lienzos del total del conjunto pictórico de la iglesia (Ceán, 1800: 373). Esta misma atribución fue mantenida por el conde de Maule (Cruz, 1812: 333); y en esta misma línea, por ejemplo, José Giménez Serrano (1846: 311-312) y el erudito local Francisco de Paula Valladar la ampliaban a un total de doce (Valladar, 1890: 329). El primer investigador que sí prestaría atención a la firma que aparece en cada uno de los tres primeros lienzos pintados por Mariana de la Cueva fue Manuel Gómez-Moreno González (Moya, 2004: 657).

Sin embargo, tal y como hemos planteado, el principal duelo visual se produjo entre el consagrado pintor Pedro Atanasio de Bocanegra y nuestra protagonista. Por ello la participación de esta pintora en el despliegue artístico de la iglesia hospitalaria granadina la convierte en un caso bastante singular dentro los territorios de dominio de la Monarquía Hispánica. Tan solo podría ser comparable con Artemisia Gentileschi, quien viene siendo considerada como la primera mujer que intervino en un ciclo pictórico dentro de un ámbito devocional, la basílica catedral de San Procolo Mártir de Pozzuoli (Nápoles). En su caso, la pintora romana compuso tres telas, pintadas entre 1635 y 1638, *San Genaro en el anfiteatro*, *Los santos Procolo y Nicea* y *La Adoración de los Magos* (Locker, 2015: 175-177). Se trataba de un rico programa decorativo, con la presencia de varios artistas, comisionado por el obispo de dicha diócesis, el andaluz Martín de León y Cárdenas, O.S.A.

Finalmente, el trabajo de Mariana de la Cueva en el ciclo analizado es igualmente muy significativo dentro del ámbito español dado que, en el desarrollo de un programa iconográfico concreto, una parte considerable de sus lienzos son copias de obras originales de José de Ribera, pintor, por lo demás, muy apreciado en su siglo en Granada (García Cueto, 2019). Esto no desmerece, ni mucho menos, el quehacer de la artista accitana. Al contrario, reafirma el pleno conocimiento que la expresada pintora tenía del Españolito, optando, a través del manejo de sus pinceles, por transmitir fielmente su admiración por él.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO INÍGUEZ, DIEGO, *Murillo*, Madrid, Espasa Calpe, 1981.
- ARIAS DE SAAVEDRA, INMACULADA; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, MIGUEL LUIS, «Asistencia sanitaria femenina a finales del Antiguo Régimen: el caso del Hospital de la Caridad y Refugio de Granada», *Cuadernos de Historia Moderna*, n.º 14 (2015), págs. 33-61.
- BARBEITO CARNEIRO, MARÍA ISABEL, *Mujeres y literatura del Siglo de Oro (espacios profanos y espacios conventuales)*, Madrid, edición de la autora, 2007.
- BARRA HIDALGO, EDUARDO, «Documentos inéditos sobre Miguel de Mañara», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, n.º 18 (1990), págs. 145-158.
- CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Viuda de Ibarra, 1800, 6 vols.
- DE CARLOS VARONA, MARÍA CRUZ, «Mujeres de la élite y cultura artística en el 'Museo Pictórico' de Antonio Palomino», *Cuadernos de Historia Moderna*, n.º 2 (2019), págs. 419-447.
- DE LA CRUZ BAHAMONDE, NICOLÁS, CONDE DE MAULE, *Viage de España, Francia é Italia*, Cádiz, Manuel Bosch, 1812, 12 vols.
- FINALDI, GABRIELE, «El conjunto de Osuna en la exposición 'El joven Ribera'», *Cuadernos de los Amigos de Osuna*, n.º 13 (2011), págs. 66-73.
- GARCÍA CUETO DAVID (dir.), *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas. Originales y copias*, Granada, Universidad de Granada, 2019.
- GILA MEDINA, LÁZARO, *Pintores granadinos en la Edad Moderna según los escribanos de la Ciudad*, Granada, Universidad de Granada, 2021.
- GIMÉNEZ SERRANO, JOSÉ, *Manual del artista y del viajero en Granada*, Granada, J.A. Linares, 1846.
- GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, MANUEL, *Guía de Granada*, Granada, Comares, 1992.
- GÓMEZ ROMÁN, ANA MARÍA, «Arte y clientela en Granada durante la segunda mitad del siglo XVII», en REDER GADOW, MARION (coord.), *Congreso sobre la Andalucía de finales del siglo XVII*. Córdoba, Diputación, 1999, págs. 181-199.
- «La pintura barroca granadina. Nuevos datos y protagonistas», *Cuadernos de Arte*, n.º 44 (2013), págs. 35-58.
- «Una mujer pintora en la España del siglo XVII: Mariana de la Cueva y Benavides», *Boletín de Boletín del Centro de Estudios "Pedro Suárez"*, n.º 34 (2021), págs. 99-127.
- «Ellas también fueron artistas. Mujeres pintoras de los siglos XVII y XVIII en Granada», en CONTRERAS GUERRERO, ADRIÁN; JUSTO ESTEBARANZ, ÁNGEL; QILES GARCÍA, FERNANDO (eds.), *En las sombras del Barroco. Una mirada introspectiva*, Sevilla, Enredars, 2023.
- HENRÍQUEZ DE JORQUERA, FRANCISCO, *Anales de Granada*, Granada, Universidad de Granada, 1987.
- LOCKER, JESSE M, *Artemisia Gentileschi: the language of painting*. Yale, University Press, 2015.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, MIGUEL LUIS; LÓPEZ MOYA, RAFAEL, *La Hermandad de la Caridad y Refugio: 500 años de hospitalidad*, Granada, Ayuntamiento de Granada, 2014.
- MALLÉN HERRÁIZ, DAVID, «Vicente Carducho y la Hermandad del Refugio en Madrid: encargos artísticos y proyección cortesana», *Archivo Español de Arte*, n.º 375 (2021), págs. 233-246.
- MOYA MORALES, JAVIER, *Manuel Gómez-Moreno González. Obra dispersa e inédita*, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 2004.
- MORENO MENDOZA, ARSENIO, «La iconografía de la iglesia sevillana del Hospital de la Santa Caridad: Nuevas anotaciones», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n.º 26 (2004), págs. 489-511.
- OSUNA INMACULADA, «Justas poéticas en Granada en el siglo XVII: materiales para su estudio», *Criticón*, n.º 90 (2004), págs. 35-77.
- Ordenanzas que los muy ilustres, y muy magníficos señores Granada mandaron guardar, para la buena gobernacion de su Republica que se han vuelto a imprimir por mandato de los señores Presidente y Oydores de la Real Chancillería de esta ciudad de Granada, año 1670, añadiendo otras que no estaban impresas*, Granada, Francisco Ochoa, 1672.
- OROZCO DÍAZ, EMILIO, *Pedro Atanasio de Bocanegra*, Granada, Facultad de Letras, 1937.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, ACISCLO ANTONIO, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715, lib. 2.

- PORTÚS, JAVIER, *Guía de la Pintura Barroca española*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001.
- «Mariana de la Cueva y Barradas. San Francisco arrodillado en meditación (según el Greco)», en *El legado de Carmen Sánchez. La última lección*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2021, págs. 48-53.
- PITA ANDRADE, JOSÉ MANUEL, (coord.) *Centenario de Alonso Cano en Granada*, Granada, Ministerio de Educación y Ciencia-Caja de Ahorros de Granada, 1970, 2 vols.
- RAMOS, ANTONIO, *Descripción genealógica de la casa de Aguayo, y líneas que se derivan de ella desde que se conquistó Andalucía por el Santo Rey D. Fernando III hasta el presente*, Málaga, Imprenta de la ciudad, 1781.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, JOSÉ MANUEL, «La Gracia o la Sagrada Familia sentada a la mesa», en GILA MEDINA, LÁZARO (coord), «*Aquende et allende*». *Obras singulares de la Natividad en la Granada Moderna (siglos XV-XVIII)*, Granada, Diputación Provincial, 2014, págs.272-275.
- GÓMEZ ROMÁN, ANA MARÍA, «San Juan de Dios dando limosna de Juan de Sevilla», en *Imágenes de San Juan de Dios*, Granada, Orden Hospitalaria, 1995, págs. 144-147.
- SALAS, XAVIER DE, *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez*, Granada, Universidad-Seminario de Arte, 1966.
- SÁNCHEZ DE ESPEJO, ANDRÉS, *Relacion historial de las exequias, tumulos 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 en diez las de la Santa Yglesia, y en catorze de diciembre las de la ciudad. Año de mil y seiscientos y quarenta y quatro*, Granada, Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez, 1645.
- SORIA MESA, ENRIQUE, «De la conquista a la asimilación: la integración de la aristocracia nazarí en la oligarquía granadina, siglos XV-XVII», *Áreas: revista internacional de ciencias sociales*, n.º 14 (1992), págs. 49-64.
- «Burocracia y conversos. La Real Chancillería de Granada en los siglos XVI y XVII», en ARANDA PÉREZ, FRANCISCO JOSÉ (coord). *Letrados, juristas y burócratas*. Universidad Castilla-La Mancha, 2005, págs. 107-144.
- VALLADAR SERRANO, FRANCISCO DE PAULA, *Guía de Granada*, Granada, Imprenta de la Viuda e Hijos de F. V. Sabatel, 1890.
- ZAYAS FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA MONTORO, ROSARIO, *La ilustres y venerable Hermandad y Hospital de la Caridad y Refugio de Granada (Constituciones, Hermanos e Hijas de la Caridad)*, Granada, Hermandad de la Caridad y Refugio, 1994.