

Juan de Sevilla, Pedro Atanasio Bocanegra, Mariana de la Cueva y el programa pictórico de la iglesia del hospital de la Caridad y Refugio de Granada

Juan de Sevilla, Pedro Atanasio Bocanegra, Mariana de la Cueva and the Painting Series of the Church of the Hospital of Caridad y Refugio in Granada

Manuel García Luque¹

Universidad de Sevilla

Resumen: Entre 1669 y 1672, la iglesia del hospital de la Caridad y Refugio de Granada fue decorada con un conjunto de diecisiete pinturas debidas a los dos pintores más destacados de la ciudad: Juan de Sevilla (1643-1695) y Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689), y a una dama de la nobleza aficionada a la pintura, Mariana de la Cueva (1623-1688). A pesar de la destrucción de este espacio y a la parcial desaparición del ciclo, el artículo reconstruye la historia de esta notable empresa pictórica, desvelando los asuntos de las pinturas, sus cronologías, el sentido iconográfico de la serie y la identidad de sus respectivos autores.

Palabras clave: pintura granadina; Juan de Sevilla; Pedro Atanasio Bocanegra; Mariana de la Cueva; Hospital de la Caridad y Refugio; mujeres pintoras; Granada.

Abstract: Between 1669 and 1672, the church of the Hospital de la Caridad y Refugio in Granada was decorated with a series of seventeen paintings by the two most distinguished painters of the city: Juan de Sevilla (1643-1695) and Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689), and by a noblewoman amateur painter, Mariana de la Cueva (1623-1688). Despite of the destruction of this space and the partial disappearance of the cycle, this article reconstructs the history of this significant pictorial enterprise, addressing the paintings' subjects, dates, and iconographic meaning, trying to identify each painting with its author.

Keywords: Painting from Granada; Juan de Sevilla; Pedro Atanasio Bocanegra; Mariana de la Cueva; Hospital de la Caridad y Refugio; Women painters; Granada.

¹ <http://orcid.org/0000-0001-9795-5679>

1. Introducción



a proliferación de hermandades dedicadas al ejercicio de las diferentes obras de misericordia y, en general, a la práctica cristiana de la caridad, constituyó un fenómeno característico de la religiosidad de la Edad Moderna². Estas asociaciones de laicos desempeñaron una importante labor asistencial en una sociedad tan profundamente desigual como la del Antiguo Régimen, al tiempo que constituyeron un foco de atracción para las élites locales, que encontraron en ellas un medio para la salvación de sus almas y un instrumento de promoción social. En el caso granadino, la fundación de la hermandad de la Caridad se produjo poco después de la conquista castellana. Sus primeras constituciones fueron aprobadas en 1513, aunque esta regla experimentaría sucesivas reformas desde el mismo siglo XVI. Una de las más importantes tuvo lugar en 1639, cuando la confraternidad quedó formalmente asociada a la hermandad madrileña del Refugio, proporcionando a sus hermanos un vínculo con la Corte. Esta agregación motivó un cambio de título en la hermandad granadina, que a partir de entonces pasó a intitularse como de la Caridad y Refugio³.

Calificada por el cronista Francisco Henríquez de Jorquera como la “hermandad de toda la nobleza desta ciudad de Granada”⁴, la pertenencia al estamento nobiliario no era un requisito indispensable para formar parte de ella, aunque en la práctica la mayoría de sus miembros fueron nobles, especialmente a partir del momento en que se estableció un *numerus clausus* de ochenta hermanos. En lo relativo al proceso de admisión, las propias constituciones señalaban que no bastaba con ser “cavallero ni rico, ni abogado de la Chancillería ni con oficio grave en la República”, aunque apostillaban “si bien es justo que todo se mire y se tenga en consideración a estas partes, que, si no son las principales para el instituto de la hermandad, *ayudan* a lo menos a que con mejores respectos y cuidados acudan a sus obligaciones”⁵. En efecto, la elevada posición socioeconómica de los hermanos constituía una garantía de solvencia para la hermandad, pues sus arcas se nutrían de las limosnas libradas por sus miembros, así como de las demandas que se organizaban semanalmente por las calles de la ciudad y por las iglesias durante el Jueves y el Viernes Santo. A ello había que sumar, por

² Trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación I+D CIRIMA (PID2020-112808GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, y de una ayuda de recualificación del Ministerio de Universidades, financiada con fondos de la Unión Europea-NextGenerationEU. El autor desea expresar su agradecimiento a la hermandad de la Caridad y Refugio de Granada, así como a Leopoldo Ocaña Cabrera y Miguel Luis López-Guadalupe por las facilidades dadas para el estudio de las obras y la documentación.

³ Sobre la historia de la hermandad, véase el documentado trabajo de Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz y Rafael López Moya, *La Hermandad de la Caridad y Refugio: 500 años de hospitalidad*, (Granada: Ayuntamiento de Granada, 2014).

⁴ Francisco Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada*, ed. de Antonio Marín Ocete, vol. I, (Granada: Universidad de Granada-Ayuntamiento de Granada, 1987), p. 258.

⁵ *Constituciones de la Hermandad, y Hospital de la Charidad, y Refugio de esta Ciudad de Granada...* (Granada: Imp. de la Santísima Trinidad, 1716), p. 9.

supuesto, los réditos procedentes de una importante masa patrimonial compuesta de patronatos, censos, bienes inmuebles y raíces, cuyo montante a mediados del siglo XVIII superaba al del resto de hermandades granadinas⁶.

La labor benéfica de la cofradía se plasmaba a través de múltiples iniciativas. Según las constituciones, su misión consistía en

“socorrer todo genero de necesidades de pobres vivos, y difuntos, exercitando todas las obras de caridad, y misericordia, vistiendo desnudos, curando enfermos, sacando presos de la cárcel, rescatando cautivos, casando huérfanas, y enterrando muertos assi ajusticiados, como ahogados en los rios, y de otras muertes desastradas, ò naturales, tan desamparados que no tuviesen caudales, ò deudos que los socorriesen para ello”⁷.

Para asistir a los pobres, desde mediados del siglo XVII la hermandad organizaba un acto multitudinario en la víspera del Domingo de Ramos, durante el cual se entregaba a cada mendigo un real y dos libras de pan a cambio de una cédula que acreditaba que se habían confesado y comulgado con los jesuitas. Asimismo, la hermandad dedicó sus esfuerzos al cuidado de los presos de la cárcel, ya fuera proveyendo fondos para su liberación o acudiendo cada viernes y sábado para alimentarlos con pan y pescado o habas. A partir de 1716, parece que esta labor se complementó con una serie de ayudas destinadas a la redención de cautivos⁸.

En todo caso, la mayoría de las actuaciones de la hermandad estuvo encaminada al socorro de las mujeres pobres. Así, se ha podido constatar que durante las primeras décadas del XVII apoyó económicamente al colegio de niñas huérfanas de la Concepción. En la Pascua de Navidad también solía repartir mantehuelos entre las mujeres necesitadas, y cada año reservaba una partida específica para la dotación de doncellas huérfanas y pobres, que fueran honestas y virtuosas, en un intento por salvaguardar el orden moral de la sociedad⁹.

Pero la que sin duda constituyó la principal ocupación de la hermandad del Refugio fue el sostenimiento de un hospital específicamente reservado a mujeres enfermas. Ya durante su breve estancia en el convento dominico de Santa Cruz la Real, contaba con una docena de camas para atender a enfermas de calenturas y con otras tres reservadas para incurables. Para desempeñar esta misión con mayor desahogo, la hermandad se trasladó en 1532 a un edificio situado en la calle de Elvira, en la collación de San Gil, don-

⁶ Inmaculada Arias de Saavedra Alías y Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, “¿Hospitales de élite? El Hospital Femenino de la Caridad y Refugio de Granada”, en *La respuesta social a la pobreza en la Península Ibérica durante la Edad Moderna*, coord. María José Pérez Álvarez y María Marta Lobo de Araújo, (León: Universidad de León, 2014), p. 67, nota 39.

⁷ *Constituciones*, p. 1.

⁸ Arias y López-Guadalupe, “¿Hospitales de élite?”, p. 68; López-Guadalupe y López Moya, *La Hermandad*, pp. 70-74, 78-79.

⁹ López-Guadalupe y López Moya, *La Hermandad*, pp. 74-78; Arias y López-Guadalupe, “¿Hospitales de élite?”, pp. 70-72.

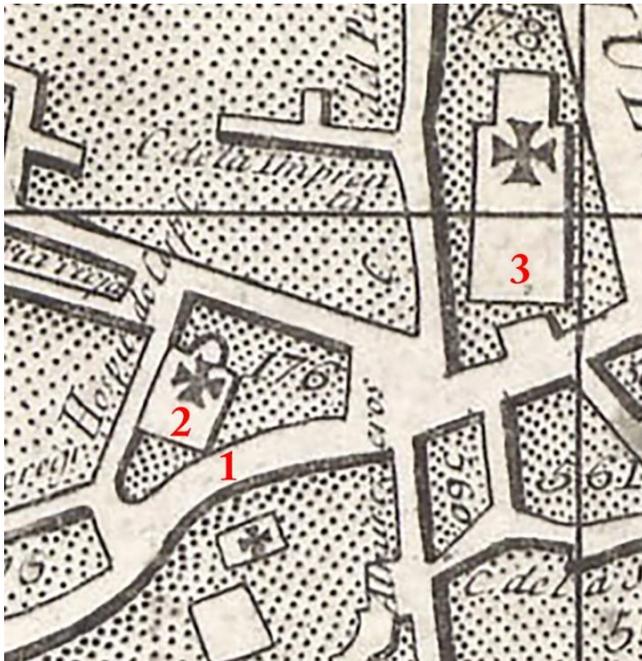


Fig. 1. Francisco Dalmau, Detalle del *Plano topográfico de la ciudad de Granada*, 1796. Foto: Instituto Geográfico Nacional.

1. Iglesia del Hospital de la Caridad y Refugio.
2. Iglesia del Hospital del Corpus Christi.
3. Iglesia parroquial de San Gil.

de creo un nuevo hospital, frente a otro preexistente que administraba la hermandad del Corpus Christi (Fig. 1). En el siglo XVIII, este instituto contaba ya con treinta camas, veinte para enfermas y diez más destinadas a la recuperación de convalecientes, lo que lo convertía en uno de los principales establecimientos asistenciales de la ciudad, junto a los hospitales de San Juan de Dios y la Encarnación y el propio Hospital Real. Por su especificidad y calidad asistencial, el del Refugio fue el "el más importante en lo que se refiere a asistencia femenina y, probablemente, [...] el más demandado"¹⁰. El acceso al mismo estaba abierto a mujeres de toda condición social, aunque por una cuestión de honra quedaban excluidas las que padecían enfermedades venéreas. Allí podían permanecer de forma gratuita todo el tiempo que necesitaren hasta su curación, y si fallecían estando ingresadas podían recibir sepultura en el propio hospital¹¹.

Como buen instituto religioso, el hospital trataba de atender tanto las necesidades corporales como las espirituales de las enfermas, contando para ello con la asistencia del rector, que siempre era un eclesiástico. Al ingresar recibían los sacramentos de la confesión y la comunión, y durante su estancia podían oír misa desde la sala de enfermería, pues allí existía un modesto altar que normalmente se encontraba tapado pero que se descubría los domingos para la misa. Asimismo, el hospital contaba con una iglesia o capilla pública, inaugurada en 1615, que servía como espacio de culto y lugar de encuentro para los hermanos. En ella se celebraban las elecciones a hermano mayor cada 28 de diciembre (día de los Inocentes) y se sorteaban las dotes

¹⁰ Arias y López-Guadalupe, "¿Hospitales de élite?", p. 74.

¹¹ Arias y López-Guadalupe, "¿Hospitales de élite?", p. 73.

para doncellas en el segundo domingo tras la Epifanía, coincidiendo con la función de las bodas de Caná¹².

De la configuración de esta iglesia solo podemos hacernos una vaga idea a través de las descripciones proporcionadas por los inventarios y por algunas fuentes cartográficas como el *Mapa topográfico* de Francisco Dalmau (1796), ya que fue demolida en 1915 junto al resto del hospital, después de que la Comisión de Ornato del Ayuntamiento expropiara parte de la manzana para alinear las calles Elvira y Cetti Merien¹³. Según parece se trataba de una sencilla iglesia de cajón, que Giménez-Serrano describió como “pequeña y mal dispuesta”¹⁴, aunque su planta no debía ser inferior a los doce por seis metros. El ingreso se efectuaba desde los pies del templo, atravesando una portada apilastrada de piedra caliza que, tras la demolición del conjunto, fue reaprovechada para las dependencias parroquiales de Santos Justo y Pastor¹⁵. En el siglo XVII solo contaba con dos altares: el mayor, ubicado en uno de los lados cortos, y un colateral en el lado del Evangelio.

Entre 1669 y 1672, esta humilde construcción fue dotada de un importante conjunto pictórico compuesto por diecisiete lienzos de diversos tamaños e iconografías, que centran el interés de este estudio. De este ambicioso lote solo nos han llegado doce pinturas en desigual estado de conservación. Ya en el siglo XVIII tres de ellas fueron enajenadas y otras cuatro fueron incautadas por las autoridades francesas durante la guerra de la Independencia. Estas últimas llegaron a estar almacenadas en el monasterio de la Cartuja junto al resto de bienes artísticos confiscados, pero al finalizar la guerra fueron restituidas a sus legítimos propietarios¹⁶. Gracias a Manuel Gómez-Moreno González sabemos que a finales del siglo XIX algunos cuadros habían sido retirados de la iglesia y llevados a diferentes estancias del hospital¹⁷.

Tras el derribo del antiguo hospital a comienzos del siglo XX, todas las pinturas fueron trasladadas al nuevo inmueble que el arquitecto Fernando Wilhelmi construyó en el callejón del Pretorio, en las proximidades de la ribera del Genil¹⁸. Ante la imposibilidad de exponer la totalidad del conjunto en la nueva capilla, las obras se repartieron por distintas dependencias del edificio. Más tarde, en los años sesenta, muchas de ellas fueron cedidas en depósito

¹² López-Guadalupe y López-Moya, *La Hermandad*, pp. 81-84.

¹³ Juan Manuel Barrios Rozúa, *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada*, (Granada: Universidad de Granada-Junta de Andalucía, 1998), p. 457.

¹⁴ José Giménez-Serrano, *Manual del artista y del Viagero en Granada*, (Granada: J. A. Linares, 1846), p. 311.

¹⁵ López-Guadalupe y López-Moya, *La Hermandad*, p. 65.

¹⁶ “Los quatro quadros o lienzos grandes que estavan en la yglesia, pinturas excelentes, que en el presente gobierno se han llevado al edificio de la extinguida cartuja, para el museo”. Al margen: “Volvieron al hospital dichos quadros”. Archivo de la Hermandad de la Caridad y Refugio de Granada (en adelante: AHCRGr), Libro de inventarios, 1812, s/f.

¹⁷ Manuel Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, vol. I, (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1998), p. 317. En concreto, señala que el *San Juan de Dios dando limosna a los pobres* de Juan de Sevilla había pasado ya a la sacristía, mientras que la *Encarnación* y la *Cena de Emaús* del mismo autor se encontraban en el oratorio alto.

¹⁸ Barrios Rozúa, *Reforma urbana*, p. 457.

al monasterio de San Jerónimo de Granada, aunque finalmente retornaron al hospital en los años noventa¹⁹.

Pese a estos avatares, el análisis de documentación inédita nos permitirá profundizar en la historia de este singular conjunto pictórico, desvelando los asuntos de los cuadros, sus cronologías, el sentido iconográfico del ciclo y la identidad de sus respectivos autores.

2. Los cuatro cuadros de Juan de Sevilla

El pintor y académico Fernando Marín Chaves (1737-1818) —a quien se ha considerado el primer historiador del arte granadino—, informó de la existencia de algunas pinturas de Juan de Sevilla (1643-1695) en la iglesia del hospital del Refugio²⁰. En concreto, fue en su manuscrito *Artistas en Granada*, redactado en 1795, donde dio como tuyas “un quadro del milagro de pan y pezes”, un “San Juan de Dios con sus pobres”, “otro del castillo de Maus [sic], hecho con gran magisterio”, “otro de María Santísima y Señor San Josef con el Niño Dios, hecho todo con mucha gracia” y “otro de la Encarnación”²¹.

A pesar de que el manuscrito quedó inédito, la existencia de estas cinco pinturas fue difundida a través del *Diccionario Histórico* de Ceán Bermúdez (1800) y el *Viaje de España* del conde de Maule (1812)²². Algunos eruditos granadinos del XIX volvieron a señalar que en la iglesia del Refugio existían cuadros de Juan de Sevilla. Giménez Serrano señaló equivocadamente que eran doce, pero con gran perspicacia apreció que “algunos eran buenos y otros muy medianos por ser de sus primeros tiempos”²³.

Las investigaciones previas han tendido a fechar estas pinturas de Sevilla hacia 1676 o incluso ya en 1680, pero la información suministrada por el archivo de la hermandad demuestra que ya estaban concluidas desde tiempo antes²⁴. Por desgracia, los datos que arrojan los documentos son muy escuetos, pues parece que estas obras, como la mayoría de las pinturas realizadas por aquellos años, fueron sufragadas de limosna y a título personal por algunos hermanos. Sin embargo, el libro de proveimientos informa que en 1669

¹⁹ AHCRGr, Carpeta de actas de depósito.

²⁰ Sobre su figura, véase el reciente trabajo de José Policarpo Cruz Cabrera, *Fernando Marín Chaves (1737-1818) y los inicios de la Historia del Arte en Granada*, (Granada: Comares, 2022).

²¹ Xavier de Salas, *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez*, (Granada: Universidad de Granada, 1965), p. 181.

²² Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. IV, (Madrid: Imp. de la viuda de Ibarra, 1800), p. 373; Nicolás de la Cruz y Bahamonde (conde de Maule), *Viaje de España, Francia, é Italia*, t. XII, (Cádiz: Imp. de D. Manuel Bosch, 1812), p. 333.

²³ Giménez-Serrano, *Manual*, p. 311.

²⁴ Emilio Orozco Díaz, “Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del barroco”, *Goya*, 27, (1958), p. 148. Creyó que el cuadro de la *Cena de Emaús* fue pintado cuando el pintor tenía cerca de cincuenta años, es decir, en torno a 1683. Por su parte, Rodríguez Domingo y Gómez Román barajaron las fechas de 1676-1678. José Manuel Rodríguez Domingo y Ana María Gómez Román, “San Juan de Dios dando limosna”, en *Imágenes de San Juan de Dios*, (Granada: Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, 1995), p. 148, nota 9.



Fig. 2. Juan de Sevilla, *Encarnación o La Trinidad enviando al arcángel san Gabriel a la Virgen María*, 1669, firmado: "Sevilla et fecit". Granada, hospital de la Caridad y Refugio. © Foto: Manuel García Luque.

"el señor don Alonso de Vocanegra, saliendo de hermano maior, deo comenzado un lienzo de san Juan de Dios del tamaño de los otros tres y dado a cuenta 200 reales de una partida de 288 que tocaba a su

[alcance] este año de una aprobacion de unas quantas y toda la cantidad la dio para la iglesia”²⁵.

De esta anotación cabe deducir que el encargo de las cuatro pinturas a Juan de Sevilla se produjo en el curso de esta anualidad por iniciativa del hermano mayor Alonso de Bocanegra, aunque en el momento de dejar el cargo aún estaba pendiente de conclusión el cuadro de *San Juan de Dios repartiendo limosna*²⁶. ¿A qué otras tres pinturas se refiere el asiento documental? Todo apunta a que se trataba de la *Encarnación*, la *Cena de la Sagrada Familia* y la *Cena de Emaús*, pues son pinturas que se aproximan en dimensiones al lienzo de san Juan de Dios (280 x 215 cm aprox.). Las cuatro permanecieron algunos años sin enmarcar, ya que hasta 1673 no lograron reunirse los fondos necesarios para costear sus primitivos marcos dorados²⁷.

Pese a que no se han conservado los pagos al pintor, no cabe duda de que al menos tres de las pinturas son obra de Juan de Sevilla, pues ostentan su firma. Las inscripciones contenidas en la *Encarnación* y la *Cena de Emaús* están realizadas con letra humanística y en un incorrecto latín (“Sevilla et fecit”), lo que tal vez se deba a una errónea interpretación del pintor de las firmas contenidas en los grabados²⁸. En cambio, resulta llamativo que en el cuadro de *San Juan de Dios* su firma se reduzca ya al apellido, esta vez escrito con letras capitales latinas.

La primera de las pinturas aparece sistemáticamente citada en los inventarios como una *Encarnación* (Fig. 2), aunque el tema representado corresponde más bien al de la Trinidad dando instrucciones a san Gabriel sobre el anuncio que debía trasladar a la Virgen María. Este raro asunto iconográfico apenas tuvo repercusión en la pintura española, pero había sido tratado por algunos pintores italianos como Pietro Novelli (1603-1647), como demuestra su excelente tela del Museo de Capodimonte (1635-1636)²⁹. Asimismo, pueden mencionarse otras propuestas iconográficas como la que planteó Guercino (1591-1666) en el cuadro de altar de la iglesia de Santa

²⁵ AHCRGr, Libro de proveimientos-inventarios, fol. 78r. Lamentablemente, este libro parece haberse extraviado, por lo que los fragmentos que ofrecemos corresponden a las transcripciones incluidas en el inventario de obras de arte de la institución.

²⁶ Alonso Santa Cruz Bocanegra era señor de los Ogijares y caballero veinticuatro. Le sucedió en el cargo el caballero calatravo Martín de Carvajal, escribano de cámara de la Real Chancillería. Rosario de Zayas-Fernández de Córdoba Montoro, *La ilustre 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), p. 283.

²⁷ “Por el mes de marzo deste año [1673] se echaron molduras a dos quadros de los de la yglesia a el de san Juan de Dios y a el de la Encarnacion, tubieron de costa acabados y dorados setecientos y veinte reales, los docientos y veinte costeo el rector y los busco con su diligencia. Los quinientos reales pago la casa [...] La del lienzo de san Joseph donde esta el Niño y su Madre a la mesa costo veinte ducados del carpintero y ciento y quarenta reales de dorar que son en todo 360 reales [...] La del lienzo del Castillo de Maus [sic] que es del mesmo tamaño costo lo mesmo”. AHCRGr, Libro de proveimientos-inventarios, fol. 110.

²⁸ Es conocido que algunos grabadores firmaban sus estampas con la expresión “invenit et fecit” para expresar que tanto la composición como la ejecución eran suyas. El hecho de que Sevilla omitiera el “invenit” sugiere que las composiciones no eran de su invención, algo que está plenamente acreditado en el caso de la *Cena de Emaús*.

²⁹ Guido di Stefano, *Pietro Novelli il Monrealese*, (Palermo: Flaccovio, 1989), p. 218, cat. 43.



Fig. 3. Juan de Sevilla copiando a Rubens, *Cena en Emaús*, 1669, firmado: "Sevilla et fecit". Granada, hospital de la Caridad y Refugio. © Foto: Manuel García Luque.

Maria Maggiore de Pieve di Cento (1646), donde el arcángel aparece como un mediador entre Dios Padre y la Virgen³⁰.

En la pintura del Refugio, Sevilla dividió la composición en dos planos claramente diferenciados. En el superior representó el coloquio entre la Trinidad y el arcángel Gabriel, quien señala a la Virgen ubicada en el plano terrenal, arrodillada en su reclinatorio con gesto de asombro. La acompaña

³⁰ Luigi Salerno, *I dipinti del Guercino*, (Roma: Ugo Bozzi, 1988), p. 307, cat. 232.

un ángel niño que juguetea con el clásico jarrón de azucenas. Pese a las incoherencias de escala, los errores de perspectiva y el viraje de color que ha experimentado el pigmento azul del manto, resulta una obra de indudable interés, que manifiesta la honda huella que el arte de Alonso Cano dejó en un pintor joven como Juan de Sevilla, quien por entonces tenía veintiséis años³¹. Este influjo canesco no solo se advierte en la técnica y en los tipos humanos, sino también en otros pormenores de la escena —como el cortinaje, la alfombra o la balaustrada que se abre al fondo del paisaje— que parecen tomados del lienzo de la *Educación de la Virgen* de Cano, hoy en la colección de la Fundación Banco Santander³².

En cambio, en el lienzo de la *Cena de Emaús* (Fig. 3) Sevilla planteó una copia creativa de la conocida pintura de Rubens conservada en la iglesia de San Eustaquio de París, que gozó de gran popularidad gracias a su reproducción en estampas por los grabadores Willem van Swanenburg, Michel van Lochen y Pieter van Sompel³³. La obra plasma el pasaje narrado en el Evangelio de San Lucas (24, 13-55), donde se relata cómo en el camino a Emaús dos discípulos de Cristo encontraron a un hombre al que invitaron a cenar, descubriendo, en el momento en que este bendijo el pan, que se trataba del mismo Cristo resucitado. Emulando al maestro flamenco, Sevilla creó un nocturno para ambientar la cena y dispuso a los tres protagonistas sentados a la mesa, acompañándolos de una anciana y un sirviente. Además de las lógicas alteraciones de color, en la copia también se advierten ligeras variaciones compositivas e iconográficas, pues mientras que Rubens representó a Cristo partiendo el pan, Sevilla optó por efigiarlo en el momento de la bendición, seguramente para favorecer la legibilidad del tema. La transformación de los tipos físicos también llevó a Orozco a plantear que el pintor se inspiró en modelos concretos tomados del natural, algo que resulta especialmente evidente en el personaje de la izquierda que mira fijamente al espectador. El citado investigador supuso, de forma bastante convincente, que se trataba de un autorretrato del pintor, aunque efigiado veinte años más joven de lo que inicialmente se pensó. Esta nueva cronología también obliga a reconsiderar la datación propuesta para otra pintura del mismo tema, asimismo atribuida a Sevilla y conservada en la clausura del monasterio granadino de San Antón, que Orozco fechó en un momento previo³⁴.

Pese a no estar firmado, el tercero de los lienzos que se concluyeron en 1669 puede atribuirse con certeza a Sevilla. Representa un tema muy original, de tono eminentemente alegórico, que a veces ha sido denominado

³¹ Wethey supuso que Juan de Sevilla fue uno de los jóvenes pintores que auxilió a Cano en la ejecución del ciclo de la vida de la Virgen de la catedral de Granada, aunque es una hipótesis que no cuenta con respaldo documental. Harold Wethey, *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*, (Madrid: Alianza, 1983), p. 124.

³² Wethey, *Alonso Cano*, p. 124.

³³ Esta inspiración rubeniana ya fue apuntada por Orozco Díaz, aunque poniéndola en relación con la pintura del mismo tema existente en la colección del duque de Alba. Orozco Díaz, "Juan de Sevilla", p. 148.

³⁴ Orozco Díaz, "Juan de Sevilla", pp. 149-150.



Fig. 4. Juan de Sevilla, *Cena de la Sagrada Familia*, 1669. Granada, hospital de la Caridad y Refugio.
© Foto: Manuel García Luque.

*El Hogar de Nazaret o La comida de Jesús Niño y El anuncio de la Pasión*³⁵ (Fig. 4). En realidad, la iluminación de la escena invita a pensar que se trata de la representación de otra cena, esta vez protagonizada por la Sagrada Familia, como clara prefiguración de la Última Cena y de la propia Cena de

³⁵ Francisco Javier Martínez Medina, *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico*, (Granada: Universidad de Granada, 1989), pp. 57, 313 y 382. Orozco Díaz, "Juan de Sevilla", p. 150 (pie de foto).

Emaús. Su carácter complementario con el lienzo anteriormente comentado se pone de manifiesto al comprobar que en esta ocasión el Niño Jesús no aparece con el pan, sino bebiendo de un cáliz que le ofrece san José. El tema está inspirado en un aguafuerte del grabador francés Jacques Callot (1592-1635), fechado en 1628, aunque la composición fue resuelta de forma bastante libre³⁶. Así, para establecer un diálogo compositivo con el cuadro de la *Cena de Emaús*, el pintor no dispuso a los personajes en una mesa redonda —como en la estampa—, sino en una cuadrada en torno a la que se distribuyen armónicamente las masas. Sobre el mantel aparecen una serie de frutos y objetos que configuran una verdadera naturaleza muerta en clave eucarística y pasionista, ya que las uvas, el pan y el cáliz constituyen claros símbolos del sacramento de la Eucaristía, mientras que el cuchillo y la espinada rosa que acaricia María son un presagio del martirio que aguarda al Niño Jesús. Éste muestra ya los estigmas de la pasión en sus manos y aparece coronado de espinas, aunque el ángel que se precipita desde el cielo parece presto a cambiarla por una corona de rosas. La escena se completa con un segundo ángel que asoma con una fuente de pan y un pequeño can que hace de contrapeso visual en el extremo contrario. Esta singular creación de Sevilla tendría alguna repercusión en el medio granadino, como demuestra la existencia de una modesta copia en el convento de Santo Tomás de Villanueva de agustinas recoletas³⁷.

Por el número de personajes y la presencia de varias escenas, el cuadro de *San Juan de Dios repartiendo limosna* (Fig. 5) constituye la obra de mayor ambición creativa de las cuatro. En primer término, puede contemplarse al santo portugués en pie entregando unas monedas a uno de los mendigos semidesnudos que se disponen a su alrededor, mientras que en el lado contrario un adolescente tullido aparece sentado sobre un sillar donde el pintor estampó su firma "SEVILLA". Los dos ángeles del plano superior sostienen una cruz, en probable alusión a la visión que el santo tuvo en Gaucín, donde el Niño Jesús le advirtió: "Granada será tu cruz". De forma muy inteligente, el pintor dispuso el segundo término en penumbra para hacer resaltar la escena del fondo, donde con trazos muy abocetados volvió a efigiar al santo, esta vez en el acto de alimentar a un enfermo en el hospital por él fundado en Granada³⁸. La humildad de los protagonistas contrasta con el tono monumental que Sevilla quiso imprimir a la composición, valiéndose de la clásica columna y el cortinaje. Precisamente estos recursos, así como la atmósfera de la escena, pueden ponerse en relación con el lienzo de *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna* que poco tiempo antes había pintado Murillo para la iglesia del convento de los capuchinos de Sevilla. Curiosamente, este vínculo ya fue advertido por Fernando Marín a finales del

³⁶ Orozco Díaz, "Juan de Sevilla", p. 150 (pie de foto).

³⁷ José Manuel Rodríguez Domingo, "El Hogar de Nazareth", en *"Et in terra pax": la Navidad en el arte granadino de la Edad Moderna*, com. Lázaro Gila Medina, (Granada: Diputación de Granada, 2012), pp. 281-282.

³⁸ Rodríguez Domingo y Gómez Román, "San Juan de Dios", pp. 144-147.



Foto 5. Juan de Sevilla, *San Juan de Dios repartiendo limosna*, 1670, firmado: "Sevilla". Granada, hospital de la Caridad y Refugio. © Foto: Orden Hospitalaria de San Juan de Dios.

XVIII, cuando manifestó que este cuadro "es tan llegado en un todo al estilo del referido Murillo que muchos pintores piensan ser suyo"³⁹. No obstante, está por ver si el pintor granadino llegó a conocer directamente esta pintura,

³⁹ Cruz Cabrera, *Fernando Marín*, p. 201.

pues hasta el momento no ha podido documentarse ninguna estancia suya en la ciudad de Sevilla.

3. Pedro Atanasio Bocanegra y los cuadros para el monumento y el retablo mayor

El encargo de los cuatro cuadros de Juan de Sevilla no constituyó una iniciativa aislada, sino la primera fase de un plan más ambicioso de dotación artística del templo. Así, en 1670 ya se emplearon 750 reales de vellón en renovar el monumento que se montaba en Semana Santa, para el que se hicieron “un sagrario y tres lienzos, el uno de Christo crucificado, y otro de la columna, y otro de la Humildad y se platearon los seis hac[h]eros”⁴⁰. El inventario de 1673, que extractamos en el apéndice documental, aclara que estas pinturas se encargaron al otro gran pintor granadino del momento, Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689), quien disputaba con Sevilla la primacía de la pintura local⁴¹.

Un año más tarde, los esfuerzos se centraron en la construcción del retablo mayor. Este se encargó al ensamblador granadino Juan López de Almagro, quien poco tiempo antes había realizado el retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de las Angustias (hoy en Santa María de la Alhambra)⁴². El mueble tuvo que estar acabado en blanco para el 21 de marzo de 1671, cuando se abonaron al maestro los 1.200 reales que importó su hechura⁴³. La cuestión del dorado fue debatida el 1 de junio en junta de consiliarios, donde se vio un presupuesto presentado por el maestro dorador Sebastián Pérez “en que pide se le de el dorado del retablo”⁴⁴. Sin embargo, el trabajo fue confiado finalmente al pintor Juan Vélez de Ulloa, más conocido por ser el policromador de los bustos de *Adán* y *Eva* de Alonso Cano en la catedral⁴⁵. Las labores de dorado y estofado darían comienzo en torno al 13 de junio y se prolongarían hasta el 6 de julio, cuando se finiquitaron los 1.800 reales en que habían sido ajustadas⁴⁶.

Por fin, en la junta celebrada el 14 de agosto de aquel año, Alonso de Bocanegra, que había retomado el cargo de hermano mayor, manifestó a los presentes

“como a sido Nuestro Señor seruido se acabe el retablo y pintura para que se estrene el dia de la Ascenssion de Nuestra Señora y el costo a estado en tres mill setecientos y treinta y cinco reales, los seiscientos

⁴⁰ AHCRGr, Libro de proveimientos-inventarios, fol. 78r.

⁴¹ Emilio Orozco Díaz, *Pedro Atanasio Bocanegra*, (Granada: Facultad de Letras, 1937).

⁴² Sobre este artífice: Lázaro Gila Medina y Manuel García Luque, “Sobre el desaparecido tabernáculo de la capilla mayor de la antigua colegiata de San Patricio de Lorca, obra del ensamblador granadino Juan López de Almagro”, *Imafronte*, 21-22, (2009-2010), pp. 113-125.

⁴³ AHCRGr, Libro de cuentas 1668-1676, año 1671, s/f.

⁴⁴ “Viosse otra quenta dada por Seuastian Perez, dorador, en que pide se le de el dorado del retablo y la hermandad acordo acuerde lo adelante”. AHCRGr, Libro de juntas de consiliarios, 1637-1674, fol. 684v.

⁴⁵ Wethey, *Alonso Cano*, p. 79.

⁴⁶ AHCRGr, Libro de cuentas 1668-1676, año 1671, s/f.

y sessenta reales de limosna que se a juntado y lo demass de la acienda y rentas de este ospital con que se restan por librar ciento y/^{694r} sesenta y cinco reales⁴⁷.

Para completar la iconografía del retablo se encargaron tres pinturas, cuyos temas, coste y autor conocemos gracias a una esclarecedora anotación incluida en el libro de proveimientos:

“tubieron de costa los tres lienzos que pintó Pedro Atanasio de san Joseph, y san Juan Baptista, y la Coronación de Nuestra Señora quatrocientos y treinta reales y se juntaron la maior parte de limosna y de otras cosas sin sacar de la hacienda que se pudieron aplicar, como la sisa de la carne de tres meses y una fanega de trigo que nos sobró de [tachado] este año⁴⁸.

En total, pues, fueron seis las pinturas encargadas a Pedro Atanasio Bocanegra entre 1670 y 1671. De la descripción suministrada por el inventario de 1673, cabe deducir que el retablo era una estructura arquitectónica muy sencilla, compuesta por un solo cuerpo y ático. En su centro se abría una hornacina donde se exhibía una imagen de vestir de la Virgen con el Niño, *Nuestra Señora de la Caridad*, que contaba con coronas, cetro y media luna de plata. A ambos lados se ubicaban las pinturas de *San Juan Bautista* y *San José*, y sobre ellas se disponían “dos angeles de talla desnudos con dos tarjetas redondas en las manos en la una escrita Caridad y en la otra Refugio”, que se habían dado de limosna. Por último, centraba el cuerpo superior la pintura de la *Coronación de la Virgen*.

La mayor originalidad de este retablo radicaba en el hecho de que durante el tiempo de cuaresma los tres lienzos mencionados eran sustituidos por las tres pinturas del monumento, que debían tener dimensiones similares y son descritas en el inventario como “un Sancto Christo crucificado con quatro Angeles, y a los lados para los dos colaterales un Sancto Christo de la Umildad y otro de la Coluna, todos tres a si mismo de mano de Pedro Atanassio⁴⁹. Aunque el cambio de unos lienzos por otros debía hacerse de forma manual, la idea pudo estar inspirada en el extraordinario retablo que el hermano Francisco Díaz de Ribero (1592-1670) había diseñado para la capilla mayor de la iglesia jesuítica de San Pablo, cuyos lienzos —también debidos a Bocanegra— pueden ser girados y abatidos para descubrir reliquias y esculturas⁵⁰.

La costumbre de cambiar la iconografía del retablo en cuaresma pervivió

⁴⁷ AHCRGr, Libro de juntas de consiliarios, 1637-1674, fol. 694r-v.

⁴⁸ AHCRGr, Libro de proveimientos-inventarios, fol. 75r (122v).

⁴⁹ Véase apéndice documental en estas páginas.

⁵⁰ Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, “Arquitectura barroca y jesuitismo: Díaz del Ribero y el retablo mayor de la antigua iglesia de San Pablo de Granada”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 38, (2007), pp. 99-118.



Fig. 6. Pedro Atanasio Bocanegra, *Coronación de la Virgen*, 1671, firmado al dorso: "Pº Athanasio 1671". Granada, hospital de la Caridad y Refugio. © Foto: Manuel García Luque.

en el tiempo, incluso después de que el primitivo retablo pictórico fuera sustituido hacia 1730 por otro retablo de estípites que hoy se conserva en la capilla del nuevo hospital⁵¹. Sería entonces cuando la hermandad vendió el

⁵¹ "Ytem quatro lienços que se pintaron para el retablo nuevo el uno de Jesus con la cruz/ a cuestras, otro de Nuestra Señora con vn angelitto y ambos siruen la semana santta en el monumentto; y otros dos que estan puestos todo el año, el uno de señor san Juan Baptista, y el otro de señor San Joseph". AHCRGr, Libro de inventarios desde 1679, inventario de 1734, fol. 114v-115r.

viejo altar junto a tres de las seis pinturas de Bocanegra, concretamente las correspondientes a *San José*, *San Juan Bautista* y el *Crucificado*. Los tres lienzos restantes (*Coronación de la Virgen*, *Cristo a la Columna* y *Cristo de la Humildad*) no fueron reaprovechados en el nuevo retablo, sino que se repartieron entre la sala de juntas y el cuarto rectoral⁵². En esta última estancia todavía se encontraban dos pinturas de esta temática en 1803, pero es posible que también fueran enajenadas o se perdieran en el transcurso del siglo XIX⁵³.

En 1892 Manuel Gómez-Moreno ya solo recoge la existencia de “una coronación de la Virgen, con trozos de muy buen color”⁵⁴ (Fig. 6). Pese a que este investigador llegó a localizar la firma de Bocanegra en el respaldo del cuadro⁵⁵, no alcanzó a publicar el dato, lo que propició que la obra fuera omitida en el catálogo razonado que Orozco preparó sobre Bocanegra. La tela, que hasta el presente no ha sido estudiada, constituye un buen ejemplo del estilo dinámico y colorista del pintor, cuya obra de madurez se muestra plenamente imbuida de los modelos y la paleta de Cano, fallecido apenas cuatro años antes. La obra ofrece además un indudable parentesco con un dibujo del racionero conservado en una colección privada de París, pues tanto la composición, de tipo romboidal, como los modelos fusiformes se resolvieron en términos semejantes⁵⁶. Aunque en la pintura no es Cristo sino los ángeles quienes portan la cruz, este es otro recurso de inspiración canesca que Bocanegra pudo copiar de un referente mucho más cercano: la pintura de la *Coronación de la Virgen* que Cano pintó para la serie del convento del Ángel Custodio —situado a pocos metros del hospital del Refugio—, que fue vendida a William Bankes en 1814 y hoy se conserva en la mansión familiar de Kingston Lacy⁵⁷.

También es posible que por medio de estos ángeles Bocanegra tratara de establecer un vínculo visual con la pintura del *Crucificado con ángeles* que sustituía a este lienzo durante la cuaresma. Nada sabemos de la suerte que corrió tras su venta, pero tal vez no sea aventurado identificarla con un lienzo de esta misma temática de colección particular (Fig. 7), cuyas dimensiones (106 x 83,5 cm) son prácticamente coincidentes con las del lienzo de la *Coro-*

⁵² En nota al margen: “De estos seis lienzos se vendieron con el retablo viejo: el del señor san Joseph, el de san Juan Baptista, y el de Christo Cruzificado. Y los otros tres de la Coronacion de Nuestra Señora, Christo amarrado a la Columna y el de la Humildad quedan existentes en la sala de juntas, y quarto rectoral, y asi se nota. Cañaberal (firmado y rubricado)”. AHCRGr, Libro de inventarios desde 1679, inventario de 1724, s/f.

⁵³ “Los dos lienzos, uno de Jesús de la Humildad y otro del Señor Amarrado a la Columna, ambos sin marco que servian en el retablo antiguo de la yglesia, se hallan trasladados al quarto rectoral”. AHCRGr, Libro de inventarios, 1803. La hermandad posee dos pinturas con sendas iconografías, pero ni forman pareja ni su factura permite considerarlas obra de Bocanegra.

⁵⁴ Gómez-Moreno, *Guía*, p. 317.

⁵⁵ En sus apostillas manuscritas a la *Guía*, indicó: “Es de Pedro Atanasio, distinguiéndose la firma en el respaldo del cuadro”. Gómez-Moreno, *Guía*, vol. II, p. 200.

⁵⁶ Benito Navarrete Prieto, “Nuevos dibujos de Alonso Cano y su círculo”, *Archivo Español de Arte*, 296, (2001), pp. 437-438; Zahira Véliz, *Alonso Cano (1601-1667): dibujos. Catálogo razonado*, (Santander: Fundación Botín, 2011), pp. 234-235, cat. 28.

⁵⁷ David García Cueto, “La *Coronación de la Virgen de la Virgen* de Alonso Cano y taller, del convento del Ángel Custodio de Granada a Kingston Lacy”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 40, (2009), pp. 119-133.



Fig. 7. Pedro Atanasio Bocanegra, *Cristo crucificado con cuatro ángeles*, ca. 1670. Colección particular. Foto: cortesía de Subastas Segre.

nación de la Virgen (102 x 82 cm)⁵⁸. De ser esta la pintura que perteneció al Refugio, estaríamos ante un importante precedente para el gran lienzo que Bocanegra firmaría dos años más tarde con destino a la catedral de Granada. Tanto la composición del Cristo como la disposición del paño de pureza y el tipo de cruz resultan extraordinariamente cercanos, aunque el cuadro catedralicio se enriqueció con un mayor número de ángeles y alguna cita rubeniana⁵⁹. Del mismo modo, la obra puede ponerse en relación con una pintura de gran formato conservada en el Museo de Bellas Artes de Granada (CE/0192/04), en la que la imagen de Cristo expirante vuelve a aparecer rodeada por cuatro ángeles niños.

Más complejo de determinar resulta el paradero del *San Juan Bautista* y el *San José* que ocupaban las calles laterales del retablo, pero conviene recordar que entre las obras de Bocanegra listadas por Ceán Bermúdez figuran “dos cuadros de San Juan Bautista y de San José, del tamaño del natural”, que a

⁵⁸ Fue subastado en Sevilla, por *Arte, Información y Gestión*, el 20 de noviembre de 2008, lote nº 261. Posteriormente salió en Madrid, en la subasta de Segre del 24 de marzo de 2009, lote nº 58. Agradezco a José Luis Requena Bravo de Laguna la fotografía que ilustra este trabajo.

⁵⁹ Manuel García Luque, “En papel y en metal: iconografías de la Pasión importadas de Europa”, en *Iuxta Crucem: arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada moderna (siglos XVI-XVIII)*, coord. Lázaro Gila Medina, (Granada: Diputación, 2015), p. 139.

finales del siglo XVIII se exhibían en la iglesia del convento de la Merced Calzada de Sevilla, “cerca del coro bajo”⁶⁰.

4. Pintar de limosna: Mariana de la Cueva y la donación de seis pinturas para la iglesia

La dotación iconográfica de la iglesia del hospital del Refugio recibió un notable impulso en 1672, gracias a la entrada en escena de una mujer pintora: Mariana de la Cueva y Barradas (1623-1688). Esta dama de la nobleza ya fue citada por Antonio Palomino en su *Museo pictórico*, incluyéndola entre las mujeres distinguidas que, como la reina María Luisa de Borbón, Sofonisba Anguissola o Teresa Sarmiento de la Cerda, IX duquesa de Béjar, practicaron el arte de la pintura⁶¹.

La reciente adquisición para el Museo del Prado de un *San Francisco de Asís en meditación* firmado por esta pintora ha despertado un inusitado interés por su figura⁶². Hoy sabemos que Mariana de la Cueva nació en Guadix en 1623, fruto del matrimonio formado por el regidor Pedro de la Cueva Benavides y Juana María de Barradas, hija del señor de Cortes y Graena. Su infancia estuvo teñida de tragedia, pues su padre murió envenenado en 1635, al parecer a manos de su esposa y una esclava. Tras este funesto episodio, Juana de Barradas se recluyó con sus hijas en el monasterio de Santiago de Guadix, de religiosas clarisas. Después de las averiguaciones efectuadas por los alcaldes del crimen de la Real Chancillería, la madre fue condenada al destierro, lo que le llevó a trasladarse con sus hijas al monasterio de Nuestra Señora de los Ángeles de Granada, perteneciente a la misma orden. En 1639, a sus dieciséis años, Mariana de la Cueva contrajo matrimonio con Pedro de Ostos y Zayas, caballero de la orden de Calatrava. En 1662 ya se declaraba viuda, lo que probablemente le permitió gozar de mayor libertad para ejercitarse en el arte de la pintura en su casa-palacio de la cuesta de Santa Inés, hoy conocida como el palacio de los Olvidados. Falleció en 1688 siendo feligresa de la parroquia de San Gil, aunque por voluntad testamentaria su cuerpo fue enterrado en el monasterio de religiosas del Carmen Calzado⁶³.

⁶⁰ Ceán Bermúdez, *Diccionario*, t. I, p. 156.

⁶¹ “Doña Mariana de la Cueva, Benavides, y Barradas, muger de don Francisco de Zayas, caballero del hábito de Calatrava, y hermana de otros tres caballeros del hábito, fuè excelente pintora en Granada”. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Museo Pictorico y Escala Optica*, t. I, (Madrid: por Lucas Antonio de Bedmar, 1715), p. 162.

⁶² Javier Portús, “San Francisco arrodillado en meditación (según El Greco)”, en *El legado de Carmen Sánchez. La última lección*, ed. Pedro Martínez Plaza, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021), pp. 48-53.

⁶³ La partida de defunción fue descubierta por Gómez-Moreno González. Manuel Gómez-Moreno González “Pintura en Granada”, en *Manuel Gómez-Moreno González. Obra dispersa e inédita*, ed. Javier Moya Morales, (Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 2004), p. 657. La partida de nacimiento ha sido hallada por Hernández Montalbán. Carmen Hernández Montalbán, “La pintora del siglo XVII Mariana de la Cueva y Benavides era accitana”, *DOCUGEN* (blog), 9 de febrero de 2021, (En web: <http://docugen.blogspot.com/2021/02/la-pintora-del-siglo-xvii-mariana-de-la.html>, consultada: 1 de octubre de 2022). La verdadera identidad de su marido y la fecha de su enlace ha sido aportada por Portús. Portús, “San Francisco”, p. 52. Para un completo repaso biográfico, con nuevos documentos de archivo: Ana María Gómez Román, “Una mujer pintora en la España del siglo XVII: Mariana de la Cueva y Benavides”, *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, 34, (2021), pp. 99-127.

La relación de Mariana de la Cueva con la hermandad de la Caridad y del Refugio se remonta a 1644, año en que su marido fue admitido como hermano⁶⁴, aunque hay que tener en cuenta que algunos parientes suyos también pertenecieron a la misma⁶⁵. Sin duda, estos vínculos debieron allanar el camino para que en mayo de 1672 la corporación aceptara el regalo de tres lienzos de su mano,

“que son los que estan encima de la puerta principal, el uno del Santo Sepulcro, otro de San Francisco de Assis, y el otro de San Francisco de Paula, todos tres echos de mano de mi señora doña Mariana de la Cueva, viuda de don Pedro de Zayas, Caballero del Orden de Calatraba, nuestro hermano, y los dio de limosna; solo se gastaron con orden del hermano maior 48 reales que costo el bastidor y lienzo imprimado del maior”⁶⁶.

Confiada en que el programa pictórico podría proseguirse por esta vía, el 11 de junio la hermandad entregó 200 reales al rector

“para pagar quatro bastidores que se estan haciendo, ponerles el lienzo y imprimirlos para quatro quadros que se an de hacer para acabar de adornar nuestra yglesia de pintura, y oy ay quien nos pinte el uno de valde y esperanza de que se hagan los demas a poca costas [sic]”⁶⁷.

Finalmente, Mariana de la Cueva no solo pintaría “de balde” un lienzo adicional, sino tres, como aclara el libro de proveimientos:

“A principio de setiembre de dicho año se pusieron otros tres lienzos nuevos en la yglesia, el uno de san Pedro ad vincula, otro de san Geronimo y otro de San Juan Bautista, que todos los dio de limosna la dicha señora Mariana de la Cueva pintados de su mano”⁶⁸.

La posibilidad de colaborar con una institución benéfica y exhibir su obra en un espacio público de la ciudad, en parangón con las creaciones de los dos pintores más notables del momento, tuvo que constituir toda una oportunidad para Mariana de la Cueva, cuya condición femenina y posición social le impedían dedicarse profesionalmente a la pintura, con taller y tienda abierta. Aun así, parece que la pintora esperaba recibir algún tipo de gratificación por su trabajo, como revela el acta de la junta de consiliarios celebrada el 1 de septiembre de 1672:

“En esta junta el señor don Alonso de Bocanegra dijo que la perssona que a dado seis liencos para el adorno de la yglessia reconoce tiene

⁶⁴ De Zayas, *La Ilustre*, p. 277.

⁶⁵ Gómez-Román, “Una mujer pintora”, p. 119, nota 59.

⁶⁶ AHCRGr, Libro de proveimientos-inventarios, fol. 83v.

⁶⁷ AHCRGr, Libro de cuentas 1668-1676, fol. 72r.

⁶⁸ AHCRGr, Libro de proveimientos-inventarios, fol. 84r.



Fig. 8. Mariana de la Cueva copiando a José de Ribera, *Entierro de Cristo*, 1672, firmado: "Cueva". Granada, hospital de la Caridad y Refugio. © Foto: Manuel García Luque.

necessida y supplica a la ermandad se sirba en consideracion de su grandeca socorer con lo que fuere seruido en remuneracion de este seruicio que a echo a la ermandad. Y la ermandad, en vista de dicha propossicion acordo se libren a este sujeto quatrocientos reales que se entreguen a el dicho señor don Juan de M[endo]ca para que los entregue y esto acordaron"⁶⁹.

A pesar de lo expuesto, en la libranza despachada el 3 de septiembre se señaló expresamente que los 400 reales se le entregaban a Mariana de la Cueva sin que hubiera pedido "cosa alguna Su Merced", tal vez para no mancillar su honor⁷⁰. Y en el inventario de 1673 se recurrió a otra fórmula para justificar este pago, señalando que dicha cantidad se le había abonado para pagar los colores⁷¹.

Estas valiosas noticias vienen a confirmar la autoría del tríptico del *Entierro de Cristo* -hoy desmembrado y repartido por distintos pasillos de la residencia-, cuyas pinturas ostentan la firma "Cueva", lo que llevó a Gómez-Moreno a identificarlas, con gran intuición, como obra de Mariana de la Cueva⁷². Pero la documentación exhumada permite además incrementar el exi-

⁶⁹ AHCRGr, Libro de juntas de consiliarios 1637-1674, fol. 736v. En el libro de cuentas 1668-1676, año 1672, n. 23, se anotó: "Mas quatrocientos reales que di a doña Mariana de la Cueva por auer pinttado de limosna seis quadros para el adorno de la yglesia de nuestro hospital".

⁷⁰ AHCRGr, Libro de cuentas 1668-1676, fol. 72r.

⁷¹ Véase apéndice documental en estas páginas.

⁷² Gómez-Moreno, "Pintura en Granada", p. 657.



Fig. 9. Mariana de la Cueva copiando a José de Ribera, *San Francisco de Paula*, 1672, firmado: "Cueva". Granada, hospital de la Caridad y Refugio. © Foto: Manuel García Luque.

quo catálogo de esta enigmática pintora con tres nuevas obras.

Pese al indudable interés que ofrece el conjunto, cabe advertir que casi todas las pinturas son copias de otras célebres composiciones. No es casual que el inventario de 1798 ya vinculara la pintura del *Entierro de Cristo* (143 x 218 cm. Fig. 8) con Ribera⁷³, pues en efecto, copia un original del pintor de Játiva que se ha identificado —aunque no de forma unánime— con un *Entierro de Cristo* existente en la colección Caraman, que al parecer está firmado y fechado por el *Spagnoletto* en 1650 y se ha tentado identificar con el que el pintor realizó en dicho año para el príncipe della Scaletta Antonio Ruffo. Sea como fuere, lo cierto es que este modelo alcanzó cierta popularidad en España, donde se han llegado a localizar tres copias más: una en la catedral de Tortosa y otras dos en Tarazona y Madrid⁷⁴.

El *San Francisco de Paula* (143 x 101 cm. Fig. 9) que lo flanqueaba constituye igualmente una copia de un original de Ribera, del que existen va-

⁷³ "Otro quadro apaisado al parecer de Ribera pero buena mano, con tres lienzos que en el del medio se representa a santo Tomás apóstol tocando la llaga del Señor, y a los lados san Francisco de Asis y san Francisco de Paula". AHCRGr, Libro de inventarios, 1798, s/f.

⁷⁴ Alfonso E. Pérez Sánchez, "A propósito de algunos 'Entierros de Cristo' de Ribera", en *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. II, (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona-Museu Nacional d'Art de Catalunya-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999), pp. 99-100. La tela de la colección Caraman fue luego considerada copia de una "presunta obra original no identificada". Nicola Spinosa, *Ribera: la obra completa*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2008), p. 521, cat. D20.



Fig. 10. Mariana de la Cueva copiando a José de Ribera, *Liberación de san Pedro*, 1672. Granada, hospital de la Caridad y Refugio. © Foto: Manuel García Luque.

rias versiones consideradas autógrafas, como las del Hermitage, Museo de Capodimonte y el Museo Nacional de Bellas Artes de La Valeta⁷⁵. Si la pintora no tuvo acceso directo a uno de estos originales, tal vez pudo conocer el modelo a través de otras copias intermedias conservadas en la ciudad de Granada, como la que se entronizó en uno de los retablos colaterales de la capilla de la Trinidad en la catedral⁷⁶.

También es copia de Ribera el cuadro de la *Liberación de San Pedro* (168 x 210 cm. Fig. 10), concretamente de la tela que se conserva en El Escorial (179 x 225 cm). Se ha barajado que el original llegara a España a través del duque de Medina de las Torres —quien concluyó su mandato como virrey de Nápoles en 1644— pues su inventario *post mortem* (1669) registra un lienzo de este mismo asunto atribuido al *Spagnoletto*. Tras ingresar en la colección real, sería expuesto en la galería alta de oriente del monasterio de El Escorial, donde en 1681 es descrito por el padre Santos⁷⁷. El más destacado coleccionista de Ribera en Granada, el canónigo de la catedral José Gutiérrez

⁷⁵ Spinosa, *Ribera*, p. 441.

⁷⁶ Benito Navarrete Prieto, "Pintura y pintores en la catedral de Granada", en *El libro de la Catedral de Granada*, coord. Lázaro Gila Medina, vol. I, (Granada: Cabildo de la Catedral Metropolitana, 2005), p. 370.

⁷⁷ Bonaventura Bassegoda i Hugas, *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2002), p. 263, cat. PG3.



Fig. 11. Mariana de la Cueva copiando a José de Ribera, *San Juan Bautista en el desierto*, 1672. Granada, hospital de la Caridad y Refugio. © Foto: Manuel García Luque.

de Medinilla, también poseyó un lienzo de *San Pedro ad vincula* atribuido al pintor, que tal vez sea el mismo que adquirió en 1704 en la almoneda del capellán real Alonso de Cereceda. Aunque el rastro de esta pintura se ha perdido por completo, queda por saber si se trataba de una versión del cuadro de El Escorial y si pudo servir de modelo a Mariana de la Cueva. En todo caso, cabe señalar que el cuadro del Refugio no es la única copia de esta composición que se conserva en el entorno granadino, pues existe otra en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de La Zubia⁷⁸.

El *San Juan Bautista* (187 x 167 cm. Fig. 11) es uno de los lienzos de mayor calidad de la serie, pero también uno de los más deteriorados. Se trata igualmente de la copia de una composición de Ribera, concretamente de la tela que se conserva en el monasterio madrileño de la Encarnación, firmada y fechada en 1638⁷⁹. Asimismo, cabe recordar la existencia de una segunda copia en la iglesia de San Cecilio de Granada, lo que avala el éxito y la difusión del modelo en la ciudad⁸⁰.

⁷⁸ Manuel García Luque "Que Italia se ha transferido a España'. Aproximación al coleccionismo de pintura italiana en Granada durante los siglos XVII y XVIII", en *La pintura italiana en Granada: artistas y coleccionistas, originales y copias*, ed. David García Cueto, (Granada: Universidad de Granada, 2019), pp. 304-305.

⁷⁹ Alfonso E. Pérez Sánchez y Nicola Spinosa, *L'opera completa del Ribera*, (Milán: Rizzoli, 1978), p. 113, cat. 128b. En esta publicación la obra es citada en el monasterio de San Jerónimo, donde entonces se encontraba en depósito. La ha dado por perdida Rafael Japón. Rafael Japón Franco, "Caravaggio, Ribera y la pintura naturalista italiana en Granada", en *La pintura italiana en Granada*, p. 188.

⁸⁰ Japón Franco, "Caravaggio, Ribera", p. 188.



Fig. 12. Mariana de la Cueva copiando a Alonso Cano (?), *San Jerónimo en el desierto*, 1672. Granada, hospital de la Caridad y Refugio. © Foto: Manuel García Luque.

Aunque Ribera fue un indudable modelo a seguir, en el lienzo de *San Jerónimo en el desierto* (149 x 209 cm. Fig. 12) Mariana de la Cueva se valió de un referente granadino, concretamente de una pintura perdida o no identificada de Alonso Cano, seguramente pintada para hacer pareja con otra de la Magdalena penitente. Dos buenas copias de estos originales de Cano se conservan en el Museo de la catedral de Granada y otras dos han sido localizadas en colección particular⁸¹. La sensualidad del desnudo y la marcada diagonal que describe la figura del santo también pueden ponerse en relación con una serie de barrocos que de este tema modelaran los hermanos García en la primera mitad del siglo XVII y que, no por casualidad, han sido sistemáticamente atribuidos a Cano⁸².

Por lo que respecta al *San Francisco de Asís en meditación* (143 x 98 cm. Fig. 13), en principio no habría que descartar su condición de copia, aunque hasta el momento no ha sido posible localizar su potencial fuente inspiradora. Es una obra que, desde luego, muestra ciertas concomitancias expresivas con los modelos zurbaranescos y con la obra de El Greco, cuyo *San Francisco de Asís* fue copiado por Mariana en el lienzo del Prado.

⁸¹ No compartimos la atribución a Cano que se ha dado para estas últimas en *Inéditos del Barroco granadino. Pintura y escultura de colecciones particulares*, ed. José Javier Gómez González, (Granada: Fundación CajaGranada-Fundación Cajazol, 2021), pp. 44-47, cat. 6-7.

⁸² José Luis Romero Torres, "Los hermanos García: Sculptors, Painters and Brothers in Sixteenth-Century Granada. An examination of their work and the shift towards naturalism in Andalusian Baroque Sculpture", en *The Mystery of Faith. An eye on Spanish Sculpture 1550-1750*, (Londres: The Matthiesen Gallery-Coll&Cortés, 2009), p. 83.



Fig. 13. Mariana de la Cueva, *San Francisco de Asís en meditación*, 1672. Firmado: "Cueva". Granada, hospital de la Caridad y Refugio. © Foto: Manuel García Luque.

5. La multiplicación de los panes y los peces: una pintura de Pedro Atanasio Bocanegra, no de Juan de Sevilla

Ya hemos visto cómo la hermandad compró bastidores y lienzos para la realización de cuatro cuadros en junio de 1672, aunque Mariana de la Cueva solo llegó a pintar tres de ellos. Todo apunta a que el cuarto bastidor se destinó al lienzo de *La multiplicación de los panes y los peces* (295 x 334 cm. Fig. 14). Esta monumental pintura fue considerada de las mejores obras de Juan de Sevilla por Fernando Marín, a quien siguieron Ceán, el conde de Maule y numerosos autores hasta nuestros días⁸³, pero los documentos desvelan que en realidad fue pintada por Pedro Atanasio Bocanegra por encargo del hermano mayor, Antonio de Teruel, "para acabar de cumplir la yglesia". Era intención de este personaje que la obra se costeara mediante limosnas, por lo que él mismo entregó un donativo de 400 reales para iniciar la cuestación. Sin embargo, su iniciativa tuvo muy escaso éxito y la mayor parte de su coste tuvo que ser sufragado con fondos de la hermandad⁸⁴.

⁸³ Véanse las notas 21 y 22. También *Centenario de Alonso Cano en Granada: catálogo de la exposición*, com. Emilio Orozco Díaz, (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1970), pp. 94-95, cat. 131.

⁸⁴ AHCRGr, Libro de juntas y limosnas, s/f. Las aportaciones restantes se redujeron a 55 reales dados por Ana de la Cruz, vecina de Iznalloz, al ducado entregado por el rector del hospital y a otro ducado que dio don Juan Díaz de Rojas.



Fig. 14. Pedro Atanasio Bocanegra, *Multiplicación de los panes y los peces*, 1672. Granada, hospital de la Caridad y Refugio. © Foto: Manuel García Luque.

Bocanegra ya se encontraba trabajando en este lienzo en septiembre de 1672 y lo ultimó antes del 11 de diciembre, cuando se despacharon al rector del hospital 1.500 reales de vellón para que terminara de pagar “el lienço, pinttura, marco y dorado del quadro de Pan y peçes que pintto Pedro Attanasio”⁸⁵. El Libro de juntas y limosnas aclara que el coste total ascendió a 200 ducados (2.200 reales), que se gastaron del siguiente modo: 1.400 reales en la pintura, 500 en el marco y los 300 restantes en “regalos y ultramar, portes y clavos y el lienzo imprimado que se le dio [a Bocanegra] para pintarlo”. El ultramar costó exactamente 8 ducados, que se obtuvieron de la sisa de la carne de tres meses⁸⁶.

No deja de resultar sorprendente que esta pintura haya sido confundida con las obras de Juan de Sevilla, pues su intenso claroscuro y el propio manejo del color remiten con claridad a otras obras seguras de Bocanegra. Aunque el estudio de la tela se ve comprometido por su precario estado de conservación, resulta fácil advertir que se trata de una obra de gran empeño creativo. Aquí, Bocanegra volvió a demostrar su talento como pintor de

⁸⁵ AHCRGr, Libro de cuentas 1668-1676, s/f., año 1672, n. 28 y fol. 74r. En esta fuente se señala que el coste total ascendió a 2.100 reales.

⁸⁶ AHCRGr, Libro de juntas y limosnas, s/f.

historia, al ser capaz de construir una convincente escena narrativa en un paraje natural, donde interaccionan nada menos que dieciséis personajes en primer plano y una multitud al fondo. El momento elegido es el instante previo al desarrollo del milagro, cuando uno de los apóstoles presenta un niño con una cesta de pan a Cristo. Su figura, resuelta en términos típicamente canescos, se humaniza con su gesto de protección hacia los otros niños que se sitúan junto a él. Al igual que ya había hecho Juan de Sevilla en el cuadro de la *Cena de Emaús*, es posible que Bocanegra se autorretratara en una de las figuras que aparecen semiocultas tras el árbol, concretamente en el personaje que encara al espectador, entre Cristo y san Pedro.

Esta obra debió de colmar las expectativas de los comitentes y tal vez favoreció que años más tarde su hijo Antonio Atanasio Bocanegra recibiera el encargo de pintar un lienzo de la *Inmaculada Concepción*, firmado en 1690, que todavía se conserva entre el acervo pictórico de la institución⁸⁷.

Según Ceán, Pedro Atanasio pintó otra *Multiplificación de los panes y los peces* para una serie —perdida o no identificada— que a finales del XVIII se exhibía en la sacristía de la catedral de Cuenca y que, al parecer, había sido regalada por el pintor al obispo conquense Alonso Antonio de San Martín, hijo ilegítimo de Felipe IV y conocido cliente de otros artistas granadinos como Alonso Cano y Pedro de Mena⁸⁸.

6. Algunas consideraciones finales sobre el ciclo y su sentido iconográfico

Aunque las últimas pinturas se terminaron a finales de 1672, no fue hasta el siguiente año cuando la hermandad pudo encargar las enmarcaciones doradas de todos los cuadros, que costaron más de 2.500 reales⁸⁹. Por el inventario de 1679 sabemos cómo quedó originalmente dispuesto el conjunto. En el lado del Evangelio se colgaron la *Multiplificación de los panes y los peces* de Bocanegra, el *San Juan de Dios repartiendo limosna* y la *Cena de la Sagrada familia* de Juan de Sevilla; mientras que en el lado de la Epístola se ubicaron la *Encarnación* y la *Cena de Emaús* de Juan de Sevilla, junto a la *Liberación de San Pedro*, *San Juan Bautista* y *San Jerónimo* de Mariana de la Cueva. Por último, a los pies de la iglesia, sobre la puerta de ingreso, se colocó el tríptico formado por el *Entierro de Cristo*, *San Francisco de Asís* y *San Francisco de Paula* de Mariana de la Cueva⁹⁰.

Valorado en su conjunto, el ciclo resulta de una factura muy desigual y su programa iconográfico no parece responder a un plan perfectamente trazado desde el inicio, como sí ocurrió con la célebre serie que paralelamente pintaba

⁸⁷ Gómez-Moreno, *Guía*, p. 317; Orozco Díaz, *Pedro Atanasio*, p. 36.

⁸⁸ Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico*, pp. 62-63.

⁸⁹ AHCRGr, Libro de cuentas 1668-1676, año 1673, s/f., partidas de data n.º 32, 34 y 36.

⁹⁰ AHCRGr, Libro de inventarios desde 1679, s/f.

Murillo para la iglesia del hospital de la Caridad de Sevilla⁹¹. Sin embargo, ambos conjuntos comparten el interés por representar las siete obras de misericordia mediante asuntos iconográficos aparentemente distintos. Así, la acción de dar de comer al hambriento quedaría ejemplificada a través del lienzo de la *Multiplicación de los panes y los peces*; mientras que la de dar de beber al sediento podría estar representada a través de la *Cena de la Sagrada Familia*, donde el cáliz alcanza un notable protagonismo. Por su parte, la *Cena de Emaús* debe aludir a la tercera obra de misericordia, dar posada al peregrino, en tanto que el *San Juan de dios repartiendo limosna*, cuya acción se divide en dos ámbitos, podría sintetizar la cuarta y la quinta: vestir al desnudo y visitar a los enfermos. Finalmente, la *Liberación de san Pedro* y el *Entierro de Cristo*, simbolizarían, respectivamente, las dos últimas obras: visitar a los presos y enterrar a los difuntos.

Otros temas pudieron venir determinados por la propia historia de la hermandad o por otras acciones caritativas que también se llevaban a cabo. Así, el cuadro de *La liberación de san Pedro* podría conmemorar la agregación del Refugio con la cofradía de sacerdotes de San Pedro *ad vincula* de Granada, que en 1525 le transfirió algunos censos perpetuos y otras rentas para que se ocupara de socorrer a presos pobres⁹². Asimismo, la inclusión de san Francisco de Asís y san Francisco de Paula —dos destacados paladines de la caridad— resultaba lógica, aunque no tanto la de san Juan Bautista y san Jerónimo. La presencia de estos últimos ha sido justificada por su condición de representantes del Antiguo y el Nuevo Testamento y “como expresión de otras dos misiones irrenunciables de la Iglesia: la predicación y la mortificación”⁹³. A ello cabría añadir que el Bautista fue un santo fallecido en cautiverio y que su festividad resultaba especialmente señalada en el calendario litúrgico de la hermandad, pues en tal día se organizaba una comida para presos.

Por otra parte, la presencia de pinturas con historias de la vida de la Virgen como la *Encarnación* y la *Coronación*, así como el mismo *San José*, podría responder al hecho de que el templo se encontraba presidido por una imagen mariana, Nuestra Señora de la Caridad. El tema de la Encarnación se encontraba además muy enraizado en el devocionario local, pues los principales templos de la archidiócesis granadina habían sido erigidos en honor de esta advocación. Pero es posible que en este contexto específico el asunto encerrara un significado más profundo, como velada alusión a la labor desempeñada por la hermandad en la dotación de doncellas honestas y virtuosas.

La participación de diferentes pintores en esta empresa y el propio curso de los acontecimientos también merecen una última reflexión. Recientemente se ha propuesto que Bocanegra y Sevilla pudieron trabajar en equipo durante

⁹¹ Sobre el sentido iconográfico de este excepcional conjunto: Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, (Madrid: Alianza, 1980), pp. 179-207.

⁹² Arias y López-Guadalupe, “¿Hospitales de élite?”, p. 65.

⁹³ López-Guadalupe y López Moya, *La hermandad*, p. 92.

los años inmediatamente posteriores a la muerte de Cano, aunque lo ocurrido en este caso no permite adivinar que existiera una verdadera colaboración⁹⁴. El hecho de que de Sevilla fuera sustituido por Bocanegra a partir de 1670 sugiere que su trabajo no resultó del total agrado de los comitentes, circunstancia que pudo alimentar la creciente rivalidad entre ambos pintores, quienes se enfrentarían abiertamente en 1675 por obtener el control del antiguo taller que Cano había utilizado en la torre de la catedral de Granada⁹⁵.

En cambio, el caso de Mariana de la Cueva obedece a un perfil artístico radicalmente opuesto: el del pintor diletante o aficionado, cuya labor se desarrolló fundamentalmente a través de la copia. Ello constituye una evidencia de los limitados cauces en los que debió de transcurrir su formación, pues, a diferencia de otras mujeres pintoras, Mariana no había nacido en el seno de una familia de artistas, y, por lo tanto, no pudo recibir una instrucción al uso en el ámbito de los talleres de pintura⁹⁶. Pero en contrapartida, su destacada posición social pudo brindarle un acceso privilegiado a las colecciones artísticas de la nobleza granadina —y quien sabe si también de la cortesana—, en las que a buen seguro pudo admirar —y tal vez copiar— algunas obras significativas de los grandes maestros de la pintura.

⁹⁴ Eduardo Lamas Delgado, "Los pintores Juan de Sevilla (1643-1695) y Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689), hacedores de santos especializados en la Granada barroca", en *Hacedores de Santos: la fábrica de santidad en la Europa católica (siglos XV-XVIII)*, coord. Cécile Vincent-Cassy y Pierre Civil, (Madrid: Ediciones Doce Calles, 2019), pp. 139-154.

⁹⁵ Esta disputa ha sido tratada por Orozco Díaz y Calvo Castellón. Emilio Orozco Díaz, "Juan de Sevilla en la catedral de Granada: (capítulo de un libro inédito sin terminar)", *Cuadernos de arte e iconografía*, 1, (1988), pp. 5-26; Antonio Juan Calvo Castellón, "La pugna por la sucesión de Alonso Cano. Bocanegra y Sevilla en la catedral de Granada, historia y circunstancias de una rivalidad", en *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*, coord. José Policarpo Cruz Cabrera, (Granada: Universidad de Granada, 2014), pp. 337-360.

⁹⁶ Aunque la cuestión de su formación constituye una incógnita difícil de despejar, cabe preguntarse si durante sus estancias en los monasterios de clarisas de Guadix y Granada llegó a coincidir con alguna religiosa pintora que pudiera haberla iniciado en el arte de la pintura.

Anexo documental:

Archivo del Hospital de la Caridad y Refugio, Granada (AHCRGr)

AHCRGr, Leg. 17, doc. 10, Libro de inventarios 1664-1678, fol. 115r-126r.

Inventario de bienes del Hospital de la Caridad y Refugio siendo hermano mayor el señor don Gerónimo de Ahumada, Granada, 15 de junio, 1673.

Ynbenttario de los bienes del Hospital de la Caridad y Refugio que se comienza oi jueves quinze de xunio de este año de mill y seiscientos y settenta y ttres, siendo hermano mayor y asistiendo a el personalmente el señor don Geronimo de Haumada y Salaçar, cavallero del horden de señor Santiago.

Bienes de la yglessia

[...]

- En el nicho principal del altar esta la imaxen de Nuesttra Señora de la Caridad con su Niño en los braços.
- [al margen: para los 3 lienzos se junto limosna] En el nicho del lado derecho en ascaño esta un lienço de Señor San Joseph y en el izquierdo otro de Señor San Joan Baptista. Y en el alto otro de la Coronacion de Nuesttra Señora, todos ttres de mano de Pedro Atanasio.
- [al margen: los dos angeles de limosna] Y ençima de los dos colaterales referidos ay dos angeles de talla desnudos con dos tarjetas redondas en las manos en la una escrita Caridad y en la otra Refugio.
- Ytten para el tiempo de quaresma ai para los tres nichos referidos de pintura un Sancto Christo crucificado con quattro Angeles, a los lados para los dos colaterales un Sancto Christo de la Umildad y otro de la Coluna, todos tres a si mismo de mano de Pedro Atanassio.
- [al margen: falta] Mas ai un Niño de talla que nos dieron de limosna de tercia de alto.

[...]

Fol. 120v

- Ytten ai en la iglessia onze quadros grandes de pintura que la cojen toda, los ocho estan oi fixos en la pared con sus marcos y andando el tiempo estaran los tres tan bien por esso no se declara de que son. [al margen: de los onze lienzos el de Pan y peces se costeo de la hacienda y los marcos de todos menos 400 reales que dio el señor don Antonio Teruel. Los 10 lienzos restantes se juntaron de limosna los 4 maiores, y los 6 (sobre línea: restantes los pinto y dio mi señora doña Mariana de la Cueba y la hermandad) le libro 400 reales para colores].

Fuentes Documentales:

Archivo del Hospital de la Caridad y Refugio, Granada (AHCRGr)

Carpeta de actas de depósito

Libro de cuentas 1668-1676

Libro de inventarios 1664-1678

Libro de inventarios desde 1679

Libro de juntas de consiliarios 1637-1674

Libro de juntas y limosnas

Libro de proveimientos-inventarios

Bibliografía:

Arias de Saavedra Alías y López-Guadalupe Muñoz 2014: Inmaculada Arias de Saavedra Alías y Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, "¿Hospitales de élite? El Hospital Femenino de la Caridad y Refugio de Granada", en *La respuesta social a la pobreza en la Península Ibérica durante la Edad Moderna*, coord. María José Pérez Álvarez y María Marta Lobo de Araújo, (León: Universidad de León, 2014), pp. 55-88.

Barrios Rozúa: Juan Manuel Barrios Rozúa, *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada*, (Granada: Universidad de Granada-Junta de Andalucía, 1998).

Bassegoda i Hugas 2002: Bonaventura Bassegoda i Hugas, *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2002).

Brown 1980: Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, (Madrid: Alianza, 1980).

Calvo Castellón 2014: Antonio Juan Calvo Castellón, "La pugna por la sucesión de Alonso Cano. Bocanegra y Sevilla en la catedral de Granada, historia y circunstancias de una rivalidad", en *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*, coord. José Policarpo Cruz Cabrera, (Granada: Universidad de Granada, 2014), pp. 337-360.

Ceán Bermúdez 1800: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 tomos, (Madrid: Imp. de la viuda de Ibarra, 1800).

Cruz Cabrera 2022: José Policarpo Cruz Cabrera, *Fernando Marín Chaves (1737-1818) y los inicios de la Historia del Arte en Granada*, (Granada: Comares, 2022).

Constituciones 1716: *Constituciones de la Hermandad, y Hospital de la Charidad, y Refugio de esta Ciudad de Granada...* (Granada: Imp. de la Santísima Trinidad, 1716).

Cruz y Bahamonde 1812: Nicolás de la Cruz y Bahamonde (conde de Maule), *Viage de España, Francia, é Italia*, t. XII, (Cádiz: Imp. de D. Manuel Bosch, 1812).

Di Stefano 1989: Guido di Stefano, *Pietro Novelli il Monrealese*, (Palermo: Flaccovio, 1989).

García Cueto 2009: David García Cueto, "La Coronación de la Virgen de Alonso Cano y taller, del convento del Ángel Custodio de Granada a Kingston Lacy", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 40, (2009), pp. 119-133.

García Luque 2015: Manuel García Luque, "En papel y en metal: iconografías de la Pasión importadas de Europa", en *Iuxta Crucem: arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada moderna (siglos XVI-XVIII)*, coord. Lázaro Gila Medina, (Granada: Diputación, 2015), pp. 119-153.

García Luque 2019: Manuel García Luque "Que Italia se ha transferido a España'. Aproximación al coleccionismo de pintura italiana en Granada durante los siglos XVII y XVIII", en *La pintura italiana en Granada: artistas y coleccionistas, originales y copias*, ed. David García Cueto, (Granada: Universidad de Granada, 2019), pp. 287-328.

Gila Medina y García Luque 2009-2010: Lázaro Gila Medina y Manuel García Luque, "Sobre el desaparecido tabernáculo de la capilla mayor de la antigua colegiata de San Patricio de Lorca, obra del ensamblador granadino Juan López de Almagro", *Imafronte*, 21-22, (2009-2010), pp. 113-125.

Giménez-Serrano 1846: José Giménez-Serrano, *Manual del artista y del Viagero en Granada*, (Granada: J. A. Linares, 1846).

Gómez Román 2021: Ana María Gómez Román, "Una mujer pintora en la España del siglo XVII: Mariana de la Cueva y Benavides", *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, 34, (2021), pp. 99-127.

Gómez-Moreno González 1998: Manuel Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1998).

Gómez-Moreno González 2004: Manuel Gómez-Moreno González, "Pintura en Granada", en *Manuel Gómez-Moreno González. Obra dispersa e inédita*, ed. Javier Moya Morales, (Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 2004).

Granada 1970: *Centenario de Alonso Cano en Granada: catálogo de la exposición*, com. Emilio Orozco Díaz, (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1970).

Henríquez de Jorquera 1987: Francisco Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada*, ed. de Antonio Marín Ocete, 2 volúmenes, (Granada: Universidad de Granada-Ayuntamiento de Granada, 1987).

Hernández Montalbán 2021: Carmen Hernández Montalbán, "La pintora del siglo XVII Mariana de la Cueva y Benavides era accitana", *DOCUGEN* (blog), 9 de febrero de 2021, (En web: <http://docugen.blogspot.com/2021/02/la-pintora-del-siglo-xvii-mariana-de-la.html>, consultada: 1 de octubre de 2022).

Inéditos 2021: *Inéditos del Barroco granadino. Pintura y escultura de colecciones particulares*, ed. José Javier Gómez González, (Granada: Fundación CajaGranada-Fundación Cajasol, 2021).

Japón Franco 2019: Rafael Japón Franco, "Caravaggio, Ribera y la pintura naturalista italiana en Granada", en *La pintura italiana en Granada: artistas y coleccionistas, originales y copias*, ed. David García Cueto, (Granada: Universidad de Granada, 2019), pp. 169-212.

Lamas Delgado 2019: Eduardo Lamas Delgado, "Los pintores Juan de Sevilla (1643-1695) y Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689), hacedores de santos especializados en la Granada barroca", en *Hacedores de Santos: la fábrica de santidad en la Europa católica (siglos XV-XVIII)*, coord. Cécile Vincent-Cassy y Pierre Civil, (Madrid: Ediciones Doce Calles, 2019), pp. 139-154.

López-Guadalupe Muñoz 2007: Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, "Arquitectura barroca y jesuitismo: Díaz del Ribero y el retablo mayor de la antigua iglesia de San Pablo de Granada", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 38, (2007), pp. 99-118.

López-Guadalupe Muñoz y López Moya 2014: Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz y Rafael López Moya, *La Hermandad de la Caridad y Refugio: 500 años de hospitalidad*, (Granada: Ayuntamiento de Granada, 2014).

Martínez Medina 1989: Francisco Javier Martínez Medina, *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico*, (Granada: Universidad de Granada, 1989).

Navarrete Prieto 2001: Benito Navarrete Prieto, "Nuevos dibujos de Alonso Cano y su círculo", *Archivo Español de Arte*, 296, (2001), pp. 434-438.

Navarrete Prieto 2005: Benito Navarrete Prieto, "Pintura y pintores en la catedral de Granada", en *El libro de la Catedral de Granada*, coord. Lázaro Gila Medina, vol. I, (Granada: Cabildo de la Catedral Metropolitana, 2005), pp. 315-374.

Orozco Díaz 1937: Emilio Orozco Díaz, *Pedro Atanasio Bocanegra*, (Granada: Facultad de Letras, 1937).

Orozco Díaz 1958: Emilio Orozco Díaz, "Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del barroco", *Goya*, 27, (1958), pp. 145-150.

Orozco Díaz 1988: Emilio Orozco Díaz, "Juan de Sevilla en la catedral de Granada: (capítulo de un libro inédito sin terminar)", *Cuadernos de arte e iconografía*, 1, (1988), pp. 5-26.

Palomino 1715: Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Museo Pictorico y Escala Optica*, t. I, (Madrid: por Lucas Antonio de Bedmar, 1715).

Pérez Sánchez 1999: Alfonso E. Pérez Sánchez, "A propósito de algunos 'Entierros de Cristo' de Ribera", en *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. II, (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona-Museu Nacional d'Art de Catalunya-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999), pp. 89-100.

Pérez Sánchez y Spinosa 1978: Alfonso Pérez Sánchez y Nicola Spinosa, *L'opera completa del Ribera*, (Milán: Rizzoli, 1978).

Portús 2021: Javier Portús, "San Francisco arrodillado en meditación (según El Greco)", en *El legado de Carmen Sánchez. La última lección*, ed. Pedro Martínez Plaza (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021), pp. 48-53.

Rodríguez Domingo 2012: José Manuel Rodríguez Domingo, "El Hogar de Nazareth", en "*Et in terra pax*": *la Navidad en el arte granadino de la Edad Moderna*, com. Lázaro Gila Medina, (Granada: Diputación de Granada, 2012), pp. 281-282.

Rodríguez Domingo y Gómez Román 1995: José Manuel Rodríguez Domingo y Ana María Gómez Román, "San Juan de Dios dando limosna", en *Imágenes de San Juan de Dios*, (Granada: Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, 1995), pp. 144-147.

Romero Torres 2009: José Luis Romero Torres, "Los hermanos García: Sculptors, Painters and Brothers in Sixteenth-Century Granada. An examination of their work and the shift towards naturalism in Andalusian Baroque Sculpture", en *The Mystery of Faith. An eye on Spanish Sculpture 1550-1750*, (Londres: The Matthiesen Gallery-Coll&Cortés, 2009), pp. 53-83.

Salas 1965: Xavier de Salas, *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez*, (Granada: Universidad de Granada, 1965).

Salerno 1988: Luigi Salerno, *I dipinti del Guercino*, (Roma: Ugo Bozzi, 1988).

Spinosa 2008: Nicola Spinosa, *Ribera: la obra completa*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2008).

Véliz 2011: Zahira Véliz, *Alonso Cano (1601-1667): dibujos. Catálogo razonado*, (Santander: Fundación Botín, 2011).

Wethey 1983: Harold Wethey, *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*, (Madrid: Alianza, 1983).

Zayas-Fernández de Córdoba Montoro 1994: Rosario de Zayas-Fernández de Córdoba Montoro, *La ilustre 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).

Recibido: 14/10/2022

Aceptado: 11/11/2022