

Leandro de Segura: desconocido patrón del convento de la Concepción en Granada y coleccionista de arte

Leandro de Segura: unknown patron of the convent of the Conception in Granada and art collector

María José COLLADO RUIZ

Universidad de Jaén

Facultad de Humanidades y CC. Educación

Edificio C5, despacho 215. Departamento de Patrimonio Histórico.

Campus Las Lagunillas, s/n, 23071 – Jaén

mcollado@ujaen.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3675-3958>

Fecha de envío: 25/9/2024. Aceptado: 19/6/2025

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 8 (2025), pp. 89-108.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2025.sep.08.02>

ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: Leandro de Segura fue un canónigo que se hizo con el patronato de la capilla mayor del convento de la Concepción en Granada. Fruto de las desavenencias con las franciscanas, tras su muerte se recopiló en el tribunal eclesiástico del Arzobispado una interesante documentación que permite conocer su contribución como patrón y un acercamiento a su faceta como coleccionista de arte. Su testamento, inventario de bienes y la almoneda pública son la base documental que muestran como Segura fue un generoso benefactor del convento al que dejó también una colección de pinturas.

Palabras clave: Granada; Leandro de Segura; coleccionismo; Tiziano; convento; siglo XVII.

Abstract: Leandro de Segura was a canon who took over the patronage of the main chapel of the convent of the Conception in Grenada. After his death, as a result of the disagreements with the nuns, an interesting documentation was collected in the ecclesiastical court of the Archbishopric that allows us to know his contribution as a patron and approach to his role as an art collector. His will, the inventory of assets and the public auction are the documentary basis that shows how Segura was a generous benefactor of the convent to which he also left a collection of paintings.

Keywords: Grenada; Leandro de Segura; collecting; Titian; convent; 17th century.

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN

El de las relaciones de patronazgo sobre las capillas mayores de las iglesias de los cenobios granadinos es un campo de investigación que lejos de estar agotado tiene que ofrecer interesantes resultados en el futuro. En los últimos

años han visto la luz publicaciones de muy diversa índole que van completando resquicios y matizando afirmaciones.

Las fundaciones franciscanas tuvieron un enorme éxito en Granada tras la conquista de los Reyes Católicos. Los monarcas habían favorecido a esta y a otras órdenes con cuantiosas donaciones que hicieron factible su asentamiento desde los primeros años del siglo XVI. De igual modo, la piedad de algunos ciudadanos encontró en la fundación de conventos una vía para la salvación de sus almas al tiempo que ayudaba a que no se perdiera su memoria. Así es como desde fechas muy tempranas se inició una particular carrera entre los más nobles y ricos cristianos asentados en la reconvertida urbe nazarí por participar de los previsibles beneficios que les reportaría el ser patronos de los conventos que proliferarían durante toda la Edad Moderna¹.

En este ámbito es donde se puede enmarcar la fundación del convento de Nuestra Señora de la Concepción, más conocido como de La Concepción y, popularmente, “la Concha”. Las circunstancias en las que este hecho se produjo son relatadas en la *Crónica de la provincia franciscana de Granada*². La piadosa D^a. Leonor Ramírez fue promotora y fundadora de un monasterio sujeto a la Regla de la Tercera Orden franciscana, confirmado por una Bula

1 La nómina de textos que ofrecen noticias sobre fundaciones religiosas en la Granada moderna sería muy prolija y pasa por mencionar fuentes esenciales como ANTOLÍNEZ, Justino, *Historia eclesiástica de Granada*, Granada, Universidad de Granada, 1996, publicada originalmente en 1623; HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco, *Anales de Granada. Descripción del reino y ciudad de Granada, crónica de la Reconquista (1482-1492), sucesos de los años 1588 a 1646*, Granada, Universidad de Granada, 1987. Guías, como las de GALLEGO BURÍN, Antonio, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*, Granada, Comares, 1989; GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, Manuel, *Guía de Granada*, Granada, Universidad de Granada, 1994 que han contado con múltiples ediciones. También la obra de BARRIOS ROZUA, José Manuel, *Guía de la Granada desaparecida*, Granada, Comares, 1999. Convertida ya en bibliografía básica sobre este tema las obras corales de VV. AA., *La incorporación de Granada a la Corona de Castilla*, Granada, Diputación de Granada, 1993, VV. AA., *Granada: su transformación en el siglo XVI: conferencias pronunciadas entre el 20 de septiembre y el 6 de octubre de 2000 con motivo de la conmemoración del V Centenario del Ayuntamiento de Granada*, Granada, Ayuntamiento de Granada, 2001; LADE-RO QUESADA, Miguel Ángel, *Historia de un país islámico (1232-1571)*, Madrid, Gredos, 1979 y *Granada después de la conquista: repobladores y mudéjares*, Granada, Diputación Provincial, 1988, CORTES PEÑA, Antonio Luís (ed.), *Poder civil, Iglesia y sociedad moderna*, Granada, Universidad de Granada, 2006, CORTES PEÑA, Antonio Luís; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luís y LARA RAMOS, Antonio (eds.), *Iglesia y Sociedad en el Reino de Granada (siglos. XVI-XVIII)*, Granada, Universidad de Granada, 2003. Concretando sobre fundaciones franciscanas se debe citar el estudio de GILA MEDINA, Lázaro; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luís y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús, *Los conventos de la Merced y San Francisco, Casa Grande, de Granada: aproximación histórico-artística*, Granada, Universidad de Granada, 2002.

2 TORRES, Alonso de, *Chronica de la Santa provincia de Granada de la Regular observancia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco*, Madrid, por Juan García Infanzón, 1683, f. 864 r.

papal en marzo de 1518³. En 1523 se trasladaron desde las antiguas casas de dicha señora, en la calle Elvira, hasta la zona baja del Albaicín, por la estrechez del inmueble y porque muchas mujeres solicitaron su ingreso. La mudanza tuvo como resultado el contar con un solar capaz de dar cabida a un mayor número de religiosas a la vez que las posicionó en un barrio privilegiado en aquel momento, como era el que quedaba entre la calle San Juan de los Reyes y el río Darro y que se acabaría consolidando como uno de los enclaves más importantes de la religiosidad granadina de promoción privada⁴.

Las religiosas debían contar con las rentas suficientes para asegurar el mantenimiento de la comunidad y el engrandecimiento del edificio que ocupaban y no fue hasta prácticamente un siglo después cuando se encuentra una referencia a este convento en los *Anales de Granada*. El dato podría pasar por anecdótico puesto que es una mención al fallecimiento en 1629 de D. Leandro de Segura, canónigo de la catedral granadina, quien legó buena parte de su hacienda a dos sobrinas suyas que profesaban en el convento, una práctica usual entre los miembros del clero. Lo que no resulta tan habitual es que además dejara “para adorno de la iglesia muchos curiosos quadros de inestimables pinturas”⁵. La guía de Gallego Burín aporta una singular información al decir que en el interior del convento hay un retrato de un canónigo al que identifica como “J. Segura”, y de quien dice “dotó la fundación”⁶.

Llegados a este punto se plantea interesante indagar la posible relación existente entre el convento y ese benefactor de apellido Segura, cuya memoria se ha perdido en el transcurrir de los siglos y del que las actuales religiosas dicen no tener noticia alguna⁷. La atención que la bibliografía especializada ha dedicado en los últimos años al convento de la Concepción pasa por aportaciones que abundan en aspectos muy diversos: desde la datación de una de sus portadas⁸ a la singular colección de terracotas de temática ma-

3 TORRES, Alonso de, *Chronica de la Santa provincia...*, f. 863r.

4 Hay que considerar que en las inmediaciones se localizaban el convento de las dominicas de Zafra en las antiguas casas de Hernando de Zafra y el de las también franciscanas de Santa Inés bajo patronato de Diego de Ágreda.

5 HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco, *Anales de Granada...*, p. 116.

6 GALLEGO Y BURÍN, Antonio, *Granada. Guía artística...*, p. 344.

7 Las conversaciones mantenidas con las religiosas han sido infructuosas ya que no admiten que hubieran tenido un patrón, algo que según su opinión habría descubierto el Dr. Martínez Medina que se ha encargado de organizar parte de su archivo y ha realizado estudios parciales del mismo, como se citará más adelante.

8 GILA MEDINA, Lázaro, “Tres portadas emblemáticas del primer barroco granadino: las de los hospitales de San Juan de Dios y la Real y la del convento de la Concepción”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 29 (1998), pp. 86-87

riana⁹. El catálogo editado con motivo de la exposición sobre la Inmaculada que se llevó a cabo en el propio convento dedica un capítulo al mismo y aun aportando datos sobre las circunstancias de la fundación no menciona ningún personaje que pudiera haber actuado como bienintencionado protector y que les hubiera legado obras de arte. Caso aparte es la conocida llegada de la talla de Cristo de Jacobo Florentino ligada al cabildo lateranense y al propio acto fundacional del monasterio¹⁰. Fue la publicación en 2007 de una tesis doctoral la que sacó a la luz el patronato de la capilla mayor de la iglesia conventual por parte del canónigo D. Leandro de Segura al aportar el documento en que se formalizó dicha relación. En los tres tratados otorgados en el mes de agosto de 1628 quedaron recogidos los derechos y obligaciones que ambas partes contraían¹¹.

En el citado contrato, el futuro patrón se obligaba a asignar a la comunidad franciscana una renta de bienes raíces y una donación de objetos litúrgicos y decorativos de su propiedad. Por otra parte, se reservaba el derecho de enterramiento en la iglesia conventual, instituía una capellanía de misas por la salvación de su alma y establecía la entrada sin dote de monjas de su linaje. Ahora bien, entre otros aspectos se apunta una serie de datos que ayudan a conocer cuál podía ser el estado del edificio conventual por aquellas fechas.

La iglesia debía ser pequeña, y de su capilla mayor se decía que estaba por labrar. Con la intención de que se construyese dicha capilla les dejó una sustancial suma, sin inmiscuirse en cuestiones de diseño, exceptuando la obligación de que se hiciera una bóveda funeraria para su entierro y el de sus descendientes y colocasen lápida, escudo de armas e inscripciones. En previsión de que su fallecimiento se produjera antes de concluir su tumba, señalaba como enterramiento provisional la capilla de Nuestra Señora de la Antigua en la Catedral de Granada. Algo que finalmente sucedió, si seguimos las noticias que aporta Henríquez de Jorquera y la secuencia de acontecimientos que se dieron con relativa celeridad. A saber, en agosto de 1628 se firmaba ante notario la escritura de patronato con las franciscanas y en mayo de 1629 se produce el óbito del ya patrón.

9 JUSTICIA SEGOVIA, Juan José y MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier, "Los barros del convento de la Concepción de Granada: la serie escultórica de la vida de la Virgen", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 13-14 (1999-2000), pp. 307-337.

10 MARTÍN ROBLES, Juan Manuel y SERRANO RUIZ, Manuel, "El monasterio de la Concepción", en VV. AA., *A María no tocó el pecado primero. La Inmaculada en Granada. Catálogo de la exposición celebrada en el monasterio de la Concepción del 17 de mayo al 28 de agosto de 2005*, Córdoba, Cajasur. Monte de Piedad de ahorros de Córdoba, 2005, pp. 51-69.

11 COLLADO RUIZ, María José, *La cultura de la muerte en la Granada del Antiguo Régimen. La memoria última*, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 843- 869.

La capilla del cenobio albaicinerio quedaba ligada como espacio funerario al linaje familiar del canónigo Segura, su patrón. Generosamente se concedía permiso para que otros personajes nobles y virtuosos que tuvieran necesidad de un lugar de sepultura provisional pudieran usarla siempre que pagasen a las religiosas lo que estas y los patronos acordasen. Algo similar disponía en fechas cercanas Horacio de Levanto en su panteón del convento de San Agustín de Granada¹² y que en el caso que nos ocupa podía suponer una fuente de ingresos más para las arcas conventuales.

De la lectura atenta del mencionado contrato se podría deducir que había una voluntad firme por parte del canónigo Segura de cubrir los futuribles gastos y mantenimiento que el patronato de la capilla llevaba consigo. Solo de ese modo se comprende que, entre ornamentos, plata, unas casas principales en la vecina Guadix, algunos muebles y colgaduras, 7000 ducados para la obra de la capilla y cuadros valorados en 2000 ducados, se alcanzase un total de 24121 ducados.

Llama poderosamente la atención sobre este poco conocido eclesiástico la cuantiosa dotación y el que esta incluyese un legado de pinturas. Pero nuestro interés se acrecienta al observar que tras su muerte una preciada posesión suya salió a subasta: una obra atribuida a Tiziano¹³. Sin duda, la investigación sobre Leandro de Segura conlleva abordar un estudio que sitúe a este eclesiástico entre una pequeña élite de coleccionistas y mecenas artísticos en el ámbito de la Granada de la Edad Moderna, tal y como se está haciendo en importantes investigaciones durante los últimos años¹⁴.

2. APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA A LA FIGURA DE LEANDRO DE SEGURA. SU RELACIÓN CON EL OBISPO DE CÓRDOBA D. FRANCISCO DE REINOSO

Los datos biográficos conocidos sobre Leandro de Segura son todavía escasos. Hay información documentada de una carrera ascendente que le llevó desde una canonjía en Guadix, al puesto de Capellán Real en 1612 y a la permuta con Torres Vázquez en 1622 de esta capellanía por la prebenda como

12 COLLADO RUIZ, María José, "La lucha por el cadáver de Horacio de Levanto: el negocio de la muerte", *Museion. Revista do Museu e Arquivo Histórico de La Salle*, 26 (2017), pp. 33-41.

13 COLLADO RUIZ, María José, *La cultura de la muerte...*, p. 871.

14 GARCÍA LUQUE, Manuel, "Que Italia se ha transferido a España. Aproximación al coleccionismo de pintura italiana en Granada durante los siglos XVII-XVIII", en GARCÍA CUETO, David (dir.), *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*, Granada, Universidad de Granada, 2019, pp. 287-328; GÓMEZ ROMÁN, Ana María, "Patronazgo artístico y coleccionismo eclesiástico en la Granada Barroca" en CRUZ CABRERA, José Policarpo (coord.), *Arte y cultura en la Granada Renacentista y Barroca: la construcción de una imagen clasicista*, Granada, Universidad de Granada, 2014, pp. 261-294.

canónigo en la catedral de Granada¹⁵. En su propio testamento hace alusión a algunos cargos como Contador mayor o Colector general del subsidio y excusados, lo que nos lleva a suponer que gozaba de una economía saneada¹⁶. Fue en la ciudad accitana donde tenía sus casas principales con oratorio privado. Un dato que podría resultar fortuito si no es porque es justo este inmueble el que se vende por debajo de su valor para legar el dinero al convento, junto con objetos litúrgicos y algunas obras de arte. Es también el testamento el documento que señala que el canónigo vivía en la calle Recogidas de la capital granadina cuando acaeció su muerte.

En un aspecto en que se hace especial hincapié es en la colocación de un cuadro en un lugar preferente de la iglesia: el de D. Francisco de Reinoso. Un retrato que contaba con una titulación que lo identificaba como obispo de Córdoba y añadía: “dueño y señor de Leandro de Sigura su camarero de cuyas liberales manos recibio honra y vienes, dellos le a doctado una memoria en este convento. Ni pudo mas el poder ni menos el amor”. Si a esto unimos el que instituyó una serie de misas por su alma equiparándolas con las que dispuso por él mismo y sus progenitores, se puede deducir que entre estos dos personajes se había establecido una particular relación. Para corroborar tal afirmación podemos recurrir al testamento que dicho obispo había otorgado en 1601. En este menciona a Leandro de Segura como su camarero y mayordomo, e incluso lo llama racionero de Córdoba, por lo que debió ostentar algún cargo en dicha institución catedralicia mientras él fue prelado de la diócesis. Es más, la confianza depositada en él irá más allá de su periplo vital, dejándole como uno de sus albaceas¹⁷.

El testamento del obispo se incluye a modo de anexo en el artículo que el Dr. D. Gregorio de Andrés escribe a propósito de la intensa actividad de D. Francisco Reinoso como promotor. Huelga decir que no hace justicia a su actuación en el terreno artístico al calificarlo como coleccionista menor, teniendo en cuenta que a lo largo de su periplo vital se había codeado con los principales artífices y mecenas de Roma mientras estuvo al servicio de Pío V y que fue responsable de la llegada a la Península ibérica de obras de Van Eyck, El Greco y Tiziano, entre otros¹⁸. Su calidad como benefactor artís-

15 GAN GIMÉNEZ, Pedro, “Los prebendados de la Iglesia granadina: una bio-bibliografía”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 4 (1990), p. 206.

16 Archivo Histórico Diocesano de Granada [en adelante AHDG], Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3. Dicha pieza incluye varios documentos en diferente estado de conservación y con pérdidas parciales en algunos de ellos.

17 ANDRÉS, Gregorio de, “Perfil artístico del palentino Francisco de Reinoso, Obispo de Córdoba”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 67 (1996), pp. 112-113, 118-119.

18 ANDRÉS, Gregorio de, “Perfil artístico...”, pp. 96, 107.

tico quedó patente en una abundante cantidad de instituciones que tuvieron como colofón la capital cordobesa y su fábrica catedralicia¹⁹.

En la escritura de últimas voluntades del obispo Reinoso se menciona en repetidas ocasiones a Leandro de Segura como beneficiario de algunas interesantes mandas, en especial, aquellas en que identifica o señala la procedencia de obras de arte que pasaron a ser propiedad del granadino. De este modo en una alusión a su personal de servicio, el obispo le señala como portador de una cédula suya en que consta una relación de documentos y objetos varios entre los que se incluyen unos cuadros y ordena que dicha carta se dé por buena y se le entreguen esas pinturas²⁰. Más tarde, en un memorial inserto en dicha escritura, alude a dos obras concretas, que en su nombre, han traído desde Roma: una es la Degollación de San Juan Baptista y la otra un Orfeo. Aclara que ambas son del racionero Leandro de Segura, ya que “de su dinero se compraron para él” e insiste en que se le entreguen. Aunque no son estas las únicas ocasiones en que se le nombra, son las más esclarecedoras para establecer el nivel artístico que pudo atesorar la colección de obras con que llegó a hacerse el canónigo granadino.

Resulta evidente que el gusto artístico de Leandro de Segura estuvo en buena medida influenciado por las privilegiadas relaciones que había mantenido el obispo Reinoso en la Ciudad Eterna y más tarde en el entorno de Felipe II y el círculo escurialense. La inclinación que muestra a una edad, suponemos temprana y presumiblemente con un limitado presupuesto, por adquirir obras de procedencia italiana debió ser solo el principio de una actividad coleccionista que se dilató hasta hacerse con un interesante conjunto artístico, sobre todo de pintura.

Nada se aclara sobre la autoría de las obras italianas que pasaron a manos de D. Leandro. Tampoco hay una mención expresa a la obra de Tiziano que atesoró hasta el fin de sus días. Tan solo las palabras del que fuera biógrafo del obispo Reinoso señalan que el maestro veneciano era su predilecto²¹. De ahí que el estudio de la documentación que se generó gracias a la relación de patronato del convento granadino se conforme como parte esencial de este trabajo.

19 LUQUE CARRILLO, Juan, “El obispo Don Francisco de Reinoso y Baeza y la culminación de la catedral cordobesa: un ejemplo de arquitectura de transición”, en RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A. (coord.) *Nuevas perspectivas sobre el Barroco andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*. Córdoba, Asociación para la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo”, 2015, pp. 544-553.

20 ANDRÉS, Gregorio de, “Perfil artístico...”, p. 112.

21 ANDRÉS, Gregorio de, “Perfil artístico...”, p. 96. La afirmación de que Tiziano era el pintor favorito de Reinoso la extrae de la obra biográfica que le dedicó Fray Gregorio de Alfaro en 1617. También añade que es posible que en la ruta de vuelta de hacia España, tras la muerte de su benefactor, el papa Pio V, visitara el taller del maestro en Venecia.

3. PATRONAZGO Y COLECCIONISMO A LA LUZ DE LA DOCUMENTACIÓN DEL ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE GRANADA

El documento custodiado en el Archivo Histórico Diocesano de Granada necesita de unas mínimas apreciaciones de partida. El que este se encuentre en la Sección de Patronatos responde al tipo de institución jurídica que avala la relación que se estableció entre Leandro de Segura y el convento de la Concepción. Atendiendo al título: "Escritura del patronato y compra de la capilla mayor del convento de la Limpia Concepción de la Madre de Dios de Granada a favor del canónigo Leandro de Segura" La pieza incluye, tal y como refleja su subtítulo: "tres tratados otorgados con el convento y los memoriales de bienes que entrega al mismo con sus preceptivas valoraciones".

La consulta de la pieza se hace obligatoria para avanzar en la línea de investigación de este trabajo. Esta incluye tipos documentales diversos que se encuentran en un estado regular de conservación y desafortunadamente tiene algunas pérdidas. Atendiendo a un análisis concienzudo de dicha pieza, hemos podido averiguar que poco tiempo después de la muerte del canónigo comenzaron los desencuentros entre sus representantes legales y la comunidad de franciscanas, lo que les llevó al Tribunal eclesiástico del Arzobispado. Gracias al asesoramiento de la directora del Archivo, tenemos la certeza de que la variedad de documentación consultada responde a los requerimientos que a modo de pruebas solicita el Juzgado de testamentos, obras pías y capellanías.

Sin entrar en los entresijos judiciales del caso, se podría resumir que las continuas demandas económicas por parte de las religiosas eran contestadas por la parte contraria con la pertinente acreditación de haber cumplido con las obligaciones pactadas. Los autos emitidos por el Juzgado en varias ocasiones refrendan esta versión y queda constancia de que se habían entregado bienes y dinero. A pesar de no haber podido encontrar la resolución del litigio, lo que se ha constatado es que se llegó a amenazar a la comunidad franciscana con la excomunión.

El proceso requirió de una serie de pruebas documentales que incluyen el traslado del testamento de Leandro de Segura, un inventario post mortem de los bienes de su propiedad, la almoneda pública de dichos bienes y una serie de relaciones aportadas por los albaceas en que constan las cantidades entregadas al convento, avaladas por el propio Tribunal. Gracias a estos, intentaremos esbozar un mínimo perfil artístico de este eclesiástico, olvidado patrón de la capilla mayor del convento de la Concepción y aficionado al arte.

Entre las obligaciones del patronato se había establecido la cesión al convento para su ornato de una serie de pinturas que no se especificaron pero

que debían alcanzar los 2000 ducados. Se dejó potestad al convento sobre su selección, si bien, el patrón señaló que fueran las mejores y más grandes. Para tal operación se dispuso el que se valoraran por pintores nombrados por ambas partes. Un intento práctico de realizar una tasación independiente y justa. Algo que muy probablemente se hiciese en su momento pero que no se ha conservado entre la documentación de la pieza estudiada. Una condición particular que se incluyó en el contrato de patronato es que las obras que llegaran al convento no se pudieran copiar, ni dentro ni fuera del mismo.

En las últimas décadas la historiografía especializada ha aportado grandes avances con respecto a la cantidad y calidad de las copias de obras de importantes maestros que decoraban tanto templos y recintos conventuales como los interiores de las residencias de los personajes adinerados que utilizaban el arte como modo de refrendar su imagen y su prestigio. Así se ha logrado identificar la autoría de muchas obras que constaban como de autor desconocido, a la par que se ha desenmascarado la auténtica atribución de otras que se habían dado por originales. En el caso de Granada, y ateniéndose a la pintura italiana, es reseñable la obra coral coordinada por García Cueto en 2019: *“La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias”*²². La práctica de la copia pasaba por ser una parte esencial de la formación de cualquier pintor y dado el número de las mismas que circulaban en el incipiente mercado artístico de la Edad Moderna es obvio que suponían una actividad importante para muchos artífices que en contadas ocasiones podían gozar de la visión directa del original, cuando no debían conformarse con la utilización de una estampa como modelo.

Ahora bien, esta expresa prohibición dispuesta por el patrón resulta una circunstancia sobre la que no se han encontrado referencias similares y plantea dudas acerca de su motivación²³. En los meses precedentes a la redacción de este texto y con motivo de un ciclo de conferencias organizadas por el Museo Nacional del Prado, el propio conservador, el Dr. García Cueto, mencionaba que los frailes escurialenses recibían pingües beneficios por permitir copiar obras de su monasterio. Esto puede llevar a pensar que fuese una práctica normal, aunque el caso mencionado se destaca por la excepcionalidad de sus artífices, al ser una promoción regia y, por consiguiente, le coloca

22 Este texto se referenció en la nota 14 y en él se puede obtener una visión bastante completa de la práctica de la copia de la obra pictórica de artistas afamados que colmaban así el deseo coleccionista de una élite cultural que en el momento que nos ocupa se circunscribía a los miembros de los sectores privilegiados, ligados al ámbito regio, la nobleza, el alto clero y la oligarquía enriquecida.

23 Las consultas bibliográficas realizadas e incluso la búsqueda de asesoramiento de reconocidos expertos en pintura granadina como el del Catedrático Dr. Antonio Calvo Castellón no han aportado ningún dato similar.

a un nivel muy por encima del que le suponemos a la colección que pudiera atesorar el canónigo granadino.

El interés que este eclesiástico muestra con respecto a la donación de pinturas para el convento se manifiesta en distintos documentos de la pieza consultada. Con anterioridad señalamos como en esa disposición general de que se reserven para el convento las más grandes y mejores se reflejó no sólo en el contrato de patronato sino también en su testamento. Sin embargo, no hace mención expresa a ninguna obra en particular y por tanto obvia aquellas de procedencia italiana que ya se han citado en párrafos precedentes. A pesar de no conocer qué obras conformaron ese legado, de lo que sí quedó constancia es de que este se hizo efectivo y sobre el que además se impuso a las religiosas otra prohibición: la de vender o enajenar dichas obras.

Con la intención de avanzar a partir de datos contrastados, se debe traer a colación el inventario de los bienes que se realizó tras la muerte de Leandro de Segura. El fallecimiento del canónigo puso en marcha los mecanismos habituales que dejaban en manos de sus albaceas el cumplimiento inmediato de lo que tenía que ver con el sepelio y los preceptivos oficios religiosos por la salvación de su alma, a la par que se debía hacer una exhaustiva relación y valoración de sus bienes para liquidar deudas y mandas testamentarias, con la especial atención al cumplimiento de lo estipulado en las capitulaciones del patronato del convento de la Concepción.

Del inventario de los bienes que se encontraban en la residencia del canónigo tras su muerte no se pueden extraer noticias exactas sobre la configuración del inmueble, que se debía articular en dos plantas de altura en torno a un patio, ya que se hace mención expresa a este y a la existencia de un corredor. A juzgar por el recorrido que el oficial de la escribanía realizó, no debía ser muy grande, y en lo tocante a la distribución de las obras de arte que lo decoraban, los cuadros mayoritariamente estarían repartidos entre ambas plantas: en la baja, en un comedor y una sala accesoria, también algunos colgaban en la zona del patio, el corredor y la escalera y en la planta alta se concentraban en una estancia que se denomina sala principal quedando algunas para su dormitorio. Cabe señalar que la mención a obras pictóricas en este espacio tan íntimo es mínima en relación con la presencia de esculturas.

La valía de este tipo de documento para conocer el estatus socioeconómico alcanzado por el finado es innegable, no obstante, se han de conocer las limitaciones que presenta, sobre todo en un campo tan específico como el que nos ocupa²⁴.

24 SOBRADO CORREA, Hortensio, "Los inventarios post-mortem como fuente privilegiada para el estudio de la Historia de la Cultura material en la Edad Moderna", *Hispania*, 63, 215 (2003), pp. 825-862. Dedicar un amplio epígrafe a enumerar y explicar las limitaciones de dicho documento notarial.

Las personas que se encargaban de su realización no eran expertas en materia artística, por lo que se limitaban a señalar la ubicación de la obra y una descripción sucinta, que pasa en algunas ocasiones por identificar su temática, el tamaño y el tipo de marco. De ahí, que las descripciones que se hacen de las pinturas sean muy generales y en ningún caso se aporte la autoría. Se iban enumerando todos y cada uno de los objetos que se encontraban en la vivienda indicando la estancia en que estaban y en muchos casos el estado de los mismos. Algo de particular importancia cuando el destino final de dicho inventario era el de convertirse en base para la futura cotización en pública subasta.

Así es como quedó constancia de que en la casa había más de cien obras, y que a pesar de la imprecisión con que se mencionan, en ocasiones se añade la identificación del motivo representado, e incluso la técnica o el soporte. La valoración del tamaño es aproximada, ya que solo diferencia entre grandes, medianos y pequeños sin aportar dimensiones. Por la forma en que se describen algunas obras se puede deducir que debieron ser enmarcadas para formar parejas o series en la decoración de la casa del canónigo. La fiabilidad que se presupone al reconocimiento de técnicas y soporte cuando se mencionan láminas, lienzos, pintura sobre tabla o metal y en especial al motivo representado se ha de basar en la larga experiencia con que debían contar los ayudantes del escribano y el que en el transcurso de su trabajo hubieran tenido que registrar obras similares. En el caso de aquellas de temática religiosa se puede colegir que fueran mejor conocidas y de ahí el que muchas de ellas aparezcan bien referenciadas. Algo que sin embargo resulta más vago cuando se trata de pintura profana, exceptuando las que se describen como paisajes o pinturas de bodegón.

Se han podido contabilizar un total de 121 piezas, de las cuales 51 se ubicaban en la planta baja, 43 se repartían entre la escalera y el corredor, quedando el resto, 27 en la planta alta, 20 de ellas adornaban la estancia principal y 7 en su alcoba. Este cuarto, como ya adelantamos albergaba un mayor número de esculturas. De estas últimas se conserva una descripción algo más completa, en lo tocante a complementos de orfebrería.

Dice mucho de la sensibilidad artística de su dueño la temática de las obras que atesoraba en su domicilio. Si bien, todas las esculturas eran religiosas: crucificados, representaciones de la Virgen, San Juan y Niño Jesús, la selección se hace más variada en los cuadros. Mayoritariamente es también religiosa la nómina de obras identificadas. Aspecto este que responde a motivaciones varias que van desde el carácter eclesiástico del coleccionista y la atención a la piedad de su época, hasta que fueran motivos reconocibles por parte de los oficiales de la escribanía en cuestión.

La temática hagiográfica está ampliamente representada con San Miguel, San Andrés, San Juan, San Nicolás de Tolentino, San Diego, San Lorenzo, San Jerónimo, San José, San Pedro (2), San Francisco, San Sebastián (2, aunque uno se describe como viejo), San Roque (2, uno de ellos se menciona que aparece con pobres). No se identifican individualmente, pero debía ser una serie o al menos todos eran del mismo tamaño y tipo de marco, los 4 cuadros de los santos del "Yermo". Se podría aventurar que fueran unas obras con gran protagonismo del paisaje como las dos piezas que identificadas como paisajes dice incluir a un San Cristóbal y a un San Jerónimo. Algo similar debía ser un cuadro grande de "Santos y una ciudad", ya que con poca determinación señala que tenía un cuadro grande de ángeles y santos. Uno que debió resultar impactante era el cuadro de gran tamaño que colgaba en la escalera de la casa que reseña como la Muerte de San Juan Bautista y añade que aparece con la cabeza cortada y de noche. Sin embargo, no se atreve a adelantar el tema de la Duda de Santo Tomás en una pieza de la que simplemente dice que es un cuadro mediano con "Jesús y Santo Tomás". El plantel femenino de santas queda restringido a dos: Santa Catalina y Santa María Magdalena.

No faltan obras dedicadas a la vida de Cristo, desde uno de formato pequeño con el tema de la Adoración de los Reyes; el ciclo de la pasión se restringe a la Santa Cena, Cristo cargando la cruz, un Crucificado y uno en que se describe la presencia del Ecce Homo y Nuestra Señora. Se sobreentiende que el reseñado bajo el epígrafe de "La samaritana" alude a la escena del encuentro de esta mujer con Jesús, a lo que se suma uno sobre la parábola del Hijo pródigo y un cuadro con un Niño Jesús con "habito de la Trinidad". Es difícil dilucidar si la referencia a una pintura anotada como "Rey Herodes" alude a una efigie de este personaje identificado por alguna inscripción o a un pasaje bíblico que era perfectamente conocido para quien realizaba el inventario.

La temática mariana tenía una modesta representación pictórica ya que se anotaron 3 cuadros medianos y uno grande bajo el título de Nuestra Señora, uno pequeño con la granadina advocación de N^a S^a de las Angustias y dos más que se identifican como "lienzos" de la Madre de Dios.

Completa el repertorio religioso un cuadro dedicado al Santísimo Sacramento y otro de un ánima del Purgatorio y algunos más en los que no se aclara el motivo representado.

De gran interés es la abundancia de obra profana en esta colección, ya que la mitad podría incluirse en este apartado. Sin embargo, la clasificación se complica por la dificultad de concretar el tema. De modo genérico hay un buen número de paisajes o países, al menos 23 de un tamaño pequeño. A estos se les podrían sumar los que se citaron anteriormente relaciona-

dos con santos cuya caracterización más tradicional solía darse en una gran ambientación paisajística. También tenía el canónigo dos mapas del mundo medianos. El género retratístico se circunscribía a un cuadro grande de D. Francisco de Reinoso y a otro algo menor del que solo se anotó que era de un obispo. Se reflejaron hasta 6 cuadros de “cabezas de mujer” o “cabezas de damas” de los cuales, excepto que eran pequeños y el tipo de marco que tenían no se ofrecía otra información. De ahí que cualquier elucubración sea posible; desde retratos, representaciones de alegorías, personajes bíblicos o históricos. Algo similar ocurre con un conjunto de 12 pequeños cuadros de “cabezas antiguas”. Más concreta es la denominación de 4 pinturas dedicadas a los cuatro elementos: fuego, tierra, aire y “mar” y una única referencia a una iconografía pagana de origen mitológico: un cuadro de Orfeo de mediano tamaño con un marco particularmente decorado. Los bodegones, género pictórico barroco por excelencia, estuvieron repartidos por las distintas estancias de la planta baja, el comedor entre otras y el corredor de la casa y tenían motivos que fueron sencillos de describir para alguien poco ducho en arte. Así se registraba un cuadro grande como un bodegón, mientras otras obras más pequeñas y de formato alargado, son de cosas de comer. Pero la denominación de una comida y de una cocina es más posible que sea una alusión a objetos inanimados dentro de la denominación de las naturalezas muertas que a una escena de género, ya que no se menciona la presencia de figuración humana.

La valoración que se puede hacer del conjunto de obras pictóricas que llegó a reunir D. Leandro de Segura es la de algo más que un mero aficionado al arte. Un personaje que se puede enclavar en los parámetros de un entendido que se ajustaba a unos ingresos propios de su condición eclesiástica y de los distintos puestos ocupados en las diócesis por las que pasó (cordobesa, accitana y granadina), según se puede deducir de la nómina de documentos que relaciona rentas percibidas y la valoración de alhajas y textiles de su propiedad. Su gusto artístico le había hecho estar al corriente de las tendencias del mercado internacional, posiblemente desde su relación con D. Francisco Reinoso, y de ahí la presencia de obras italianas y de géneros que estaban eclosionando en los inicios del Barroco. El asiento en el inventario del cuadro del martirio de San Juan Bautista con la anotación “de noche”, puede ser una alusión a un incipiente estilo naturalista tenebrista, habida cuenta que lo hace un empleado de una escribanía. Y el hecho de que se tenga constancia de que esta obra llegó a la península en los primeros años del siglo XVII, ya que recordemos se mencionaban en el testamento del obispo Reinoso datado en 1601, coloca al canónigo Segura como un receptor de las últimas tendencias artísticas que se estaban experimentando en esas fechas en Italia.

4. LA ALMONEDA DE LAS OBRAS DE ARTE DEL CANÓNIGO LEANDRO DE SEGURA

La pieza documental en que se recoge la almoneda pública de los bienes del difunto Leandro de Segura se convierte en un documento clave para avanzar en este trabajo. Los 40 folios cosidos de los que consta la pieza consultada se encuentran en un regular estado de conservación ya que se ha perdido el final²⁵. No obstante, gracias a ella sabemos que comenzó muy pocos días después de la muerte del canónigo, el 28 de mayo de 1629. Puesto que salieron a pública subasta todo tipo de objetos, se puede obtener una visión global del nivel de vida del finado según los precios que alcanzaron enseres domésticos como espejos, escritorios, ropa de hogar, etcétera, ya que de algunos se apunta su procedencia como signo de calidad. En lo tocante a las obras de arte hay que señalar que van apareciendo asientos de su venta entre el resto de muebles y demás enseres, inclusive, a veces formando parte de un lote; lo que impide conocer en cuánto se cotizó dicha obra.

El intento de localizar por comparación cuáles fueron las pinturas que se quedó el convento se vuelve del todo infructuoso desde el momento en que la almoneda no está completa y los apuntes utilizan referencias distintas a las que aparecían en el inventario antes analizado. Por contrapartida, a veces se identifica al comprador, lo que ayuda a testear cómo era el mercado artístico granadino en esas fechas.

Las piezas que tuvieron mejor salida fueron los paisajes ya que prácticamente todos los inventariados aparecen como vendidos. Un cantor, D. Francisco Alonso se llevó 4 en su lote, D. Fernando de Porcel hizo lo propio con 3 de ellos y el adinerado oidor D. Francisco Robles de la Puerta²⁶ se hizo con 12²⁷. Se vendieron a 5 ducados la pieza, lo que a priori es una cifra importante, considerando que todos eran de pequeñas dimensiones.

25 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3. "Almoneda de los bienes de Leandro de Segura". El documento va foliado y a pesar de que las esquinas son algunas de las zonas con mayor nivel de deterioro, la numeración es legible en su mayor parte. Se han conservado las hojas que llegan hasta el f. 40 v., donde el registro de la subasta se interrumpe. Se ha de añadir la aclaración de que las anotaciones de la almoneda están indistintamente expresadas en numerales tanto en reales como en ducados, aunque los folios presentan una anotación marginal en cifras en reales. La conversión de moneda que se utiliza es de 1 ducado 11 reales.

26 SORIA MESA, Enrique, "Burocracia y conversos. La real Chancillería de Granada en los siglos XVI y XVII" en ARANDA PÉREZ, Francisco José (coord.), *Letrados, juristas y burócratas en la España moderna*. Ciudad Real, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 107-144. Señala que este personaje compró la villa de los Ogijares y el modo en que el cronista Henríquez de Jorquera lo menciona como uno de los jueces más destacados y poderoso de dineros, en p. 117.

27 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3. "Almoneda de los bienes..." El registro de esta venta deja a las claras la capacidad económica del comprador porque se menciona que

Los 4 cuadros denominados bajo el epígrafe de los padres del “Yermo” sobre los que se había apuntado la posibilidad de que contasen, dada su temática, con un importante fondo paisajístico, alcanzaron una puja más alta. Fueron adquiridos por el canónigo D. Fernando Gámiz a 6 ducados la pieza²⁸.

Los bodegones también tuvieron salida en la subasta. El precio que alcanzaron es difícil de estimar ya que formaron parte de lotes con otras piezas artísticas y demás enseres domésticos. Uno que se vendió de forma aislada llegó a alcanzar los 40 reales²⁹. Al parecer estaban menos cotizados que los paisajes.

La temática profana tenía su público en el mercado artístico granadino y así es como los cuadros de los 4 Elementos o “los cuatro tiempos” fueron a manos del cantor, Francisco Alonso³⁰. No consta el precio individual de estas piezas porque se vendieron formando parte de un lote con varios paisajes pero podemos aventurar que alcanzaran casi los 700 reales³¹. También se vendieron a 10 reales la pieza las “cabezas de damas” y los cuadros de los mapamundi en 3 ducados (33 reales). La pintura de Orfeo alcanzó uno de los precios más elevados ya que se dieron 240 reales por ella³², aun sin haberse reflejado en la documentación consultada su procedencia italiana, es obvio que fue bien valorada en el mercado granadino.

Respecto a las obras religiosas, fueron adquiridas a lo largo de los días en que se ejecutó esta subasta pública de bienes y así quedaron registradas la venta de algunas por las que se consiguieron buenas pujas. Destacan los 180 reales por un cuadro de San José³³. La pintura del Hijo pródigo se adjudicó por 150 reales al abad del Sacromonte, D. Pedro de Ávila³⁴, seguramente entendido en temas de arte³⁵. Por un cuadro pequeño de Nuestro Señor y

pese a pagarse 5 ducados por cada cuadro se ofrecieron 2 ducados más quedando anotada la cifra final en 62 ducados.

28 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...” f. 2r.

29 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...” f. 4r.

30 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...” f. 11v. En un apunte al margen se recoge la referencia de 4 cuadros de los Elementos mientras que en la descripción de la venta se refiere como *los cuatro tiempos*.

31 Se registró la venta de los 4 cuadros de los Elementos junto con 4 paisajes por un total de 900 reales. Considerando que los cuadros de paisaje se habían vendido por 5 ducados (55 reales) la pieza se puede hacer un cálculo que nos ofrece una cifra de 680 reales como el presumible precio del conjunto o 170 reales cada uno.

32 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...” f. 8r.

33 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...” f. 4r.

34 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...” ff. 8r-v.

35 GARCÍA LUQUE, Manuel, “Aproximación al coleccionismo de pintura italiana en Grana-

Nuestra Señora se llegaron a pagar 100 reales³⁶. Tal denominación no había aparecido en el inventario, pero cabe la posibilidad de que se trate del que se había registrado con el nombre de un Ecce Homo y Nuestra Señora. Cantidades más modestas se consiguieron por un cuadro de San Sebastián, 55 reales y lo mismo por uno de Santa Catalina que se llevó D. Alonso de Mendoza³⁷.

D. Fernando de Porcel, quien al parecer compró bastantes piezas en esta almoneda, se llevó una serie que se identifica como un Apostolado en que se representaban, según la anotación, las cabezas, por un valor de 108 reales (a 9 la pieza)³⁸. Es probable que se trate de las “12 cabezas antiguas” pequeñas que se inventariaron como parte de la decoración del corredor de la casa.

Algunas esculturas consiguieron venderse aunque no se alcanzaron pujas altas por ellas. Destaca que se adjudicara un Niño Jesús por 110 reales³⁹, mientras que se dieron 40 reales por un Niño Jesús con un corazón en la mano⁴⁰.

La pieza más destacada de la colección reunida por Leandro de Segura debió ser una pintura de Santa María Magdalena que aparecía como una más entre la relación de objetos inventariados en su vivienda de la capital granadina. Sin embargo, entre la documentación derivada de la almoneda pública se desglosa un auto particular dedicado a la subasta exclusiva de este cuadro atribuido a Tiziano. Las precauciones que se tomaron para su venta derivan, sin duda, de la autoría del maestro. Así es como se generó gran expectación en torno a la salida al mercado de una obra que debía ser conocida entre los coleccionistas locales, ya que se dedicaron varias jornadas desde el mes de septiembre de 1629 a realizar los pregones en que se publicitaba tanto el objeto a subastar como las cantidades que se estaban ofreciendo por él.

Gracias a la transcripción⁴¹ de dicho auto se conoce el lugar exacto en que se llevó a cabo el remate de dicha transacción: en la calle de los escri-

da durante los siglos XVII y XVIII”, en GARCÍA CUETO, David (coord.), *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas*. Originales y copias, Granada, Universidad de Granada, 2019, pp. 320-321. Alude a la labor coleccionista de este importante eclesiástico.

36 AHDGr. Sección Patronatos. Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...”, f. 3v.

37 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...”, f. 5r.

38 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...”, ff. 6r-v. Hay varias anotaciones en la pieza de lotes de cuadros de paisaje y bodegón que se adjudicaron a D. Fernando de Porcel.

39 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...”, f. 6v.

40 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...”, f. 11v.

41 AHDGr. Sección Patronatos, Leg. 16, Pieza 3, “Almoneda de los bienes...”, ff. 24r-28r y 39v-40v. Auto de la almoneda del cuadro de La Magdalena. La transcripción del documento que aporta el trabajo de Collado Ruiz citado con anterioridad se limita a los folios en que se reflejan las pujas y el remate en que se vendió la obra. El auto es algo más extenso ya que se

banos que se situaba frente a la lonja de la ciudad, en pleno corazón de la capital granadina. Las últimas pujas corrieron a cargo de un eclesiástico, D. Bartolomé Morón que ofreció 1500 reales, y fue superada por la de D. Juan Antonio del Castillo con 1600 reales. Fue este último quien se adjudicó la pintura por 1800 reales: “siendo el dicho quadro de mano de Tiziano y no estando copiado”.

No podemos deducir de la lectura del documento de la almoneda que el proceso se dilatase hasta el 15 de noviembre porque surgieran dudas sobre su atribución. No ha quedado constancia más que de que fue aceptado como una pieza original y como tal se produjo un incremento en su precio de venta. Cabe la posibilidad de que los que se postulaban para adquirirla conocieran la obra de antemano, e incluso tuvieran información por parte de su propietario sobre su procedencia. Siendo una garantía añadida que supieran que no era la única pieza de origen italiano que había en esta colección.

Sin embargo, tal y como apunta el estudio del Dr. de Andrés sobre D. Francisco Reinoso, una de las tareas de mecenazgo artístico que llevó a cabo este prelado fue la de traer algunos pintores para decorar las fundaciones que avalaba. Uno de estos fue el holandés Adrián de León a quien se le atribuyen varias obras imitando a Tiziano que se conservan en distintas iglesias cordobesas, apuntando varias que responden a la misma iconografía. Es más, conjetura sobre la posibilidad de que se trajeran copias hechas en Italia que pudieran haberse dado por originales del maestro⁴².

Por tanto, no se puede descartar la hipótesis de que para no incrementar el precio final de la obra pudiera haberse alzado alguna voz que la calificara como copia. Noticia esta que no tendría problemas en difundirse entre el reducido círculo de aficionados al arte de la capital granadina.

5. A MODO DE EPÍLOGO

Con este trabajo se ha hecho un intento de sacar a la luz a través de la figura del patronato la relación que se estableció entre D. Leandro de Segura y el convento de la Concepción de Granada. Partiendo de la base documental sólida que se ha localizado en el Archivo Histórico Diocesano de Granada se

incluyen los últimos llamamientos realizados por parte del pregonero, la asistencia a la subasta de los representantes legales del Convento de la Concepción además de los del difunto Leandro de Segura.

42 ANDRÉS, Gregorio de, “Perfil artístico...”, pp. 97 y 98. Señala que obras de La Magdalena en Córdoba pintadas por Adrián de León imitando a Tiziano se conservan tanto en el Museo Diocesano de Córdoba como en la antesacristía del convento de San Roque. Contradice las palabras del biógrafo del obispo Reinoso que decía que había traído desde Italia obras de Tiziano señalando que lo que se trajo serían copias.

ha podido hilar el relato de la compleja relación jurídica fruto de la cual se ha tenido acceso a una pieza que ha proporcionado una vía de investigación que ha ayudado a conocer a un miembro del sector eclesiástico granadino que llegó a atesorar una interesante colección de arte.

Así es como se abre una línea que viene a ahondar en las brillantes aportaciones realizadas por el Dr. Barrio Moya sobre la colección pictórica del también canónigo de la catedral, D. Juan de Matute⁴³ y la Dra. Gómez Román sobre el patrimonio artístico que movía el clero granadino durante la Edad Moderna⁴⁴.

Sin duda estas y otras aportaciones sobre el mercado artístico en Granada se deben ver enriquecidas con nuevos estudios que cuenten con el respaldo de documentación que incluya tasaciones, el registro de su venta pública, así como el destino que tuvieron muchas de estas obras. Siendo conscientes de que este estudio solo constituye un primer paso en pos del conocimiento de una figura olvidada que llegó a convertirse en un modesto coleccionista, establecemos el firme compromiso de dar continuidad a estos primeros resultados que no pueden más que presentar unas conclusiones parciales por la falta de documentación.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS, Gregorio de, "Perfil artístico del palentino Francisco de Reinoso, Obispo de Córdoba", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 67 (1996), pp. 89-128.
- ANTOLÍNEZ DE BURGOS, Justino, *Historia eclesiástica de Granada*, Granada, Universidad de Granada, 1996.
- BARRIO MOYA, José Luis, "La colección pictórica de Don Juan de Matute, canónigo de la Catedral de Granada", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 5 (1991), pp. 171-187, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3035565>

43 BARRIO MOYA, José Luis, "La colección pictórica de Don Juan de Matute, canónigo de la Catedral de Granada", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 5 (1991), pp. 171-187. Juan de Matute fue un canónigo que llegó a hacerse con una de las colecciones privadas más importantes de la provincia, sin duda fruto de su trayectoria personal que le había llevado a ser protonotario apostólico del papa Urbano VIII. Contaba con obras italianas, incluyendo alguna de Tiziano por la que decía "han llegado a dar 200 ducados" (2200 reales). Una curiosa circunstancia que une su caso al de Leandro de Segura, a quien Matute nombró como uno de sus albaceas en su testamento a pesar de que ambos acabaron muriendo el mismo año.

44 GÓMEZ ROMÁN, Ana María, "La colección artística del canónigo Francisco Ruiz Noble y la serie de la Vida de José de Antonio del Castillo", *Archivo Español de Arte*, 90 (359), (2017), pp. 229-242. Además de esta véase la aportación de la misma autora señalada en la cita 14.

- BARRIOS ROZUA, José Manuel, *Guía de la Granada desaparecida*, Granada, Comares, 1999.
- COLLADO RUIZ, María José, “La lucha por el cadáver de Horacio de Levanto: el negocio de la muerte”, *Mouseion. Revista do Museu e Arquivo Histórico de La Salle*, 26 (2017), pp. 33-41, https://www.academia.edu/84306652/La_lucha_por_el_cad%C3%A1ver_de_Horacio_de_Levanto_el_negocio_de_la_muerte
- COLLADO RUIZ, María José, *La cultura de la muerte en la Granada del Antiguo Régimen. La memoria última*, Granada, Universidad de Granada, 2007, <https://digi-bug.ugr.es/handle/10481/1654>
- CORTES PEÑA, Antonio Luís (ed.), *Poder civil, Iglesia y sociedad moderna*, Granada, Universidad de Granada, 2006.
- CORTES PEÑA, Antonio Luís; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luís y LARA RAMOS, Antonio (eds.), *Iglesia y Sociedad en el Reino de Granada (siglos. XVI-XVIII)*, Granada, Universidad de Granada, 2003.
- GALLEGO BURÍN, Antonio, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*, Granada, Comares, 1989.
- GAN GIMÉNEZ, Pedro, “Los prebendados de la Iglesia granadina: una bio-bibliografía”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 4 (1990), pp. 139-212, <https://granada.cehgr.es/granada/images/stories/revistas/CEH-GR-004.pdf>
- GARCÍA CUETO, David, “La pintura italiana en la Granada del Barroco: artistas y coleccionistas, originales y copias”, en CRUZ CABRERA, José Policarpo (coord.), *Arte y cultura en la Granada Renacentista y Barroca: relaciones e influencias*, Granada, Universidad de Granada, 2014, pp. 363-392.
- GARCÍA LUQUE, Manuel, “Aproximación al coleccionismo de pintura italiana en Granada durante los siglos XVII y XVIII”, en GARCÍA CUETO, David (coord.), *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas. Originales y copias*, Granada, Universidad de Granada, 2019, pp. 320-321.
- GARCÍA LUQUE, Manuel, “Que Italia se ha transferido a España. Aproximación al coleccionismo de pintura italiana en Granada durante los siglos XVII-XVIII” en GARCÍA CUETO, David (dir.), *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*, Granada, Universidad de Granada, 2019, pp. 287-328.
- GILA MEDINA, Lázaro, “Tres portadas emblemáticas del primer barroco granadino: las de los hospitales de San Juan de Dios y la Real y la del convento de la Concepción”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 29 (1998), pp. 79-88.
- GILA MEDINA, Lázaro; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luís y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús, *Los conventos de la Merced y San Francisco, Casa Grande, de Granada: aproximación histórico-artística* Granada, Universidad de Granada, 2002.
- GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, Manuel, *Guía de Granada*, Granada, Universidad de Granada, 1994.
- GÓMEZ ROMÁN, Ana María, “La colección artística del canónigo Francisco Ruiz Noble y la serie de la Vida de José de Antonio del Castillo”, *Archivo Español de Arte*, 90(359), (2017), pp. 229-242, <https://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/994>

- GÓMEZ ROMÁN, Ana María, "Patronazgo artístico y coleccionismo eclesiástico en la Granada Barroca", en CRUZ CABRERA, José Policarpo (coord.), *Arte y cultura en la Granada Renacentista y Barroca: la construcción de una imagen clasicista*, Granada, Universidad de Granada, 2014, pp. 261-294.
- HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco, *Anales de Granada. Descripción del reino y ciudad de Granada, crónica de la Reconquista (1482-1492), sucesos de los años 1588 a 1646*, Granada, Universidad de Granada, 1987.
- JUSTICIA SEGOVIA, Juan José y MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier, "Los barros del convento de la Concepción de Granada: la serie escultórica de la vida de la Virgen", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 13-14 (1999-2000), pp.307-337, <https://granada.cehgr.es/granada/images/stories/revistas/CEHGR-013-014.pdf>
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Granada después de la conquista: repobladores y mudéjares*, Granada, Diputación Provincial, 1988.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Historia de un país islámico (1232-1571)*, Madrid, Gredos, 1979.
- LUQUE CARRILLO, Juan, "El obispo Don Francisco de Reinoso y Baeza y la culminación de la catedral cordobesa: un ejemplo de arquitectura de transición", en RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A. (coord.) *Nuevas perspectivas sobre el Barroco andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*. Córdoba, Asociación para la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo", 2015, pp. 544-553.
- MARTÍN ROBLES, Juan Manuel y SERRANO RUIZ, Manolo, "El monasterio de la Concepción", en VV. AA., *A María no tocó el pecado primero. La Inmaculada en Granada. Catálogo de la exposición celebrada en el monasterio de la Concepción del 17 de mayo al 28 de agosto de 2005*, Córdoba, Cajasur. Monte de Piedad de ahorros de Córdoba, 2005, pp. 51-69.
- SOBRADO CORREA, Hortensio, "Los inventarios post-mortem como fuente privilegiada para el estudio de la Historia de la Cultura material en la Edad Moderna", *Hispania*, 63, 215 (2003), pp. 825-862, <https://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/207>
- SORIA MESA, Enrique, "Burocracia y conversos. La real Chancillería de Granada en los siglos XVI y XVII" en ARANDA PÉREZ, Francisco José (coord.), *Letrados, juristas y burócratas en la España moderna*, Ciudad Real, Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 2005, pp. 107-144, <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/10098>
- TORRES, Alonso de, *Chronica de la Santa provincia de Granada de la Regular observancia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco*, Madrid, por Juan García Infanzón, 1683.
- VV. AA., *Granada: su transformación en el siglo XVI: conferencias pronunciadas entre el 20 de septiembre y el 6 de octubre de 2000 con motivo de la conmemoración del V Centenario del Ayuntamiento de Granada*, Granada, Ayuntamiento de Granada, 2001.
- VV. AA., *La incorporación de Granada a la Corona de Castilla*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1993.