



TRABAJO FIN DE GRADO

Director/a: Aurelio Á. Barrón García

Curso 2024/2025

LA COLECCIÓN DEL I MARQUÉS DE LEGANÉS
THE COLLECTION OF I MARQUIS OF LEGANES

CARLOS CELIS SÁNCHEZ

Junio 2025

RESUMEN

El coleccionismo artístico ha sido históricamente una actividad reservada a las élites, evolucionando a lo largo del tiempo como reflejo de los valores culturales y sociales de cada época. En este estudio se analiza la colección del I marqués de Leganés (1580-1655), una de las más relevantes del siglo XVII en España, tanto por la cantidad de obras reunidas como por la singularidad de sus autores y temáticas. Más allá de su valor cuantitativo, esta colección introduce además un elemento innovador en el coleccionismo de la época: el gusto personal del coleccionista. Se explorará cómo el coleccionismo se convirtió en una manifestación de estatus y erudición en la nueva nobleza del Siglo de Oro y los factores que hacen tan especial al caso del I marqués de Leganés, Diego Mexía Felípez de Guzmán.

Palabras clave: Coleccionismo; Monarquía Hispánica; siglo XVII; Nobleza; Marqués de Leganés.

ABSTRACT

Art collecting has historically been an activity reserved for elites, evolving over time as a reflection of the cultural and social values of each era. This study analyzes the collection of the I Marquess of Leganés (1580-1655), one of the most significant of 17th-century Spain, both for the number of works gathered and the uniqueness of its artists and themes. Beyond its quantitative value, this collection also introduces an innovative element in the collecting practices of the time: the collector's personal taste. This study will explore how art collecting became a manifestation of status and erudition within the new nobility of the Spanish Golden Age, as well as the factors that make the case of the I Marquess of Leganés, "Diego Mexía Felípez de Guzmán", particularly remarkable.

Key words: Collecting; Hispanic Monarchy; 17th century; Nobility; Marquis of Leganes

AVISO RESPONSABILIDAD UC

Este documento es el resultado del Trabajo de Fin de Grado de un estudiante, siendo su autor responsable de su contenido.

Se trata por tanto de un trabajo académico que puede contener errores detectados por el tribunal y que pueden no haber sido corregidos por el autor en la presente edición.

Debido a dicha orientación académica no debe hacerse un uso profesional de su contenido. Este tipo de trabajos, junto con su defensa, pueden haber obtenido una nota que oscila entre 5 y 10 puntos, por lo que la calidad y el número de errores que puedan contener difieren en gran medida entre unos trabajos y otros.

Índice

1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. COLECCIONISMO.....	5
2.1.EL COLECCIONISMO.....	5
2.2.EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL COLECCIONISMO HASTA EL SIGLO XVII.....	7
2.3.EL COLECCIONISMO EN LA ESPAÑA DE LEGANÉS (SS. XVI-XVII)	11
2.4.COLECCIONISMO Y NOBLEZA EN EL S. XVII.....	15
3. DIEGO MEXÍA DE GUZMÁN, I MARQUÉS DE LEGANÉS.....	19
4. LA COLECCIÓN DEL MARQUÉS DE LEGANÉS.....	28
4.1.LA COLECCIÓN.....	28
4.1.1. Italianos.....	29
4.1.2. Norte de Europa.....	34
4.1.3. Artistas españoles.....	37
4.2.LA IMPORTANCIA DE LA COLECCIÓN.....	37
5. CONCLUSIONES.....	43
BIBLIOGRAFÍA.....	46

1. INTRODUCCIÓN

El coleccionismo privado es un fenómeno complejo que ha evolucionado a lo largo de la historia, estando vinculado al poder, el prestigio y el mercado artístico. Su estudio permite diversas aproximaciones, desde lo social y político hasta lo biográfico y curatorial¹, siendo la historiografía artística la disciplina que más ha profundizado en su análisis. Desde los primeros estudios de Julius von Schlosser, realizados a principios del siglo XX, se han establecido modelos generales para comprender las dinámicas del coleccionismo en distintas épocas y contextos. Sin embargo, estas dinámicas o modelos, aunque útiles, no siempre reflejan las particularidades de cada caso².

En este marco, el I marqués de Leganés³ destacó como figura clave en el coleccionismo del siglo XVII español. Su colección fue una de las más extensas y singulares de la Monarquía Hispánica y ha sido objeto de estudio desde que Vicente Poleró realizó el primer análisis sobre ella en 1898. A lo largo del tiempo, la historiografía ha reconocido su relevancia en la corte madrileña y en el panorama artístico del siglo XVII, pero los trabajos específicos sobre su colección siguen siendo limitados, reduciéndose principalmente a artículos y tesis doctorales, no habiendo obras monográficas en las que el I marqués de Leganés sea el principal objeto de estudio.

Este trabajo pretende profundizar en la colección de Diego Mexía, analizando no solo la magnitud y rareza de las obras y autores que la componen, sino también la introducción de un elemento innovador en el coleccionismo del periodo: el gusto personal del coleccionista. A través de este enfoque, se busca demostrar que la colección de Leganés constituye una excepción dentro del coleccionismo de su época. Su predominancia pictórica y el peso del criterio personal reflejan una evolución hacia modelos de coleccionismo más cercanos a los modernos, donde la colección se convierte en una manifestación de la identidad del coleccionista. Además, este conjunto de obras y objetos permite explorar las motivaciones subyacentes al acto de coleccionar, así como da cuenta de sus influencias, relaciones y

¹JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores. “El coleccionismo como campo de estudio y la revista GOYA: nuevas aportaciones”. *Revista de Arte GOYA*, 351 (2015) pp. 104-105.

²URQUÍZAR HERRERA, Antonio. *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2007. pp. 15-18.

³A quien también se nombrará desde este momento como marqués de Leganés, Diego Mexía o Leganés para evitar repeticiones en las alusiones a su persona.

logros, al tiempo que invita a replantear el papel de personajes como él en la configuración del gusto y el patrimonio artístico de la época.

2. COLECCIONISMO

2.1. EL COLECCIONISMO: El término *colección* surgió en Inglaterra en el siglo XVII. Aun así, se considera que las acumulaciones de obras o reliquias que se realizan en tiempos anteriores responden a un patrón o evolución sociocultural que desemboca en el coleccionismo propiamente dicho⁴. Lo que se entiende por “coleccionismo moderno” no consiste en hacer una acumulación de objetos indiscriminada, sino que se tiene en cuenta la coherencia e individualidad de cada elemento, las diferentes formas de ordenación, el valor especial de cada objeto, etc.⁵

El impulso coleccionista depende de la existencia de la propiedad personal y responde a una serie de elementos que se han estudiado, sobre todo, desde la psicología. En relación con esto último, José Luis Cano hace referencia al psicólogo Henri Codet, quien se aventuró en 1920 a analizar los motivos que llevan a un ser humano a coleccionar. El psicoanalista francés condensó sus conclusiones en torno a cuatro factores clave, que son: el deseo de propiedad (basado en un instinto de conservación y de preservar lo que está destinado a desaparecer), la necesidad de realizar una actividad libre y desinteresada (encaminada a una satisfacción afectiva e intelectual), el propósito de comparación, superación y competición con los demás; y la tendencia de ordenar, clasificar y completar series de objetos individuales asumidos con un sentido específico⁶. José Luis Cano destaca también los estudios de la museóloga Susan M. Pearce, quien en 1992 hizo un listado de elementos que llevan a los seres humanos a coleccionar, como por ejemplo el ocio, el placer, la estética, la competencia, el riesgo, el poder o la preservación de la individualidad⁷. Dentro de todas estas y otras muchas motivaciones, habría que destacar los motivos que Cano denomina *idealistas*, como por ejemplo el placer del conocimiento, la curiosidad intelectual, el querer descubrir los

⁴ *Ibid.* pp. 22-23.

⁵ CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2001. p 43.

⁶ *Ibid.* pp. 17-18.

⁷ *Ibid.* p. 18.

valores de los objetos coleccionados, etc.⁸ y que tienen senda vinculación con lo que se desarrollará más adelante en el trabajo.

Por su parte, Pedro Marín Boza⁹ hizo un estudio por el cual detectó una serie de principios motivadores del arte, que son: el deseo de mostrar el éxito y la búsqueda de garantizar la supervivencia del coleccionista tras su muerte. Estos quedan definidos como los principales y más obvios, siendo lógicos para el coleccionismo actual e incluso para tiempos pretéritos. Ahora bien, Marín Boza destaca también otras tres claves para el coleccionismo y su razón de ser, como son la protección, el deseo de completar “lo que falta” y la sensación de posesión o control de las obras elegidas por el coleccionista¹⁰.

Otro aspecto importante para el coleccionista, entendiéndose éste desde una perspectiva contemporánea, es la búsqueda de realizar un conjunto de obras o diferentes elementos que terminen siendo una representación de sí mismos, sus gustos y experiencias, pues forman parte de la biografía de una persona y de la identidad cultural del periodo en el que se inscribe. Las colecciones, ya sean personales o colectivas, suponen el resultado de una construcción del discurso vital, no dejando de ser documentos primarios para un historiador¹¹. Algo así puede observarse, como ejemplo, en la colección de José Lázaro Galdiano (1862-1947), en la que se aprecia un intento por crear la articulación de un conjunto de objetos que creasen un retrato material de sus gustos, intereses, ansiedades... es decir, de sí mismo¹². Esto es importante para este trabajo pues, como se desarrollará a continuación, es algo que se observa también en la colección del I marqués de Leganés.

Por tanto, teniendo en cuenta todos estos estudios y perspectivas sobre el coleccionismo, éste supone algo que puede entenderse como propio o característico del ser humano moderno, el cual en base a una serie de motivaciones diferentes y que suelen depender del contexto en el que se enmarca, genera colecciones que actúan como retratos vitales. Es importante tener en cuenta todos estos elementos característicos del coleccionismo moderno recién explicados para entender la importancia de la colección de Diego Mexía, que se

⁸ *Idem*.

⁹ MARÍN BOZA, Pedro. “Colecciones y pasiones. Sobre el psicoanálisis, el género y los principios motivadores del coleccionismo”. *Revista de Arte GOYA*, 351 (2015) pp. 116-117.

¹⁰ *Ibid.* pp. 118-122.

¹¹ *Ibid.* p. 116.

¹² JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores. “El coleccionismo...” *Op. Cit.* p. 99.

abordará tras el siguiente repaso a la evolución de la práctica coleccionista y a las características del coleccionismo hispánico en los años que vivió.

2.2. EVOLUCION HISTÓRICA DEL COLECCIONISMO HASTA EL S. XVII:

Antes de existir la práctica coleccionista, el arte no se hacía únicamente como elemento estético, sino que tenía una finalidad religiosa, política y propagandística, hoy más obsoletas, pero que tenían una gran importancia para las sociedades premodernas¹³. Ahora bien, esto no impide la existencia de colecciones particulares en época romana o la consideración del valor añadido que podía tener una obra realizada por un artista de renombre en la antigua Grecia. De hecho, Julius von Schlosser destaca que los orígenes de lo que puede denominarse coleccionismo se hallan, en su antecedente más primitivo, en los ajuares prehistóricos, estando el primer precedente histórico en los tesoros de los templos griegos¹⁴. Los romanos desarrollaron un gusto por las obras helénicas que llegaban de las conquistas, un coleccionismo en el que era muy relevante, más que la apreciación de las obras y su exposición, el hecho de su ostentación como elemento de poder y prestigio, surgiendo también conocedores de arte dedicados a dirigir el gusto de estos coleccionistas romanos¹⁵.

En la Edad Media se observa una tendencia a la acumulación de muchas de las obras artísticas antiguas debido a su valor y capacidad de adorno, surgiendo las *cámaras de tesoros* privados, a cuyos objetos se les daba la utilidad de exteriorizar el lujo y el poder de sus propietarios¹⁶. Por esto, más que coleccionarse, se atesoraba, lo que da sentido a esa nomenclatura de *cámaras del tesoro* o *thesaurum*. El “coleccionista” no iba guiado por un gusto personal ni con el fin de exponer sus adquisiciones para el deleite o por su valor artístico, sino que las colecciones medievales tuvieron una finalidad legitimadora, pues la cantidad y calidad de tesoros acumulados eran un factor importante como imagen visible de poder¹⁷. La Iglesia tuvo gran importancia entonces, aunque desde el siglo XIV hubo una tendencia artística enfocada en la intencionalidad política. A su vez, en espacios cercanos a la monarquía se desarrollaron unas colecciones en las que se puede detectar una primera liberación con respecto a la omnipresencia de lo sagrado, pero que no pueden entenderse

¹³ CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones... Op. Cit.* p. 49.

¹⁴ SCHLOSSER, Julius von. *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*. Torrejón de Ardoz: Akal, 1988. pp. 7-16.

¹⁵ CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones... Op. Cit.* pp. 52-53.

¹⁶ *Ibid.* pp. 50-51.

¹⁷ *Ibid.* p. 54.

como colecciones en su sentido moderno, ya que estos espacios cortesanos muestran un inventario muy similar a las *cámaras del tesoro*. Esto se produjo tempranamente en espacios del Norte del continente e Italia, pero en la España del momento hubo un gran peso de lo católico y la ostentación de riquezas¹⁸. Pese a todo, algunos monarcas y nobles hispánicos mostraron un gusto estético del arte, aunque lo habitual era la finalidad devocional ante los encargos de obras, cosa que no excluía necesariamente la voluntad de manifestar el prestigio o posición de un individuo o familia, siendo extraño que la finalidad del objeto artístico sea el disfrute personal¹⁹. Las cortes principescas tuvieron un papel clave en el surgimiento del nacimiento de la estética y el gusto personal en el arte a partir del siglo XIV, viéndose una mayor libertad para el artista por parte de poderosos, que se alejaban de lo religioso o estandarizado desde una perspectiva más laica e individualizada²⁰.

El Renacimiento supuso un momento clave en el que se produjo cambio de perspectiva acerca del *hombre*, la *naturaleza* y el *mundo*. Esto tuvo gran implicación en la confirmación de un coleccionismo diferente, influenciado por el interés por la ciencia y la naturaleza, que convivió con un coleccionismo acumulativo y heteróclito medieval enfocado en la proyección material de la personalidad del monarca, príncipe o aristócrata en cuestión²¹. Se empezó a crear por entonces la figura del *coleccionista moderno*, caracterizado por adquirir en base a su gusto y para deleite personal, proyectando sus propias convicciones y criterios sobre valores formales y económicos de cada obra y ejerciendo un juicio personal e individual al margen de la “crítica oficial”²². Italia fue el espacio donde más y antes se desarrolla esta corriente humanista, creándose los *studiolos*, un refugio del intelectual en que materializaba la intención del estudio y del análisis de los objetos²³, aunque no puede descartarse que al tiempo pudiesen suponer espacios de ostentación.

A medida que avanzó el siglo XVI, se dio paso a unos intereses científicos y unas colecciones relacionadas con lo misterioso, lo excepcional y lo raro, convirtiendo a los *studiolos* en *cámaras de maravillas*²⁴. La *cámara de maravillas* (*Wunderkammern*) tiene un doble origen que reside en los tesoros medievales (en cuanto a la tipología de los objetos) y

¹⁸ *Ibid.* pp. 71-73.

¹⁹ *Ibid.* p. 74.

²⁰ *Ibid.* p. 76.

²¹ *Ibid.* pp. 87-88.

²² *Ibid.* p. 22.

²³ *Ibid.* p. 94.

²⁴ *Ibid.* p. 106.

los relicarios eclesiásticos (en su presentación y disposición)²⁵. El caso del rey Felipe II (1527-1598) es importante para ver este cambio, dotando a su colección un orden y abandonando esa idea de *studiolo*²⁶. Este monarca decidió ubicar su biblioteca en el monasterio de El Escorial, donde no había solo libros, sino también obras de arte e instrumentos científicos²⁷. Entre los mayores intereses del rey estaban las curiosidades científicas de la naturaleza, incluyendo en sus colecciones huesos de animales, cuadros de animales y plantas, libros acerca de estas temáticas y una galería de mapas²⁸. Dentro del llamado coleccionismo de curiosidades, destaca la extraordinaria variedad de elementos coleccionados, como *naturalia*, *artificialia*, obras de arte, antigüedades, objetos etnográficos... que otorgaban un carácter o aspiración universalista y miscelánea a la colección²⁹. Muchos poderosos no solo conformaron estos espacios como forma de acumular objetos, exponerlos y tener un lugar propio y enciclopédico que generase estatus social, sino que además servían como centros de mecenazgo a artistas y científicos³⁰, algo que también se verá con el caso de Diego Mexía.

De todo el coleccionismo que se llevó a cabo durante la Edad Moderna en Europa, el enfocado en obras pictóricas fue adquiriendo mayor relevancia con el paso del tiempo. El Flandes barroco fue uno de los primeros espacios en los que el coleccionismo se centró principalmente en este tipo de representaciones, surgiendo la *pintura de gabinetes*, que testimoniaba un primer paso del coleccionismo ecléctico al especializado en obras de arte³¹. Un ejemplo de nobles coleccionistas de arte tempranos fueron los Velasco, casa noble de importancia en España que tuvo integrantes que desempeñaron cargos en Flandes (así como en Madrid, Nápoles o Milán). En concreto, destacó Juan Fernández de Velasco, V duque de Frías y VI Condestable (1585-1613), amante de las bellas artes y uno de los primeros coleccionistas modernos en España³². Los “cuadros de gabinete” son *obras de tema*

²⁵ MORÁN TURINA, José Miguel & CHECA CREMADES, Fernando. *El coleccionismo en España, de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedras, 1985. p. 43.

²⁶ *Ibid.* p. 93.

²⁷ *Ibid.* pp. 97-106.

²⁸ *Ibid.* pp. 107-110.

²⁹ MARCAIDA LÓPEZ, José Ramón. *Arte y ciencia en el barroco español*. Sevilla: Marcial Pons, 2014. pp. 63-64.

³⁰ *Ibid.* pp. 66-67.

³¹ CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones... Op. Cit.* pp. 120-121.

³² BARRÓN GARCÍA, Aurelio A. & ARAMBURU ZABALA, Miguel A. “La casa de Velasco en Flandes, relaciones y coleccionismo” en: FORTEA PÉREZ, José Ignacio; GELABERT GONZÁLEZ, Juan Eloy & POSTIGO CASTELLANOS, Elena (coords.). *Monarquías en conflicto, linajes y noblezas en la articulación de la Monarquía Hispánica*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna – Universidad de Cantabria, 2018. Pp. 388-389.

*alegórico en las que predomina la representación de objetos y, sobre todo, de cuadros-y objetos dentro de esos cuadros-, expuestos en galerías artísticas imaginarias que celebran el cultivo de las artes y el buen gusto*³³. Los gabinetes de la primera mitad del siglo XVII reflejan colecciones enciclopédicas en las que no solo hay pintura (de géneros variados³⁴), sino que se exponen también objetos científicos, bronce, monedas, ornamentos, conchas...³⁵ En relación con estos elementos, no solo se buscaba poseer objetos extraños en la colección, sino que también era importante tener pinturas en las que dichos objetos (así como animales) pudieran hacer acto de presencia. Juan Van der Hammen fue uno de los pintores flamencos más importantes del siglo XVII, elaborando múltiples obras en esta vía, incluidas algunas para el I marqués de Leganés, en las que se representa un amplio catálogo de bienes exóticos o de lujo³⁶.

A lo largo de los siglos XVI y XVII la demanda artística empezó a tomar unas fórmulas adquisitivas determinantes a través de acuerdos contractuales, el tránsito de las obras de unos mecenas a otros, las ventas directas y a través intermediarios, los mercados y tiendas, las subastas...³⁷ Como ejemplo de la conformación de este mercado de arte, cabe destacar una ruta intensa de transacción de obras entre Italia y España, que tuvo como eje la ciudad italiana de Genua. Esta ciudad itálica era el puerto por el cual se sabe que personajes como Felipe II, el III duque de Alcalá (Fernando Afán de Ribera y Téllez-Girón) o el I marqués de Leganés, adquirieron obras italianas para transportarlas hacia España³⁸. Además, la demanda a partir del siglo XVII dio un giro de lo predominantemente cortesano y eclesiástico a lo laico, privado y burgués, incluyéndose modas y temas diferentes como retratos, escenas cotidianas o paisajes³⁹.

En cuanto al por qué exacto de la extensión y desarrollo del coleccionismo en las élites socioeconómicas modernas, el autor William Eamon ha realizado un repaso de las tres principales explicaciones que los historiadores suelen argumentar. Así, unos historiadores habían indicado la capitalidad de la revolución de las relaciones comerciales y el crecimiento

³³ MARCAIDA LÓPEZ, José Ramón. *Arte y ciencia... Op. Cit.* p. 35.

³⁴ *Ibid.* p. 50.

³⁵ CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones... Op. Cit.* p. 121.

³⁶ RIPOLLÉS, Carmen. "Fictions of Abundance in Early Modern Madrid: Hospitality, Consumption, and Artistic Identity in the Work of Juan van der Hamen y León". *Renaissance Quarterly*, 1/69 (2016). pp. 170-173.

³⁷ CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones... Op. Cit.* pp. 18-21.

³⁸ - BOCCARDO, Piero. "Finanzas, collezionismo e diplomazia tra la Spagna e Genova" en COLOMER, José Luis (Dir.) *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Fernando Villaverde, 2003. pp. 313-315.

³⁹ CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones... Op. Cit.* p. 23.

del comercio “internacional”, que provocó un mayor acceso a objetos exóticos de la naturaleza y otros elementos coleccionables. Otra perspectiva sería la que muestra énfasis en el papel de las colecciones como muestra de poder y prestigio ante el mundo. Otros enfatizan en un cambio en la mentalidad de las élites como una especie de patología o melancolía con respecto al *early modern*, propia del sentimiento barroco⁴⁰. En estos asuntos, es muy probable que nada se diese solo por una razón única, sino que seguramente todos los factores recién expuestos han sido, de una u otra manera, causa de estos cambios.

2.3. EL COLECCIONISMO EN LA ESPAÑA DE LEGANÉS (SS. XVI-XVII): el I marqués de Leganés realizó su colección entre finales del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII. Como se ha mencionado anteriormente, Felipe II ya se interesó por las artes en fechas tempranas, siendo un importante impulsor de la pintura y contando con una colección de retratos que suponía un ensalzamiento de la dinastía y la familia real, a la que hay que sumar una colección de obras de temática muy variada⁴¹. A finales del siglo XVI se dio un giro hacia un protagonismo mayor del arte, especialmente la pintura, que además fue cambiando de tendencia temática hacia contenidos más naturalistas y no tan religiosos⁴². El componente clave de las colecciones hispanas del siglo XVII fue la exhibición de las obras de arte para mostrar poder y posición social, centrada en galerías palaciegas y espacios públicos⁴³. Fue sobre todo a partir de 1640 cuando los gabinetes experimentaron una transformación de acuerdo con un cambio de gustos general del momento hacia las colecciones de arte más que a las *maravillas y curiosidades*⁴⁴, debido a una diferente perspectiva de la ciencia y de la forma de acceder a ella⁴⁵. Los camarines con objetos raros y curiosos eran algo habitual dentro de las grandes casas y palacios españoles, por lo que se podría decir que el coleccionismo de inicios del siglo XVII se movía a caballo entre dos mundos, uno centrado en las obras artísticas, principalmente pintura, y otro vinculado a esas

⁴⁰ EAMON, William. “Chapter eight. Apperance, artifice, and reality: collecting secrets in a courtly culture” en REY BUENO, Mar & LÓPEZ PÉREZ, Miguel. *The Gentleman, the Virtuoso, the Inquirer: Vincencio Juan de Lastanosa and the Art of Collecting in Early Modern Spain*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008. pp. 129-130.

⁴¹ MORÁN TURINA, José Miguel & CHECA CREMADES, Fernando. *El coleccionismo en España... Op. Cit.* pp. 121-123.

⁴² *Ibid.* pp. 153-156.

⁴³ CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones... Op. Cit.* p. 123.

⁴⁴ *Ibid.* P. 121.

⁴⁵ MORÁN TURINA, José Miguel & CHECA CREMADES, Fernando. *El coleccionismo en España... Op. Cit.* P. 179.

*cámaras de maravillas*⁴⁶, habiendo una continuación aún del carácter de las *cámaras de maravillas* medievales, que situaban lo curioso junto a lo precioso o artístico, algo que se mantuvo de forma casi inmutable hasta el siglo XVIII⁴⁷.

En la España del siglo XVII, si bien la mayoría de actividad coleccionista pertenecía a la élite, se produjo una expansión del interés por el arte al sector burgués que se estaba dando en el resto de Europa⁴⁸. La pintura barroca hispánica estaba principalmente destinada a expresar la imagen absolutista de la monarquía y su carácter teocrático, con representaciones religiosas que convivieron con una demanda por parte de la nobleza de pinturas de carácter más profano, como bodegones, retratos, desnudos y temas mitológicos⁴⁹. Este tipo de temáticas, pese a estar mal vistas por la Iglesia y algunos tratadistas, se introdujeron en la España moderna y abundaron en las colecciones de nobles y monarcas, no habiendo una labor de persecución ni nada similar⁵⁰.

La pintura empezó a adquirir la posición de “arte supremo” en España avanzado el siglo XVII, algo que parte de la cualidad intelectual ya adoptada durante el humanismo, habiendo personas expertas y entendidas que usaron su saber artístico como método de autopromoción⁵¹. La pintura se convirtió en tema clave de discusión y conversación entre las élites, culminando un proceso largo de penetración de los valores y educación humanística que se fundió con las costumbres y modelos de comportamiento y educación propios de la España moderna⁵². En relación con lo anterior, muchas visitas en la corte española del siglo XVII se desviaban a las galerías de arte para impresionar y mostrar poder. Al tiempo, los instrumentos técnicos y las curiosidades de la naturaleza pasaban a ser monopolio de un coleccionismo científico independiente que quedaba cada vez más reservado a los especialistas⁵³.

⁴⁶ *Ibid.* pp. 190-191.

⁴⁷ SCHLOSSER, Julius von. *Las cámaras artísticas y maravillosas*. pp. 193-195.

⁴⁸ A estos hay que añadir también los que se conocieron como “consumidores de cuadros”, gente de categoría y medios modestos que reunían pequeñas colecciones de no más de 50 cuadros. BROWN, Jonathan. *La edad de oro de la pintura en España*. Madrid: NEREA, 1990. p. 209.

⁴⁹ CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones... Op. Cit.* pp. 38-39.

⁵⁰ ARGUELLO DEL CANTO, Candelas. "El coleccionismo español en el ámbito privado durante el siglo XVII". *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica. I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores* (2017), pp. 50-53.

⁵¹ PÉREZ PRECIADO, José Juan. *El marqués de Leganés y las artes*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010). p. 944.

⁵² MORÁN TURINA, José Miguel & CHECA CREMADES, Fernando. *El coleccionismo en España... Op. Cit.* pp. 231-234.

⁵³ CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones... Op. Cit.* p. 137.

En la España moderna, en relación con el cambio de la visión del arte pictórico y la autonomía del coleccionismo artístico, tuvo clara importancia el artista, coleccionista y diplomático flamenco Pieter Paul Rubens (1577-1640), quien también tuvo una relación directa con el I marqués de Leganés. En 1603 Rubens estuvo en España como embajador del duque de Mantua (Vicente I Gonzaga) en la corte de Felipe III (1578-1621). La corte de los Austrias era uno de los centros cortesanos con mayor cantidad de pinturas, habiendo más de 1.500 cuadros acumulados solo durante reinado de Felipe II. Eso sí, Rubens apreció una ausencia de cuadros modernos y un bajo nivel de la escuela pictórica española por aquel entonces. Las obras de Rubens causaron impresión en la corte, en especial en el I duque de Lerma (Francisco de Sandoval y Rojas), quién será el primer noble europeo en formar una gran colección de pintura⁵⁴. La segunda visita de Rubens en 1628 supuso uno de los acontecimientos más importantes de la historia de la pintura en España. Previo a este año podía verse alguna obra suya en contadas colecciones madrileñas, pero tras su marcha, el número de sus obras o de sus discípulos aumentó en gran medida en la corte, cosa que proporcionaba nuevos modelos a seguir para los artistas madrileños, incluido Diego Velázquez⁵⁵. El avance del coleccionismo y la pintura en la España moderna fue sorprendente entonces, lo cual quedó demostrado el 5 de agosto de 1631, cuando un embajador inglés llamado Sir Arthur Hopton⁵⁶ envió a Londres una carta que hacía referencia a un reciente intercambio de retratos con la monarquía, la cual se mostró descontenta con la calidad de las imágenes de Carlos I y de Henrietta María otorgados por el embajador⁵⁷. Como explicación de esto, Arthur Hopton destacó que en la Monarquía “*Se han vuelto ahora más entendidos y más aficionados al arte de la pintura que antes, en grado inimaginable. Y el rey en estos diez meses ha conseguido un número increíble de obras de los mejores autores tanto antiguos como modernos (...) y en esta ciudad en cuanto que hay algo que vale la pena se lo apropia el rey pagándolo muy bien. Y, siguiendo su ejemplo, el Almirante [el V duque de Medina de Rioseco, IX Almirante de Castilla, Alonso Enríquez de Cabrera], don Luis de Haro y muchos otros también se han lanzado a coleccionar*”⁵⁸. Esto

⁵⁴ *Ibid.* pp. 150-153.

⁵⁵ BROWN, Jonathan. *La edad de oro... Op. Cit.* pp. 141-142.

⁵⁶ Embajador de Inglaterra en Madrid en la década de los años 30 y 40 del siglo XVII y agente de Lord Arundel (Thomas Howard, conde de Arundel, importante coleccionista y noble) para comprar elementos artísticos para su colección. BROWN, Jonathan. “Artistic relations between Spain and England 1604-1655” en BROWN, Jonathan & ELLIOTT, John H. (Eds.) *The sale of the century. Artistic relationships between Spain and Great Britain, 1604-1655*. New Haven: Yale University Press, 2002. pp. 53-58.

⁵⁷ BROWN, Jonathan. *La edad de oro... Op. Cit.* p. 197.

⁵⁸ *Idem.*

supone un ejemplo de lo que suponía el arte por entonces y de la importancia que llegaba a tener, pues era costumbre regalar cuadros como acto de cortesía y muestra de riquezas y poder. En relación con esto último, cabe reseñar que la corte española se convirtió en un punto de referencia ineludible del lujo en la Europa de los siglos XVI y XVII, teniendo un importante papel los embajadores y nobles, siendo estos regalos una práctica tan importante como habitual⁵⁹. El rey que más misiones artísticas promovió fue Felipe IV (1605-1665), quien concibió sus residencias como museos para provocar la admiración de las visitas, convirtiéndose en un modelo a seguir para sus servidores más directos y destacados. Asimismo, regalar cuadros al rey también fue una forma de ganarse su favor. En lo diplomático, el arte era algo muy importante y ejemplo de ello es la estancia en palacio de Madrid del entonces príncipe de Gales en 1623, el futuro Carlos I de Inglaterra (1600-1649), quien, aunque no pudo lograr su objetivo de obtener la mano de la infanta española, se volvió a Inglaterra con una buena cantidad de obras⁶⁰. Las copias eran el mayor elemento de regalo o donación, permitiendo a los coleccionistas establecer contactos y vínculos estéticos. Esta práctica fue habitual también en Leganés, con ejemplos como el regalo a la colección real de una versión de *Adán y Eva en el Paraíso*, de Hendrick de Clerk y otros cuadros de varios artistas⁶¹. También otros nobles españoles practicaron este tipo de prácticas, como la ya citada casa de los Velasco, en la cual se aprecia también la práctica del regalo de arte como elemento diplomático recurrente⁶². La propia visita de Rubens anteriormente mencionada fue otro claro ejemplo de la importancia del arte y los artistas como elemento diplomático, pues el neerlandés fue el seleccionado para acordar una paz por Isabel Clara Eugenia, siendo reenviado a Londres por Felipe IV para unas negociaciones que finalmente culminarían en el Tratado de Madrid de 1630, que implicaba la paz entre la corona inglesa y la española⁶³.

Felipe IV tuvo un importante papel en que los miembros de la nobleza cortesana multiplicaran su afán coleccionista y lo orientaran hacia la pintura, convirtiéndola en la

⁵⁹ PAZ AGUILÓ, María. “Lujo y religiosidad: el regalo diplomático en el siglo XVII” en CABAÑAS BRAVO, Miguel, LÓPEZ-YARTO, Amelia & RINCÓN GRARCÍA, Wilfredo (coord.). *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: CSIC, 2008, pp. 50-51.

⁶⁰ COLOMER, José Luis. “Introducción: los senderos cruzados del arte y la diplomacia” en COLOMER, José Luis (Dir.) *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Fernando Villaverde, 2003. p. 18.

⁶¹ PÉREZ PRECIADO, José Juan. *El marqués de Leganés... pp. Cit.* p. 963.

⁶² BARRÓN GARCÍA, Aurelio A. & ARAMBURU ZABALA, Miguel A. “La casa de Velasco en Flandes”... *Op. Cit.* p. 388.

⁶³ ELLIOTT, John H. “A troubled relationships between Spain and Great Britain, 1604-1655” en BROWN, Jonathan & ELLIOTT, John H. (Eds.) *The sale of the century. Artistic relationships between Spain and Great Britain, 1604-1655*. New Haven: Yale University Press, 2002. pp. 29-32.

principal forma de coleccionismo en la corte. Además, el monarca asumió un rol de protector de las artes⁶⁴, favorecido por el conde-duque de Olivares, quien le convence de que el coleccionismo de arte pictórico era una práctica obligada del ejercicio político como signo de prestigio y distinción de la corona⁶⁵. De hecho, el conde-duque tuvo un gran papel en la extensión del arte entre el coleccionismo aristocrático español del siglo XVII. Esto es debido a que se implicó de forma directa en que sus favoritos, familiares y allegados tuviesen un poder y un capital suficiente como para poder conformar estas colecciones, que retroalimentaban a su vez ese fomento del arte por parte del monarca⁶⁶. Los encargos se multiplicaron desde entonces, sobre todo con la construcción de la Torre de la Parada y el Palacio del Buen Retiro, que se convirtieron en verdaderas galerías de arte moderno⁶⁷. Dentro de este escenario el gusto propio del monarca fue importante, ya que no solo implicaba un término de coleccionismo más cercano al actual, sino que sentaba pautas para las colecciones nobles⁶⁸. Felipe IV se enfocó más en las bellas artes que a la política y, a su muerte, la cámara real se había convertido en la más grande de su tiempo, tanto en cantidad como en calidad, con un incremento de 3.000 obras⁶⁹. Esta afición por las artes de Felipe IV puede ser vista como una culminación lógica de la trayectoria que en la Monarquía se llevaba dando desde sus predecesores en el trono, pero el caso de este monarca tiene más que ver con intereses y circunstancias políticas⁷⁰. Además, la evolución de las colecciones en España y su situación en el reinado de Felipe IV evidencian una importante influencia de la actividad monárquica sobre la nobleza hispánica a la hora de coleccionar, que se retomará también al hablar del I Marqués de Leganés y la relación que mantuvo con el dicho rey.

2.4. COLECCIONISMO Y NOBLEZA EN EL SIGLO XVII: Para concluir con este apartado inicial acerca del concepto de coleccionismo, su evolución histórica en Europa y el caso concreto de la España moderna, cabe destacar otra cuestión de interés para este trabajo, como es el contexto concreto del sector social en el que Leganés se encontraba, la nobleza,

⁶⁴ CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones...* Op. Cit. pp. 153.

⁶⁵ *Ibid.* p. 154.

⁶⁶ BROWN, Jonathan & ELLIOTT, John H. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza editorial, 1981. pp. 121-122.

⁶⁷ CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones...* Op. Cit. pp. 158.

⁶⁸ MORÁN TURINA, José Miguel & CHECA CREMADES, Fernando. *El coleccionismo en España...* Op. Cit. p. 251.

⁶⁹ CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones...* Op. Cit. p. 154.

⁷⁰ MORÁN TURINA, José Miguel & CHECA CREMADES, Fernando. *El coleccionismo en España...* Op. Cit. p. 261.

así como las claves y características que por el contexto social tenía el coleccionismo dentro de este estamento.

La nobleza suponía el 1-2% de la población europea entonces. Su posición se basaba en el privilegio y en unos roles sociales compuestos por protección, riqueza y honor⁷¹. Por entonces, la Europa Occidental se regía bajo el Antiguo Régimen, en el que la nobleza mantuvo, al igual que en la Edad Media, una importante participación en el desempeño de la guerra. En la Edad Moderna se reconfiguró el trasfondo de este esquema social debido a una serie de debates acerca de cuál era la verdadera función de la nobleza para la sociedad, perdiendo esa función bélica que sí habían tenido en la Edad Media⁷², pues era cada vez más común que los nobles renunciasen acudir al campo de batalla, abonando un pago que resquebrajaba la vinculación entre nobleza y guerra⁷³.

Un importante sector dentro del estamento se vio obligado a adaptarse a cuatro cambios determinantes: una adaptación a la forma política monárquica en la que el rey surgió como figura más fuerte y consolidada; la reducción del papel guerrero de la nobleza; la reducción de ciertas capas de la nobleza; y la renovación de las vías de acceso al estamento, que cerraban el paso a baja nobleza y dejaban paso a otros grupos sociales en ascenso⁷⁴. Esta reconfiguración se acompañó con los elementos de legitimación identitaria del noble, que servían para afrontar los retos que planteaban los cambios sociales. Para ello, fue fundamental poder guardar no solo historias y genealogías de familia, sino que además eran claves las marcas visuales propias del estamento⁷⁵. De esta manera, el arte fue algo clave debido a que ostentar colecciones de cuadros, esculturas, obras literarias y arte de otras tipologías reflejaba el poder y el estatus de la familia. Esto contribuía al prestigio social a través de la muestra de aprecio, convivencia y protección del arte como indicio de nobleza⁷⁶.

Este uso del arte como señal de nobleza se dio en múltiples entornos. En los espacios públicos, fueron importantes los signos de linaje en el patronato eclesiástico, destacando la

⁷¹ DEWALD, Jonathan. *The European nobility 1400-1800*. Cambridge: Cambridge university press, 1996. p. 1.

⁷² DEWALD, Jonathan. *The European nobility... Op. Cit.* p. 15.

⁷³ MARAVALL, José Antonio. *Poder, Honor y Élite en el siglo XVII*. Madrid: siglo XXI de España editores, 1984. pp. 204-205.

⁷⁴ MARAVALL, José Antonio. *Poder, Honor y Élite... Op. Cit.* p. 184.

⁷⁵ URQUÍZAR HERRERA, Antonio. "Capítulo 7: Nobleza y políticas artísticas" en CÁMARA MUÑOZ, Alicia, GARCÍA MELERO, José Enrique & URQUÍZAR HERRERA, Antonio. *Arte y poder en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial Universitaria Ramon Areces, 2010. p. 204.

⁷⁶ *Idem*.

participación en liturgias y ceremonias tanto religiosas como seculares⁷⁷. También se dio en las casas de la propia nobleza, que se configuraban como auténticos espacios de poder donde las barreras entre lo público y lo privado se difuminaban. En su exterior suelen verse programas iconográficos y la imponente masa de estas estructuras supuso un elemento de muestra del poder de la familia en sí. Además, las zonas donde se daba la recepción de invitados se decoraban todo lo posible con el objetivo de impresionar y mostrar grandeza⁷⁸. La arquitectura en los edificios de residencia era la primera exhibición de poder a toda la población que pudiese verla, siendo la conservación de las casas como símbolo de nobleza y pasado lo más importante para el mantenimiento del estatus de la familia⁷⁹. Ya en su interior, los inventarios de bienes de la familia eran claves y las obras de arte, en especial la pintura, se convirtieron en uno de los principales elementos para mostrar poder a partir del siglo XVII⁸⁰. Además, hubo una transición de los clásicos escudos de armas en casas con una arquitectura no demasiado decorada, a un cuidado importante de la misma y una decoración interna que supone la creación de espacios simbólicos mucho más complejos, con galerías de retratos, series de alegorías militares y mitológicas, o incluso las vajillas conformándose junto a todo ello una serie de nuevos hábitos de socialización⁸¹. De todas las representaciones, los retratos fueron el elemento más destacado a finales del siglo XVI y en el XVII, mostrando la exaltación de una moda basada en la ostentación a través de objetos lujosos como piedras preciosas y ropajes caros, convirtiendo las riquezas atesoradas en un elemento que mostraba poder y prestigio, siendo por tanto de utilidad social⁸². En relación con esto, cabe destacar que en el siglo XVII se da un nuevo tipo de retrato que hace énfasis en la representación del personaje como imagen de una ideología de poder, a través de una imagen *fundada en los medios de la retórica, la teatralidad y la majestuosidad*⁸³.

Las adquisiciones artísticas y de objetos valiosos generaban impresión en las visitas, como sucede en el caso de la presencia en casa del I marqués de Leganés del VI duque de

⁷⁷ URQUÍZAR HERRERA, Antonio. “Capítulo 7: Nobleza y políticas” ... *Op. Cit.* p. 206.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Ibid.* p. 207.

⁸⁰ *Ibid.* p. 208.

⁸¹ URQUÍZAR HERRERA, Antonio. *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2007. p. 42.

⁸² MORÁN TURINA, José Miguel & CHECA CREMADES, Fernando. *El coleccionismo en España...* *Op. Cit.* p. 213.

⁸³ CHECA CREMADES, Fernando & MORÁN TURINA, José Miguel. *El Barroco*. Madrid: Istmo, 1982. p. 56.

Arschot (Philippe-Charles d'Aremberg), a quien le pareció estar como en el *Paraíso*⁸⁴. Incluso los testimonios literarios respaldan esto, hablando de palacios en los que todo son salas y aposentos, pavimentos dorados, techos de cristal y pinturas en paredes y cimientos⁸⁵. A esto se suma un rico mobiliario y cuadros, dispuestos en aposentos y galerías en base a criterios expositivos que favorecen la contemplación de las obras, difuminando la idea del disfrute íntimo del arte⁸⁶.

Pese al cambio de percepción de la nobleza y de su rol social, no se quiso olvidar el papel que antaño tuvo, lo cual permitió que el ideal caballeresco siguiese como referente ideológico dentro del estamento. Así, se buscó conservar armas que fuesen pertenecientes al legado familiar. Un ejemplo es el del I marqués de Mondéjar, Íñigo López de Mendoza, quien, entre sus últimas voluntades, quiso asegurar la permanencia de la espada que le acompañó en sus victorias en la colección de su familia⁸⁷. Junto a las armas y méritos de guerra estaba también la religión como símbolo y estandarte de la nobleza, que debía también proteger al sector eclesiástico, estando la *Piedad* y otros elementos religiosos muy presentes en el coleccionismo quinientista⁸⁸.

Las grandes colecciones de la nobleza ofrecieron conjuntos deslumbrantes en el Madrid del siglo XVII, cuando el gusto por coleccionar arte se extendía por otros sectores sociales, al igual que la costumbre de la visita⁸⁹. Los cambios en la concepción del noble provocaron una reacción en el coleccionismo, que trató de limitarse a través de *leyes suntuarias*, que codificaban el uso de materiales preciosos como oro, plata, tejidos de alto coste etc. Esto pretendía fomentar la moralidad y la austeridad cristiana, buscando limitar y evitar el exceso, aunque rara vez obtuvieron resultado⁹⁰. Además, por parte de varios pensadores se vio con malos ojos esta tendencia a la acumulación y ostentación de bienes materiales de alto valor, teniendo una visión nostálgica con respecto a la antigua nobleza y criticando a la actual porque estas prácticas realmente no evidenciaban el poder nobiliario. Las críticas se basaron en que cualquiera con buena posición económica podía hacerlas y ello no le convertía en

⁸⁴ MORÁN TURINA, José Miguel & CHECA CREMADES, Fernando. *El coleccionismo en España...* Op. Cit. p. 285.

⁸⁵ *Idem*.

⁸⁶ *Idem*.

⁸⁷ URQUÍZAR HERRERA, Antonio. *Coleccionismo y nobleza...* Op. Cit. p. 70.

⁸⁸ *Ibid*. p. 77.

⁸⁹ MORÁN TURINA, Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier. *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo, 1997. p. 43.

⁹⁰ URQUÍZAR HERRERA, Antonio. "Capítulo 7: Nobleza y políticas" ... Op. Cit. p. 209.

noble⁹¹. Por todo lo anterior, la nobleza se convirtió en muchos casos en una presunción, lo que llevó a críticas crecientes por parte de individuos del sector intermedio social⁹². Pese a este pensamiento reaccionario, en el siglo XVII se desató en la nobleza una “fiebre” por las bellas artes y el coleccionismo que derivaron en ocasiones en colecciones de más de un millar de piezas⁹³, como la del I marqués de Leganés.

Por tanto, en este apartado se puede concluir que hubo una evolución del coleccionismo muy dilatada en el tiempo y condicionada por los contextos históricos vividos en las diferentes épocas. Tanto contexto cultural como político-social influyeron en el coleccionismo a lo largo de la historia. En concreto, en los años que Leganés realizó su colección, se dio lugar la culminación de un cambio cultural en torno a la nobleza, en la que el noble no se debía formar únicamente en montar a caballo, la danza, usar armas y otros elementos asociados a un estamento guerrero y protector. Por el contrario, debían ser conocedores de literatura, política, arte y otros elementos más allá de lo esencialmente militar⁹⁴, siendo esto algo que afectó al propio marqués de Leganés, quien, si bien tuvo importantes papeles en el ámbito bélico, por lo que más se destaca su persona es por la gran colección que reunió y las características de la misma, que se explorarán en los siguientes apartados.

3. DIEGO MEXÍA DE GUZMÁN, I MARQUÉS DE LEGANÉS (1580-1655)

Diego Mexía de Guzmán fue uno de los personajes más importantes en términos de coleccionismo moderno en la España del siglo XVII. Sus conocimientos sobre bellas artes y la naturaleza estética de sus bienes coleccionados han sido muy elogiados por críticos y entendidos de arte incluso en época Contemporánea. Eso sí, ello no quita que Leganés no estableciera una relación de otro sentido con su colección, en una vía vinculada a esa muestra de poder y posición socioeconómica, habitual en los siglos en los que vivió⁹⁵ y que se ha abordado anteriormente.

⁹¹ *Idem.*

⁹² MARAVALL, José Antonio. *Poder, Honor y Élite...* Op. Cit. pp. 211-212.

⁹³ URQUÍZAR HERRERA, Antonio. “Capítulo 7: Nobleza y políticas” ... Op. Cit. p. 222.

⁹⁴ DEWALD, Jonathan. *The European nobility...* Op. Cit. p. 151.

⁹⁵ URQUÍZAR HERRERA, Antonio. “Capítulo 7: Nobleza y políticas”... Op. Cit. p. 223.

La familia de Diego Mexía ocupaba una posición social sin demasiada relevancia pese a formar parte del estamento nobiliario. Aun así, su padre tenía vasallos como señor de Lorianá y era miembro de la Orden de Calatrava. Éste protagonizó un matrimonio ventajoso con Leonor de Guzmán y Conchillos, hija del I conde de Olivares, entroncado con una importante familia de la nobleza titulada castellana, una política matrimonial que fue determinante en el futuro de Leganés⁹⁶. Diego era el cuarto hermano varón de una prole de seis vástagos y sus hermanos mayores siguieron una trayectoria político-social que buscaba acercarse a la corte y tener puestos con un cierto estatus, al igual que su padre⁹⁷. Lo que podría esperarse era que la vida de Diego Mexía se destinase a lo militar, siendo un segundón de una familia noble sin demasiado poder ni influencia, sin posibilidad de heredar el título familiar para sí, teniendo por tanto que labrarse por sí mismo el ascenso social que protagonizó a lo largo de su trayectoria vital⁹⁸.

Pese a conocerse bastante bien los orígenes del I marqués de Leganés y la trayectoria de su familia, es más complicado poder establecer una visión acerca de posibles antecedentes de la práctica coleccionista entre sus predecesores. La propia familia de los condes de Olivares tuvo coleccionistas importantes en el siglo XVI. En relación con ello, la madre de Diego Mexía fue dueña de una copia de la *Anunciación* de un fresco medieval. Así mismo, su tío (Pedro de Guzmán) poseyó una galería de hombres ilustres con más de doscientos retratos de reyes, papas, santos, personajes históricos, nobles, emperadores europeos, sultanes turcos y reyes de Túnez, Etiopía, Persia y Egipto⁹⁹. Incluso el propio hermano del marqués de Leganés, el II marqués de Lorianá, se presenta en la documentación como un coleccionista de bodegones y pintura de género¹⁰⁰. Estos se pueden considerar como antecedentes familiares, pero no hay nada claro en relación a que ejercieran una influencia real en el marqués de Leganés, sino que más bien actuaban como la nobleza de entonces.

Por su papel como cortesana de la infanta Isabel Clara Eugenia, la madre de Diego Mexía debió salir de la península ante el matrimonio de la infanta con el Archiduque Alberto de Austria, siendo acompañada entonces por el propio Diego. Esto supuso algo determinante para el futuro marqués, quien en estos diez años que vivió en Flandes forjó los aspectos más

⁹⁶ ARROYO MARTÍN, Francisco. *Poder y nobleza en la primera mitad del siglo XVII: el I Marqués de Leganés*. (Tesis Doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2012). pp. 47-48.

⁹⁷ *Ibid.* pp. 51-52.

⁹⁸ *Ibid.* pp. 477-478.

⁹⁹ PÉREZ PRECIADO, José Juan. *El marqués de Leganés... Op. Cit.* pp. 74-75.

¹⁰⁰ *Ibid.* pp. 76-77.

fundamentales de su personalidad, aficiones y aspiraciones.¹⁰¹ El joven Diego Mexía contribuyó en el frente, participando directamente en la Batalla de las Dunas en 1600, una dura derrota de la Monarquía ante los holandeses, pero que suponía una gran carta de presentación para Diego como un defensor implicado de la Monarquía, algo que usó para su ascenso, pues se ganó una relación estrecha de padrinazgo con el Archiduque¹⁰². Tras Las Dunas se dieron una serie de victorias españolas y Diego Mexía logró varios ascensos militares hasta 1609, cuando se pacta la Tregua de los Doce Años, que permitió un desarrollo cortesano importante que trajo consigo un desarrollo económico y cultural, en el que destacó mucho el arte¹⁰³.

Diego Mexía había sido miembro de la Orden de San Juan desde niño, lo que suponía un problema para sus planes de ascenso personal, por lo que en 1612 marchó a Roma para solicitar permiso papal y desvincularse de la dicha orden. Este movimiento logró su fin, pues al año siguiente Felipe III le otorgó el hábito de la Orden de Santiago¹⁰⁴, el cual le será definitivamente concedido en 1614, tras la realización del pertinente expediente informativo por parte del Consejo de Órdenes¹⁰⁵. El hecho de pertenecer a la Orden de Santiago era ya un gran paso dentro del proceso de promoción social de Diego Mexía, pero no iba a ser el último. Fue nombrado caballerizo archiducal en Bruselas en el año 1615 y realizó viajes continuos a Madrid que le convirtieron *de facto* en una especie de delegado o emisario de los archiduques en la corte madrileña¹⁰⁶. Su primer título lo logró en 1625, en la villa flamenca de Deynse, pagando una deuda a cambio de ser el señor del lugar, convirtiéndose en el marqués de Deynse hasta que vendió el título en 1631¹⁰⁷. Para cuando logra este título, la relación de Diego Mexía con el conde-duque de Olivares era ya cercana (pues eran familia). Esta fue una de las principales razones del rápido éxito de Diego Mexía, ya que el valido del rey le consideraba una de las mejores cabezas de la Monarquía en un momento de la misma en la que el propio conde-duque se quejaba habitualmente de la falta de hombres

¹⁰¹ ARROYO MARTÍN, Francisco. *Poder y nobleza en la primera... Op. Cit.* pp. 52-53.

¹⁰² *Ibid.* pp. 57-60.

¹⁰³ *Ibid.* p. 54.

¹⁰⁴ La orden de Santiago era la más prestigiosa en términos militares y en la que los nobles de los Austrias del siglo XVII eran más favorecidos, siendo esta una de las órdenes con mayor prestigio del territorio hispánico. ARROYO MARTÍN, Francisco. "El marqués de Leganés: apuntes biográficos". *Espacio, tiempo y forma. Serie IV, Historia Moderna*, 15 (2002) p. 151.

¹⁰⁵ ARROYO MARTÍN, Francisco. *Poder y nobleza en la primera... Op. Cit.* pp. 479-487.

¹⁰⁶ *Ibid.* pp. 71-74.

¹⁰⁷ *Ibid.* pp. 488-489.

para asumir las pesadas decisiones que requería tanto la Monarquía como el Reino de Castilla¹⁰⁸.

En 1626 Diego Mexía supo aprovecharse de las necesidades económicas de la corona para comprar vasallos¹⁰⁹, una política que no solo buscaba ganar dinero para las arcas de la Monarquía, sino también el favorecer un empoderamiento¹¹⁰ de la nobleza media y baja que tuviese posibles y así continuar la simbiosis entre rey y aristocracia¹¹¹. En este contexto es en el cual Diego Mexía logra comprar la aldea de Leganés, cercana a Madrid y que por aquel entonces apenas contaba con unos 500 vecinos¹¹². Era una aldea cuyo gobierno estaba supeditado por el Ayuntamiento de la Villa y Corte y que, a juzgar por las *Relaciones topográficas* de Felipe II, tenía una población pobre, de carácter mayoritariamente agrícola, sin elementos destacables y que generaba unas rentas *moderadas*¹¹³. Parece ser que la cercanía a Madrid, el tamaño medio de la población, el papel de fuente importante de abastecimiento de vegetales para la corte y la extensión territorial fueron los motivos de peso que hicieron que Diego Mexía se decantara por adquirir esta aldea¹¹⁴. Hubo reacción por parte de muchos de los territorios que fueron vendidos. En concreto, en el entorno de Madrid se presentaron quejas directas ante el Consejo de Hacienda, abogando por un privilegio de Fernando IV en el que se decía que no podían venderse los lugares bajo jurisdicción de la villa de Madrid, aunque al final no pudieron evitar dichas ventas¹¹⁵. Diego Mexía tomó posesión del señorío de Leganés un 6 de septiembre de 1626¹¹⁶. Esto no fue bien visto por la población del señorío, que se reunió en concejo abierto tres días después de la toma de posesión¹¹⁷. La situación se complicó y el rey dio orden al Consejo de Hacienda de que se

¹⁰⁸ ARROYO MARTÍN, Francisco. “El marqués de Leganés: apuntes” ... *Op. Cit.* p. 156.

¹⁰⁹ Eso sí, no todas las compras se efectuaron por nobles, ya que se sabe que de los aproximadamente 52.300 vasallos que se enajenaron entre 1626 y 1668, solo el 17% fueron comprados por nobles, quedando un 38% que no dieron lugar a señorío y un 45% que fueron comprados por personas que no eran pertenecientes a un linaje nobiliario. DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Instituciones y sociedad en la España de los Austrias*. Barcelona: Ariel, 1985. pp. 95-96.

¹¹⁰ De las compras de los que no pertenecían a la nobleza, se ven múltiples tipos de personajes que buscaban ascender socialmente por vía de honores y prestigios más allá de lo económico o lo intelectual. Es por ello que aquí hay sobre todo consejeros reales, asentistas, arrendatarios, altos cargos militares e individuos pertenecientes a las oligarquías urbanas. DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. “Ventas y exenciones de lugares durante el reinado de Felipe IV”. *Anuario de historia del derecho español* (1964) pp. 174-176.

¹¹¹ ARROYO MARTÍN, Francisco. *Poder y nobleza en la primera...* *Op. Cit.* pp. 489-490.

¹¹² *Ibid.*, p. 502.

¹¹³ *Ibid.* pp. 504-508.

¹¹⁴ *Ibid.* p. 508.

¹¹⁵ *Ibid.* pp. 510-525.

¹¹⁶ *Ibid.* p. 526.

¹¹⁷ *Ibid.* pp. 539-541.

finalizase la tramitación el día 22 de septiembre¹¹⁸, una resolución en parte debida de la proximidad al entorno del rey del noble. En relación con esto, resulta interesante que Diego Mexía decide entonces, en honor al rey, incluir el apellido Felípez en su persona, siendo desde entonces Diego Felípez Mexía de Guzmán, I marqués de Leganés¹¹⁹. El ayuntamiento de Madrid aceptó la enajenación de Leganés a cambio de que no se vendieran más territorios que dependiesen del control del ayuntamiento madrileño¹²⁰. Por tanto, de forma definitiva y oficial, aunque Diego ya se hacía llamar marqués de Leganés, obtiene el 22 de junio de 1627 el ansiado título, logrando al fin una de sus grandes aspiraciones, el pertenecer a la nobleza titulada y la creación de un linaje propio¹²¹.

El caso de Diego Mexía es clave de cara a comprender los cambios en la nobleza titulada del momento, derivada de una política en la que Olivares fue determinante, con el fin de crear una nobleza eficaz para la Monarquía y reducir al mínimo posible la oposición a la corona desde la aristocracia, en una tendencia que se observó también en otras cortes europeas¹²². El nombramiento de Diego Mexía como marqués de Leganés tuvo detrás una motivación política, puesto que así el valido de Felipe IV se ganaba el apoyo de un sector de poder en la corte, así como se daba la posibilidad de enviar a personas de confianza a misiones políticas y diplomáticas¹²³. La tendencia de conceder títulos de importancia era habitual en Castilla, hasta el punto que se calcula que había 168 títulos nobiliarios en 1627 (en torno a 40 más que en 1600), de los cuales 41 eran Grandes¹²⁴. Este era el siguiente objetivo de Leganés, pues ya había logrado méritos para lograr un señorío propio y cercano a la corte de Madrid y ser un Grande de España era la principal distinción por entonces para un noble de la Monarquía¹²⁵. Ya con Felipe III se dio un proceso importante de movimiento de los Grandes hacia la corte, pero con Felipe IV la situación escaló, aumentando estos en número, en parte por la actividad de Olivares, quien concedió Grandeza a múltiples familiares y allegados¹²⁶. La culminación del ascenso social de Leganés fue este acceso a la Grandeza. Para 1634, recién lograda la victoria en Nordlingen mientras era gobernador de

¹¹⁸ *Ibid.* p. 542.

¹¹⁹ ARROYO MARTÍN, Francisco. “El marqués de Leganés: apuntes” ... *Op. Cit.* p. 148.

¹²⁰ *Ibid.* p. 150.

¹²¹ ARROYO MARTÍN, Francisco. *Poder y nobleza en la primera...* *Op. Cit.* pp. 561-563.

¹²² *Ibid.* p. 560.

¹²³ ELLIOT, John H. *El Conde-Duque de Olivares*. Barcelona: Crítica, 1991. p. 156.

¹²⁴ *Ibid.* p. 196.

¹²⁵ DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *La sociedad española en el siglo XVII. Tomo I. Estamento nobiliario*. Granada: Universidad de Granada, 1992. p. 215.

¹²⁶ *Ibid.* p. 218.

armas, tenía una posición más que consolidada en la corte, lo que generó un ascenso a la Grandeza, aunque existe una cierta confusión sobre cuando recibe el distintivo de Grande, dudándose entre 1634, 1639 y 1640, aunque lo comúnmente aceptado en la fecha de 12 de mayo de 1640¹²⁷.

De cara a finales de la década de los veinte, Diego Mexía ya era un personaje de gran relevancia en Flandes y reconocido en Madrid a pesar de unos orígenes de una escala de la nobleza poco relevante. En el año 1627, Leganés contribuyó a su escalada personal con el matrimonio con Policena Spínola (hija de Ambrosio Spínola Doria, duque de Sesto y I marqués de los Balbases)¹²⁸ y en 1630 entró en el servicio de la infanta Isabel Clara Eugenia en Bruselas, cuando su colección no era importante aún¹²⁹. Una vez regresó de su periplo por Flandes en 1632, el marqués comenzó a comprar más casas y espacios, obtener encomiendas, invertir en bienes de deuda... siendo una de las incorporaciones más importantes la de la villa de Morata de Tajuña en 1632, que supuso la incorporación del título de marqués de Morata¹³⁰.

Ya para entonces, Leganés aparecía citado por Vicente Carducho en el Diálogo Octavo *De lo práctico del Arte, con sus materiales voces, y términos, principios de fisionomía, y simetría, y la estimación, y estado que oi tiene en la Corte de España* como uno de los principales coleccionistas de la corte¹³¹. Vicente Carducho fue un pintor florentino que para 1627 tenía ya 50 años y una carrera más que contrastada, llegando a ser pintor para Felipe III¹³². Esta obra supone el primer tratado español sobre pintura, con una naturaleza esencialmente académica.¹³³ En el Diálogo Octavo de esta obra, Carducho incluye la visita a la casa del I marqués de Leganés, cuando este era *General de Artillería, de la Cámara de su Magestad, de los Consejos de Estado, y Guerra, y presidente de Flandes*¹³⁴. En su visita, Carducho pudo apreciar la colección de Leganés, sabiendo reconocer el valor de la dicha colección, que contaba con *tantas y tan buenísimas pinturas antiguas, y modernas, tan*

¹²⁷ ARROYO MARTÍN, Francisco. *Poder y nobleza en la primera... Op. Cit.* pp. 597-599.

¹²⁸ ARROYO MARTÍN, Francisco. "El marqués de Leganés: apuntes" ... *Op. Cit.* p. 153.

¹²⁹ Solo 18 pinturas, de las que 11 eran de Tiziano. MORÁN TURINA, José Miguel & CHECA CREMADES, Fernando. *El coleccionismo en España... Op. Cit.* p. 290.

¹³⁰ ARROYO MARTÍN, Francisco. *Poder y nobleza en la primera... Op. Cit.* pp. 585-597.

¹³¹ MORÁN TURINA, José Miguel & CHECA CREMADES, Fernando. *El coleccionismo en España... Op. Cit.* p. 290.

¹³² CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias.* Madrid, Ediciones Turner, 1979. pp. XIII-XV.

¹³³ *Ibid.* pp. XXVI-XXXI.

¹³⁴ *Ibid.* p. 418.

*estimadas de su Excelencia, como alabadas de todos los que tienen voto en esta materia*¹³⁵. Destacó el orden y variedad de la colección, no solo de cuadros, sino de otros objetos como globos, esferas, cuerpos regulares, libros etc.¹³⁶ En el relato de la visita que en 1632 realizó Vicente Carducho a la casa de Leganés, se describe su casa como una nueva Atenas en las Escuela de Arquímedes, llena de instrumentos matemáticos y geométricos, y en ella al catedrático Julio César Ferrufino impartiendo matemáticas y artillería. En el patio de la casa se describen numerosas máquinas de guerra, cañones, culebrinas, cureñas, gnomones, etc. Un entorno propicio para el aprendizaje en el que se ve la relación directa de las matemáticas en la guerra, cosa que también destaca Vicente Carducho en su relato¹³⁷.

Como ya se ha comentado anteriormente en el trabajo, la proyección de la imagen era importante para la nobleza de entonces, no solo en la posesión de títulos y señoríos, sino que también había que hacerla manifiesta en la residencia y eventos de la corte. Diego Mexía no fue una excepción con la consecución de su estatus dentro de la alta nobleza, adquiriendo señoríos, rentas altas y el patronato del monasterio de San Basilio Magno de Madrid y el del colegio de niñas de Leganés¹³⁸. En los años en los que el marqués residió en Madrid, tras un periodo de tensión con el monarca, trató de adoptar la figura del *perfecto cortesano*, algo que intentó manifestar mediante todos los medios a su alcance. La principal muestra de esto sería su relación con Felipe IV en los últimos años de su vida. Según el ideario del *perfecto cortesano*, establecido en el siglo anterior por Baltasar Castiglione, la relación con el Príncipe alcanzaba su punto álgido cuando el súbdito podía hablar directamente al señor¹³⁹. Una situación que Leganés parece haber alcanzado al final de su vida, cuando hablaría con cercanía a Felipe IV informándole de la independencia *de facto* del reino de Portugal, reconociendo la derrota y la grandeza de un Príncipe que es capaz de aceptarla. Hasta llegar a ese momento de tal cercanía y relación con el rey, Leganés no dejaría de emplear instrumentos culturales para acercarse a ese ideal de *perfecto cortesano*¹⁴⁰.

Dentro de estos instrumentos culturales, hay que destacar los esfuerzos del marqués por crear un patronato eclesiástico en la corte, principalmente en la conformación del espacio para su enterramiento y el de su familia que Pérez Preciado¹⁴¹ aleja de la definición como

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ *Ibid.* pp. 418-419.

¹³⁸ PÉREZ PRECIADO, José Juan. *El marqués de Leganés... Op. Cit.* pp. 477-486.

¹³⁹ PÉREZ PRECIADO, José Juan. *El marqués de Leganés... Op. Cit.* p. 932

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ *Ibid.* pp. 932-933.

protección artística o mecenazgo de esta actividad, sino como el deseo de gestionar la memoria personal y familiar. Sus apariciones públicas también estuvieron encaminadas a manifestar una posición elevada, principalmente apareciendo cerca del rey en actos públicos, como en los festejos públicos por el bautismo del príncipe Baltasar Carlos en 1632¹⁴². A esto se suma también la aparición en justas, torneos y fiestas de toros que se celebraron en la corte durante los primeros años de su ascenso social, coincidiendo con su última juventud¹⁴³. Además, como era aficionado a la geometría y la aritmética, practicó el mecenazgo a expertos en matemáticas, aritmética, cartografía, fortificación militar y artillería¹⁴⁴ (algo que queda reflejado en la obra de Carducho) y patrocinó el colegio imperial de Madrid, institución heredera de la academia de matemáticas herreriana. Su contribución fue tal que en 1632 su casa en Madrid se convirtió en la Sede principal de la Academia de Matemáticas del dicho centro¹⁴⁵. Sumado a todo este patronazgo, Leganés destacó por la propaganda visual a través de retratos públicos y privados, ceremonias cortesanas, de recepción de cargos, dignidades y oficios palatinos... que contribuyeron a dar una imagen y estatus social. Su presencia en ceremonias cortesanas creció con su número de condecoraciones y cargos, esto es, desde los años veinte del siglo XVII¹⁴⁶. Dentro de esta actividad propagandística, cabe destacar su participación o presencia en cuadros y retratos, en los que buscaba mostrar su dimensión en la vida política, cortesana y militar. Muchas de estas obras claramente las encargó él mismo a artistas de la talla de Rubens o Anton Van Dyck¹⁴⁷.

Entrando en la carrera de Diego Mexía, entre 1635 y 1641 fue gobernador en Milán, teniendo que defender el territorio de Francia en el contexto de la Guerra de los Treinta años. Lideró una campaña exitosa que hizo que el duque de Parma, aliado francés, se viese obligado a firmar unas capitulaciones de Paz (1636-1637) por la que renunciaba al apoyo a Francia, retiraba las tropas francesas de sus territorios, y permitiría el paso de las españolas¹⁴⁸. Pese a este éxito y el de otras campañas que alejaron a Francia de Milán, las ambiciones y exigencias de Olivares no se satisfacían del todo, pues éste quería hacer que la guerra se disputase en territorio francés¹⁴⁹. En 1638 se sucedieron victorias en territorios

¹⁴² *Ibid.* p. 933.

¹⁴³ *Ibid.* p. 934.

¹⁴⁴ PÉREZ PRECIADO, José Juan. *El marqués de Leganés... Op. Cit.* pp. 507-526.

¹⁴⁵ ARROYO MARTÍN, Francisco. "El marqués de Leganés: apuntes" ... *Op. Cit.* p. 154.

¹⁴⁶ PÉREZ PRECIADO, José Juan. *El marqués de Leganés... Op. Cit.* pp. 486-489.

¹⁴⁷ *Ibid.* pp. 489-490.

¹⁴⁸ ARROYO MARTÍN, Francisco. "El marqués de Leganés: apuntes" ... *Op. Cit.* pp. 163-164.

¹⁴⁹ *Ibid.* pp. 164-165.

itálicos, y la fama del marqués de Leganés se extendió con alto estima por el Milanesado¹⁵⁰, pero para 1640 Olivares encargó a Diego Mexía llevar tropas a tomar la ciudad de Casale, donde fracasó, lo que suponía un golpe muy duro para la monarquía y para el marqués en particular, hasta el punto que, al año siguiente, fue relevado de su cargo¹⁵¹. De vuelta en la corte madrileña, se le encargó la dirección como capitán general de un ejército para la toma de Cataluña, en la que Felipe IV y Olivares estuvieron presentes. Este ejército fue derrotado en su primera batalla (Lleida) en 1642, siendo destituido Olivares al año siguiente. Tras la derrota y la caída de Olivares, a Leganés le tocó sufrir un duro juicio en el que se le acusó de malversación, ineficacia, enriquecimiento indebido y se le culpó de la derrota en Lleida. Acabó confinado, primero en Ocaña y después en Colmenar Viejo¹⁵². Pese a todo, volvió a la escena política al frente de las tropas en Extremadura en 1645 para atacar Portugal y entre 1646 y 1647 se puso al frente de las tropas que defendían la reconquistada Cataluña ante la presión francesa. Como obsequio por ello, recibió por parte de Felipe IV el título honorífico de *teniente de campo del rey de los ejércitos de España*, aunque las campañas desde entonces no resultaron favorables para Leganés, en parte por la debilidad económica de la Monarquía, que influyó en el ejército¹⁵³.

En lo político, Leganés ostentó a lo largo de su vida los títulos de consejero del Consejo de Guerra, Gentilhombre de cámara de Felipe IV, Tratador en las Cortes de Aragón de 1626, consejero del Consejo de Estado, miembro de una junta especial convocada por el Consejo de Aragón para erradicar el bandolerismo en Cataluña en 1626, encargado en 1627 de lograr la aceptación de la unión de armas en Flandes¹⁵⁴, la presidencia del Real y Supremo Consejo de Flandes y Borgoña¹⁵⁵ y la presidencia del Consejo de Italia desde 1653, que ostentó hasta su muerte en 1655¹⁵⁶. De esta forma concluyó la vida de un noble que protagonizó un gran crecimiento en la escala de la nobleza con cargos en múltiples territorios que, como se verá a continuación, influyeron en su colección.

¹⁵⁰ *Ibid.* pp. 165-166.

¹⁵¹ *Ibid.* pp. 167-168.

¹⁵² *Ibid.* pp. 169-172.

¹⁵³ *Ibid.* pp. 173-174.

¹⁵⁴ *Ibid.* pp. 176-178.

¹⁵⁵ *Ibid.* pp. 174-175.

¹⁵⁶ *Ibid.* p. 185.

4. LA COLECCIÓN DEL MARQUÉS DE LEGANÉS

4.1. LA COLECCIÓN: Una vez repasado el contexto y la trayectoria vital del I marqués de Leganés, es momento de profundizar en el tema principal del trabajo, la colección y su importancia. Ésta, supone una de las más conocidas y laureadas de su tiempo, tanto en calidad como en cantidad. La principal fuente que se utiliza en los trabajos de referencia son los inventarios de la colección, una serie de recopilaciones de objetos y obras que fueron recogidas en los años 1634, 1637, 1642 y 1655. A partir de estos, se puede establecer cuantas obras compusieron la colección, entradas y salidas, qué autores predominan y un largo etcétera de conclusiones.

Como sucede con la mayoría de grandes coleccionistas de la Edad Moderna, Leganés no tuvo una colección en la que solo había pinturas. Estas suponían la mayor parte de la colección, pero además de obras pictóricas poseía una importante cantidad de elementos en su haber. En primer lugar, hay que destacar los tapices, por los que Leganés muestra interés a partir de 1634¹⁵⁷, coleccionando gran cantidad de tapicerías que fue recibiendo y adquiriendo con el paso del tiempo y con temáticas muy variadas, conformando una actividad que otros nobles como el Almirante de Castilla (Juan Alfonso Enríquez de Castilla), Luis de Haro o el duque de Monterrey (Manuel Alonso de Zúñiga Acevedo y Fonseca) también realizaron en su mismo contexto¹⁵⁸. Además de tapices, Leganés adquirió mármoles y bronce, de los cuales no hay más información que la recogida en el inventario general de 1655. Se sabe que poseyó hasta 104 piezas de mármol¹⁵⁹ y una colección de bronce que estuvieron más repartidos por el palacio que los primeros a juzgar por el inventario de 1655. Las representaciones de bronce fueron muy variadas y destaca que ya había comenzado a reunir estas obras previo a su estancia en Italia, pues algunas aparecen recogidas ya en 1637¹⁶⁰. Junto a los tapices, mármoles y bronce, destaca en la colección de Leganés una importante suma de otros objetos, como marfiles, joyas, armas, plata, mobiliario...¹⁶¹ De su importante conjunto de mobiliario, se destacan setenta y cuatro bufetes, dieciséis espejos, numerosos biombos y diecinueve relojes, de gran calidad y valor ornamental¹⁶². Los cuadros eran el grueso de la colección, pero antes de entrar con ellos cabe mencionar otros objetos

¹⁵⁷ PÉREZ PRECIADO, José Juan. *El marqués de Leganés... Op. Cit.* p. 549.

¹⁵⁸ *Ibid.* pp. 550-562.

¹⁵⁹ *Ibid.* pp. 562-564.

¹⁶⁰ *Ibid.* pp. 564-570.

¹⁶¹ *Ibid.* p. 571.

¹⁶² *Idem.*

vinculados con las artes pictóricas, tales como estampas, cobres o pergaminos engarzados en plata o joyas preciosas. Estos, poseían una utilidad cotidiana, personal o devocional, con una presencia importante de representaciones y elementos religiosos. También se destacan por su relevancia artística ciertas piezas del mobiliario ya mencionado y objetos de plata, joyas y similares, que contenían grabados y representaciones de gran valor¹⁶³. A su vez, destaca la exigüidad de armamento y otros objetos militares, a los cuales se sobreentiende que no les daba una concepción de coleccionable o artístico, sino que simplemente guardaba las armas que tenía con un objetivo más bien funcional o incluso como esa relación ya mencionada anteriormente de la nobleza con lo militar, que de alguna forma se trató de mantener en época moderna. Además de todo lo mencionado, Leganés poseyó una biblioteca a la que apenas da importancia en sus inventarios, sabiéndose solo que poseyó trescientos cincuenta y cuatro libros, mencionados en conjunto y sin dar información acerca de autores, títulos etc.¹⁶⁴

Como ya se ha dicho, el grueso de la colección de Leganés está compuesto por obras pictóricas, de una gran cantidad de autores de diferentes lugares y estilos, que se repasarán a continuación. En primera instancia, se atenderá a los pintores italianos, que cuentan en la colección de Leganés de un amplio abanico de procedencia:

4.1.1. Italianos: Los primeros a destacar son los artistas venecianos. La obra de elaboración más antigua que se encuentra dentro de los inventarios de Leganés es de Giovanni Bellini (1490), un retrato de una persona anónima que refleja el interés de Leganés por este tipo de temáticas sencillas *Quattrocentistas*, que asemejan mucho al estilo flamenco del siglo XV. También poseyó una obra de Giorgione de Castelfranco, que refleja lo especial de la colección del marqués de Leganés, ya que en Madrid era un artista no muy recogido en los inventarios de colecciones cortesanas en el siglo XVII¹⁶⁵. También singular es el caso de la pintura de Paris Bordone, siendo uno de los primeros españoles en coleccionar obras de este autor. De hecho, a raíz de que él adquiriese esta obra otros cortesanos le imitaron, como por ejemplo el VI marqués del Carpio (Luis Méndez de Haro y Guzmán). Los artistas recién citados eran importantes por su singularidad, pero el veneciano más recogido en los inventarios es Tiziano Vecellio. Hasta 31 pinturas de este artista se citan en el inventario *postmortem* (1655) de Leganés, de las cuales la mayoría eran tenidas como originales,

¹⁶³ *Ibid.* pp. 573-574.

¹⁶⁴ *Ibid.* pp. 575-576.

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 577.

aunque hoy día se sabe que algunas de estas no lo eran. Tiziano parece ser una de sus preferencias más tempranas, pues en la fundación de su primer mayorazgo en 1630, de las 17 obras que vincula a su patrimonio, 10 eran de Tiziano¹⁶⁶. Para el inventario de 1637 la colección aumentó mucho, así como la cantidad de obras de Tiziano, con una importancia destacada de obras de temática religiosa, algunas de ellas copias de obras que se encontraban en la colección regia, lo que evidencia una emulación al tipo de coleccionismo seguido por la corona¹⁶⁷. A partir de 1637 también se empiezan a ver obras que representan escenas del Antiguo Testamento, obras profanas y mitológicas de Tiziano, siguiendo una tendencia de colección que era muy habitual en el siglo XVI y en el XVII, aunque algunas de ellas tampoco se han localizado actualmente¹⁶⁸. En el tránsito entre 1637 y 1642 el porcentaje general de *tizianos* en la colección disminuyó pese a ser cuando estuvo en Italia, aunque eso no quiere decir que no adquiriese buenas obras del veneciano, como el *Cristo con la Cruz a cuestas y el Cireneo*. Hasta tres ejemplares más de Tiziano entraron en la colección entre 1642 y 1655¹⁶⁹. También tuvo obras de Paolo Caliari, *Veronés*, de las cuales la primera que llegó a sus manos fue descrita en su inventario como *la predicacion de san juan con muchas figuras arrojadas a unas peñas y arboledas y dos niños*, relacionada temáticamente con otra tabla ubicada entonces en el Monasterio del Escorial, debiendo ser tomado como modelo por Leganés. También poseyó una obra de Michele Parrasio¹⁷⁰. La mayoría de obras venecianas se atribuyen a la familia de artistas Bassano, lo cual es algo común ya que las obras de esta familia eran algo habitualmente coleccionado en el siglo XVII español¹⁷¹. El marqués de Leganés tuvo obras de todos los temas que pintó esta familia, apareciendo la mayoría de las obras de la dicha familia en el inventario de 1637, por lo que las adquirió previo a su estancia en Italia. De estas, se observa una importante variedad temática, desde escenas de los meses del año (una de las más importantes y habituales en el coleccionismo español) hasta pintura religiosa, imágenes nocturnas, bodegones...¹⁷² Por lo general, parece tener en su colección los estereotipos *bassaneros* típicos del coleccionismo español del 1600-1700¹⁷³, pero aun así sigue diferenciándose de la mayoría, pues conformó una colección de los Bassano que le

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 578.

¹⁶⁷ *Ibid.* pp. 580-581.

¹⁶⁸ *Ibid.* p. 581.

¹⁶⁹ *Ibid.* pp. 583-584.

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 585.

¹⁷¹ *Ibid.* p. 586.

¹⁷² *Ibid.* pp. 587-589.

¹⁷³ *Ibid.* p. 589.

convertía en el mayor poseedor de pintura *bassanesca* de la corte de la España del XVII, con más de treinta pinturas¹⁷⁴.

También hubo una amplia presencia de artistas toscanos en la colección, en especial manieristas de los siglos XVI y XVII. Andrea del Sarto fue un autor del cual se mencionan tres obras, que se sabe coleccionó en su estancia en Italia. Coincide con la tendencia de Milán en los años 30 del siglo XVII, pero fue innovador en la España del momento, pues apenas el Almirante de Castilla poseía sus obras¹⁷⁵. Del discípulo de Sarto, Andrea Angolo *il Bronzino*, se creyó durante un tiempo que entraron cuadros en la colección. Ahora bien, parece ser que correspondieron a su discípulo Alessandro Allori o al hijo de éste, Cristofano Allori, quienes también firmaban obras como *il Bronzino*. Bajo esta denominación aparecen cuatro pinturas de gran calidad y expedidas por los Allori, por lo que se demostraría el interés de Diego Mexía y la apreciación por su forma de pintar¹⁷⁶. Además, los Allori establecieron buenas relaciones con las aristocracias italianas y su aparición en sus colecciones podría también haber incentivado a Leganés, aunque su nombre no era muy reconocido entre la nobleza española del momento, volviendo a ser el Almirante el único que poseyó en su colección alguna obra de Allori¹⁷⁷. También se recoge en la colección a Giovanni Battista di Jacopo, pero no una de sus características obras llenas de sentimiento, sino un pequeño cuadro de *la Virgen con el niño, san Juan y san José en adoración*, más cercana al estilo de escenas marianas y devotas que gustó poseer al marqués¹⁷⁸. Esta adquisición es singular para el coleccionismo español del siglo XVII, debido a que ni Monterrey, ni el Almirante, ni los condes de Lemos, ni los marqueses del Carpio poseyeron las obras de este artista¹⁷⁹. De Ludovico Cardi, se sabe que conoció su obra antes de ser Gobernador de Milán. Este autor era un manierista que se formó con Alessandro Allori, y Leganés le conoció por contacto con sus mecenas en Italia. Los cuadros que poseyó de este artista sorprenden en relación con sus contemporáneos de nuevo, ya que solo el marqués del Carpio poseía una obra de Cardi para mediados de siglo¹⁸⁰. También es destacable una obra que poseyó de Giovanni Garçoni, recogida en el inventario de 1637. La presencia de este autor evidencia de nuevo lo especial de la colección, pues era raro ver sus obras en la España de entonces y no se recoge en

¹⁷⁴ *Ibid.* pp. 592-595.

¹⁷⁵ *Ibid.* p. 596.

¹⁷⁶ *Ibid.* pp. 597-598.

¹⁷⁷ *Ibid.* pp. 600-601.

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 602.

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 603.

¹⁸⁰ *Ibid.* pp. 603-605.

colecciones de personajes como Monterrey, ni Lemos, ni el Almirante, ni el marqués del Carpio, ni los Haro¹⁸¹. Orazio Gentileschi sería el último toscano por mencionar en la colección, con dos cuadros que probablemente fuesen adquiridos como regalo. Cabe hacer mención a la hipotética presencia de Giovanni Antonio Bazzi, aunque no es seguro debido a la falta de precisión a la hora de establecerse ciertas autorías¹⁸².

Debido a su estancia en Milán, Leganés tuvo contacto directo con diferentes artistas y coleccionistas lombardos. Giovanni di Petro Rizzoli fue uno de los artistas más antiguos que tuvo en su colección, siendo un artista muy coleccionado y valorado en Milán. Dentro de la España moderna, tan solo el marqués del Carpio poseía un ejemplar de este autor que aparece reflejado en su inventario de 1682, lo que pondera la presencia de las obras de Rizzoli en la colección de Leganés¹⁸³. Cesare da Sesto es otro ejemplo de un autor poco conocido en España en el siglo XVII y que Leganés coleccionó, lo que hace que los tres ejemplares (adquiridos entre 1637 y 1642) que Leganés guarda en su colección tengan gran valor, siendo los primeros de este autor en España¹⁸⁴. Otro desconocido en España que llegó a manos de Leganés fue Gaudencio Ferrari¹⁸⁵. Por su parte, Bernardino Luini fue el artista lombardo mejor representado en la colección, con ocho obras atribuidas a su persona¹⁸⁶. Los anteriormente mencionados son de la escuela de Leonardo, pero Diego Mexía también coleccionó obras de la escuela milanesa, reflejando un doble gusto, al igual que pasaba con los coleccionistas locales¹⁸⁷. Ambrogio Figino es el primero a destacar, con una pintura. Otro artista con presencia en la colección de esta escuela fue Giovanni Battista Crespi, con una singular obra dentro de la colección, una representación mitológica de un artista poco común entre los coleccionistas del XVII¹⁸⁸. Pier Francesco Mazzuccheli es otro autor de esta escuela que aparece reflejado en los inventarios de Leganés a partir de 1637¹⁸⁹, con una única obra que se importó a España en 1641 y supuso una singularidad para las colecciones hispanas del momento¹⁹⁰. Otros milaneses barrocos de los que adquirió un retrato fueron Camilo y Giulio Cesare Procaccini¹⁹¹. También hay presencia de Giuglielmo Caccia, un pintor que

¹⁸¹ *Ibid.* pp. 607-608.

¹⁸² *Ibid.* pp. 608-610.

¹⁸³ *Ibid.* pp. 610-612.

¹⁸⁴ *Ibid.* pp. 612-613.

¹⁸⁵ *Ibid.* p. 614.

¹⁸⁶ *Ibid.* p. 616.

¹⁸⁷ *Ibid.* pp. 621-622.

¹⁸⁸ *Ibid.* pp. 622-624.

¹⁸⁹ *Ibid.* pp. 624-625.

¹⁹⁰ *Ibid.* p. 626.

¹⁹¹ *Idem.*

trabajó a inicios de siglo en espacios y para personas entre los que el marqués de Leganés se movió en Milán, con obras que se asemejan mucho al manierismo que le gustaba coleccionar¹⁹². Pánfilo Nuvolone, autor activo en los años treinta del siglo XVII, fue uno de los pocos artistas de relevancia que trabajaron en el palacio real de Milán cuando el marqués de Leganés estuvo allí, aunque solo se le atribuye una obra dentro de su colección¹⁹³. Francesco del Cairo, un pintor de prestigio en Milán, también fue activo cuando el marqués gobernó allí, adquiriendo cuatro de sus obras. Con todo lo visto, cabe destacar que el marqués de Leganés fue el principal vehículo de llegada de obras milanesas contemporáneas a España, mostrándose singular en su coleccionismo con obras diferentes a las del resto de colecciones¹⁹⁴.

Del resto de Italia, es importante reseñar que Diego Mexía fue de los primeros en España en interesarse por ciertos autores, como Pietro Vanucci, de quien adquirió dos obras antes de 1642, probablemente en su estancia en Italia. Vanucci supone otro ejemplo de un pintor que conocía el marqués de Leganés pero que no conocían otros coleccionistas de la España del siglo XVII, a excepción del marqués del Carpio (Gaspar de Haro y Guzmán), pues ni siquiera en los inventarios del Escorial de 1636 figuran obras de Vanucci¹⁹⁵. De pintores de Parma destaca la presencia en la colección de Francesco Mazzola, autor nada desconocido en España, pues ya en el reinado de Felipe II se documentan obras suyas¹⁹⁶. De Antonio Allegri poseyó hasta tres obras, un autor que tenía fuerza y fama en el primer tercio del siglo XVII¹⁹⁷. El marqués de Leganés tuvo un importante papel en la implantación de la pintura de este autor en la corte madrileña del seiscientos, aunque sí que es verdad que, en grandes colecciones como Monterrey, el Almirante o el conde de Lemos (Francisco Fernández de Castro), ya había algún ejemplar. Pese a esto, tuvo influencia en la introducción de este autor en la colección real¹⁹⁸. Parece que Diego Mexía mostró gusto personal por pintores de Bolonia. Hay presencia de Guido Reni, con dos obras de tipología mitológica y que se vinculan con el coleccionismo lombardo del momento, y otras obras que no se asocian a este autor en los inventarios pero que se saben o se creen que fueron suyas. De ser así, mostraría un claro interés personal hacia este pintor por parte del marqués de Leganés en su etapa por

¹⁹² *Ibid.* pp. 628-630.

¹⁹³ *Ibid.* p. 631.

¹⁹⁴ *Ibid.* pp. 632-635.

¹⁹⁵ *Ibid.* pp. 635-636.

¹⁹⁶ *Ibid.* p. 637.

¹⁹⁷ *Ibid.* p. 638.

¹⁹⁸ *Ibid.* pp. 642-643.

Italia¹⁹⁹. Junto a Reni, también mostró interés por Giovanni Francesco Barbieri. Su interés por estos dos autores queda reflejado en 1636, cuando un embajador recomendó a Francesco d'Este proporcionárselas para ganarse su favor²⁰⁰. Pese a la tendencia del marqués a coleccionar obras de autores septentrionales de Italia, también coleccionó romanos como Giuseppe Cesari, que para el primer tercio del siglo XVII ya tenía presencia en colecciones hispánicas como las de Monterrey o el Almirante de Castilla²⁰¹. También tiene presencia en la colección Scipione Pulzone, retratista muy conocido en Roma, pero con poca proyección exterior, pero siendo el autor italiano con más presencia en los inventarios del marqués de Leganés, junto Francesco del Cairo y tras Tiziano, Rafael y Luini²⁰². En cuanto a los pintores Genoveses, solo hay un artista citado en su colección, Luca Cambiaso, muy valorado en varias cortes europeas del que tuvo una obra, adquirida en su estancia en Italia²⁰³. Raffaello Sanzio fue el pintor italiano predilecto de Diego Mexía, llegando a tener 12 pinturas suyas. Es evidente un interés constante en el marqués por obtener obras de este artista italiano, conformándose incluso con copias si no lograba hacerse con los originales²⁰⁴. Leganés fue el poseedor de obras de Raffaello más destacado en la España de su tiempo y, lo que es aún más reseñable, el mayor conocedor de su obra²⁰⁵.

Una vez repasado el sector italiano de la colección de pinturas del I marqués de Leganés, cabe destacar el listado de obras procedentes del norte de Europa, también con una importante presencia cuantitativa y cualitativa.

4.1.2. Norte de Europa: la presencia de autores nórdicos del siglo XV es algo casi anecdótico en términos cuantitativos dentro de la colección, pero demuestra un interés personal del marqués en estos autores durante su etapa en Flandes²⁰⁶. De Rogier Van Der Weyden se citan cuatro obras, de las que una es adquirida en España, en una etapa posterior a 1642²⁰⁷. Por su parte, de los hermanos Van Eyck (Hubert y Jan) hay presencia de una obra, que se cita con este apellido, pero no se especifica de cual. También hay presencia de pintores renacentistas nórdicos como Jan Gossaert, Lucas de Leyden, Joaquin Patinir, Hans Holbein,

¹⁹⁹ *Ibid.* pp. 643-645.

²⁰⁰ *Mi diedi an'h'ordni di fargli far fui quadri diss'egli à modo mio uno dal Guarcino e l'altro da Guido Reno* Citado el documento original en: *Ibid.* p. 645.

²⁰¹ PÉREZ PRECIADO, José Juan. *El marqués de Leganés... Op. Cit.* pp. 647-648.

²⁰² *Ibid.* pp. 648-649.

²⁰³ *Ibid.* p. 651.

²⁰⁴ *Ibid.* p. 652.

²⁰⁵ *Ibid.* p. 627.

²⁰⁶ *Ibid.* p. 661.

²⁰⁷ *Ibid.* pp. 661-662.

Alberto Durero y especialmente Quentin Metsys y El Bosco, cuyas obras atesoró o creyó atesorar Leganés en un número muy elevado²⁰⁸.

El Manierismo flamenco tiene menor presencia y destacan, por lo pronto que las adquiere, dos obras de Willem Key, una presencia innovadora para el coleccionismo español del XVII, pues era una figura bastante desconocida para España entonces²⁰⁹. Otro pintor dentro de la colección es Frans Floris de Vriendt, que parece atender a un gusto de Leganés por una estética manierista en la que resalten elementos como el *sfumato* o las composiciones piramidales. En relación con esto, es destacable que ciertos rasgos de la obra de Floris son similares a un tipo de pintura apreciado por Leganés, los manieristas reformados, que demostraría que el marqués se guiaba por un gusto artístico basado movimientos estéticos concretos²¹⁰. La presencia más inusual en esta sección dentro de esta colección sería la de los dibujos atribuidos a un artista no identificado de la familia Pourbus, habiendo pocos dibujos y bocetos dentro de la colección²¹¹.

Pieter Paul Rubens fue uno de los artistas predilectos de Leganés, pues hasta 48 obras se pueden relacionar actualmente de alguna u otra manera con la producción de Rubens en la colección. La mayoría de estas parecen estar relacionadas con sus visitas a Flandes, ya que de las 48, 34 ya estaban en su poder antes de junio de 1637, dentro de las cuales no hay un patrón de temáticas. De hecho, es complicado establecer un patrón de adquisición hasta los últimos años de vida del marqués, cuando parece haber una relación con la colección real y el interés de Felipe IV²¹².

De artistas flamencos contemporáneos abundan los retratos y pinturas de historias. Anton Van Dyck y su órbita cuentan con 18 obras en la colección, la gran mayoría adquiridas cuando Diego Mexía residió en Países Bajos²¹³. Otro gran retratista con presencia es Gaspar de Crayer, con siete menciones en la colección y elementos similares a Rubens que parecen haber tenido influencia para su adquisición²¹⁴. Por su parte, de Pieter Snayers destacan encargos concretos del marqués, quien coleccionó hasta 20 obras del dicho autor, siendo el pintor elegido para la realización de las escenas militares y retratos que diesen forma a la

²⁰⁸ *Ibid.* pp. 662-672.

²⁰⁹ *Ibid.* p. 673.

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ *Ibid.* pp. 674-675.

²¹² *Ibid.* pp. 680-694.

²¹³ *Ibid.* pp. 698-699.

²¹⁴ *Ibid.* pp. 706-710.

posición histórica del marqués²¹⁵. De Gerard Seghers poseyó hasta 36 pinturas, con gran variedad tipológica, desde pinturas de tipo *caravaggista* hasta pinturas de devocionales similares a las de Rubens²¹⁶. El *caravaggismo* nórdico parece ser una corriente que gustó a Leganés, algo que choca con el hecho de no poseer pinturas italianas de la misma estética tenebrista²¹⁷. Seghers fue uno de los artistas flamencos que más impactó en el gusto de Leganés, por la variedad de obras que tuvo y porque fue el único artista flamenco del que poseyó su retrato. Otros flamencos con menor relevancia y presencia fueron Jan Janssens, Jacob Jordaens, Hendrick Van Steenwijk “el Joven”, Justus Sustermans o David Noverliers²¹⁸. Por su parte, Jan Brueghel el Viejo supone otro de los grandes representantes en la colección. Un elemento particular dentro de la colección de este artista es el de una obra conjunta de éste y Hendrick Van Balen, *El banquete de los Dioses*, que solo aparece en el último de los inventarios, lo que evidencia que fue adquirida estando ya en Madrid, cosa que también ejemplifica el gusto concreto de Leganés por este autor incluso después de haberse alejado de Países Bajos²¹⁹. Algo parecido sucede también con Hendrick de Clerk, de quien colecciono obras también después de su estancia en Países Bajos, mostrando ese gusto personal por pintores concretos²²⁰.

Dentro de los holandeses, destacan por sus paisajes Paul Bril, Jan Wildens y Jacques de Fouquier²²¹. En cuanto a bodegones, es claro el interés por Brueghel, pero también consta la presencia de dos bodegones de Clara Peeters, cuatro de Louise Moillon, uno de Frans Ijken y tres de Daniel Seghers. En términos de naturalezas muertas, hay que destacar las de Frans Snyders, uno de los favoritos de Diego Mexía, y Alexander Adriaenssens, siendo del que más tuvo en este género, con seis obras adquiridas tras 1642, un pintor cuya obra no era muy conocida en España²²². Snyders y Paul Vos también entran en el estatus de artistas predilectos del marqués, siendo uno de los primeros en patrocinar la obra de Snyders en la España moderna, influyendo en el gusto del propio monarca. De Snyders llegó a atesorar 52 pinturas, y de Vos hasta 16, a las que habría que sumar otras 3 que se creen que pudieron ser de alguno de estos dos. Las temáticas oscilan entre pinturas de animales, cuadros de cazas, bodegones y fábulas. La mayoría fueron adquiridas en Flandes, aunque se hizo con hasta 7 obras de

²¹⁵ *Ibid.* pp. 710-719.

²¹⁶ *Ibid.* p. 719.

²¹⁷ *Ibid.* p. 722.

²¹⁸ *Ibid.* p. 724.

²¹⁹ *Ibid.* pp. 731-733.

²²⁰ *Ibid.* p. 734.

²²¹ *Ibid.* pp. 735-741

²²² *Ibid.* pp. 742-746.

Snyders y 2 de Vos estando en Milán, lo que remarca el interés por esta temática por parte del marqués²²³.

El impacto del arte contemporáneo flamenco en el Madrid de la primera mitad del siglo XVII tuvo mucha relación con la colección del marqués. La mayoría de artistas que incorpora eran desconocidos o muy poco frecuentes en las colecciones cortesanas del momento. Además, el caso singular de poseer pintores holandeses supone otra peculiaridad de la colección de Leganés, pues el estado de guerra abierta era un condicionante que limitaba el coleccionar obras de holandeses. También es destacable que aparezcan en la colección obras de Cornelis Wroom, una anomalía en colecciones españolas de esa época. Además, hay una recurrente casuística de obras sin autor citado en los inventarios pero que se ha logrado detectar que eran obras de autoría holandesa.²²⁴

4.1.3. Arte español: Es lo minoritario en la colección, tanto en volumen de cuadros como en cantidad de artistas, con los que incluso llegó a convivir. El Greco apenas se encuentra representado en su colección, pues poseyó una única obra. Un solo cuadro también se recoge de Juan Navarrete. Además, Leganés poseyó tres retratos de Alonso Sánchez Coello. Junto con Diego Velázquez y Juan Van der Hammen, el más representado sería el valenciano Jusepe Ribera, con 18 obras adquiridas antes de 1637²²⁵. La relación de Leganés y las obras de Velázquez es muy profunda, más allá de lo que pueda parecer en el inventario de 1655, pues aquí solo se citan 7 obras de este pintor, a las que seguramente haya que sumar otras cinco que aparecen sin autor, pero que probablemente sean de la autoría de Velázquez. El pintor español por el que más predilección puede decirse que tuvo Leganés fue Van der Hammen, de quien constan 18 obras en el inventario de 1655, a las que también podrían sumarse algunas que aparecen si autoría reconocida²²⁶.

4.2. LA IMPORTANCIA DE LA COLECCION: A lo largo del trabajo se ha podido observar la evolución del coleccionismo, el contexto político-social de Diego Mexía, su biografía y el contenido de su colección, todo ello con el objetivo de hacer un estudio acerca de la figura del propio Diego y la dicha colección. Como se lleva comentando desde el principio del trabajo, la colección del I marqués de Leganés no es una más entre las de los

²²³ *Ibid.* pp. 746-747.

²²⁴ *Ibid.* pp. 758-761.

²²⁵ *Ibid.* pp. 763-766.

²²⁶ *Ibid.* pp. 773-781.

Grandes de la España del siglo XVII, sino que tiene una serie de rasgos propios, característicos y singulares que la hacen diferente y especialmente llamativa. A esto se suma, además, una trayectoria vital y profesional marcada por un ascenso y crecimiento social y político que llevó a Diego Mexía de ser un segundón de una familia noble sin especial relevancia, a ser el creador de un linaje propio, alcanzando en su figura una serie de puestos y responsabilidades que le permitieron incluso establecer relación directa con el mismo rey de la Monarquía Hispánica y replicar en su persona el ideal cortesano.

Esta biografía demuestra un crecimiento social y económico que reforzó en el I marqués de Leganés una de sus mayores pasiones, el arte, hasta el punto de ser recordado principalmente por una colección que, si bien comparte unos rasgos comunes con las típicas de la España del momento, se caracteriza por ser especialmente diferente y acorde con los gustos personales del marqués. La trayectoria vital de Diego Mexía influyó mucho en su crecimiento y relaciones culturales. En sus diferentes etapas vitales se evidencian acontecimientos importantes de cara a su formación artística, como lo viajes que realizó a Italia cuando sirvió al Archiduque²²⁷. De hecho, las propias estancias, primero en los Países Bajos y después en Milán, contribuyeron en el gusto de Leganés, quien quedó influenciado por el coleccionismo tanto flamenco como lombardo²²⁸, algo que en parte explicaría la razón de ser de la singularidad del contenido de la colección en comparación con el resto de la España del siglo XVII. Ahora bien, esto no quiere decir que no compartiera rasgos comunes con otras colecciones coetáneas. El propio hecho de que su colección no estuviera basada únicamente en obras pictóricas podría ser una similitud con el coleccionismo general entonces, aunque, si bien la colección de Leganés estuvo compuesta por múltiples objetos, lo que más peso e importancia tuvo fueron las pinturas. Antes de entrar de lleno en las mismas, cabe destacar hasta dos similitudes en otros sectores de la colección. El primero sería en la tapicería, con una colección variada temáticamente y que era similar a la realizada por otros nobles como el Almirante de Castilla, Luis de Haro o el duque de Monterrey. El segundo sería en los mármoles que poseyó, pues otros nobles españoles como el Almirante de Castilla poseían una colección parecida a la de Leganés en términos de obras de mármol.

Ya en el ámbito pictórico, un elemento que puede verse en la colección y que fue común en la España Moderna es la tendencia en algunas ocasiones hacia la emulación de los gustos difundidos desde la corona, una influencia coleccionista que fue más que habitual en estos

²²⁷ *Ibid.* p. 926.

²²⁸ *Ibid.* pp. 927-928.

siglos en la corte madrileña. Ejemplo de esto se ha podido ver en la presencia de copias de obras de Tiziano en la colección del marqués, que se sabe estaban los originales en la colección real. Otro ejemplo sería la obra ya citada de Paolo Caliari Veronés vinculada a una tabla del Escorial que se cree que Leganés tomó como referencia. Además, el artista flamenco El Bosco también hace presencia en la colección de Leganés, siendo un pintor de gran repercusión en España por el interés mostrado por Felipe IV. Otra tendencia del coleccionismo hispano de la época que se aprecia en la colección de Leganés es el coleccionar obras profanas y mitológicas de Tiziano, lo cual era una moda habitual entonces. Siguiendo con tendencias del coleccionismo del siglo XVII que se ven en el caso de Diego Mexía, puede destacarse también el caso de la familia Bassano y su presencia en la colección. Pasando a los artistas romanos, hay que destacar la aparición en los inventarios de Giuseppe Cesari como otro autor típico del coleccionismo español del siglo XVII, teniendo obras suyas nobles ya citados como Monterrey o el Almirante de Castilla. El último de los ejemplos de similitudes del coleccionismo pictórico hispano en el siglo XVII sería el del genovés Luca Cambiasso, un artista muy valorado en varias cortes europeas, incluida la madrileña. Estos ejemplos muestran que no todo son singularidades en la colección del I marqués de Leganés, sino que también tiene rasgos compartidos con otras tendencias y colecciones del momento en la corte. Ahora bien, esto no tiene por qué restar importancia a la colección de Diego Mexía, pues dentro de un repertorio tan amplio es normal que aparezcan similitudes o influencias con los coleccionistas hispánicos del siglo XVII, sea por la coincidencia en el gusto, por regalos de estos, por agradar a posibles visitas con obras que conocieran etc.

Expuestos los rasgos que podría decirse que son habituales para una colección de aquel entonces en la corte de Madrid, cabe destacar ahora los elementos que la hacen tan especial. Para ello, debe tenerse en cuenta un elemento específico y que se lleva mencionando a lo largo del trabajo, como es el gusto personal del marqués, aunque sin obviar las influencias que pudo recibir del coleccionismo itálico y el flamenco. El gusto es uno de los elementos que más han llamado la atención de José Juan Pérez Preciado en su Tesis²²⁹, haciendo hincapié en el hecho de que Diego Mexía era un entendido en arte. Como se lleva comentando a lo largo del trabajo, el gusto y conocimiento artístico suponían un elemento de prestigio entre la nobleza del siglo XVII. La enorme variedad de artistas que hay en la colección ya supone un elemento singular y característico²³⁰, pero son más que anómalas las

²²⁹ *Ibid.* p. 943.

²³⁰ *Ibid.* p. 946.

tendencias de gusto hacia una serie de estilos y artistas por parte de Leganés. Posiblemente lo más reseñable sería la presencia de artistas hasta entonces desconocidos en la España del siglo XVII, partiendo de aquí una de las singularidades más importantes de Leganés y su colección, que es la absoluta consciencia del noble de la posesión de obras que, más allá de su valor pictórico, eran significativas por lo inédito de su presencia en la península²³¹. En el caso del gusto por la pintura veneciana, si bien los artistas vénetos eran ya con Felipe II apreciados en las colecciones hispanas, lo que llama aquí la atención es la gran cantidad de nombres y obras que no se tenían en cuenta por entonces²³². En el caso de Tiziano, pese a que ya se ha mostrado que podría haber influencia de la colección real, parece claro el gusto de Leganés por su obra. Otro ejemplo que se ha destacado ya en el trabajo sería el de Giorgione de Castelfranco, un autor no muy recogido en los inventarios de colecciones cortesanas en el siglo XVII²³³. Similar es el caso del artista Paris Bordone, siendo el marqués uno de los primeros españoles en coleccionar obras de este autor. De hecho, a raíz de que él adquiriese una obra de Bordone, otros cortesanos le imitaron, como por ejemplo el marqués del Carpio (Gaspar de Haro y Guzmán)²³⁴. Un último ejemplo en esta línea de autores vénetos sería el caso de los Bassano, cuya presencia en la colección convertía a Leganés en el mayor poseedor de pintura *bassanesca* de la corte de la España del XVII, con más de treinta piezas²³⁵. También destaca su gusto por la pintura florentina, manierista especialmente, que influyó en el propio Felipe IV²³⁶. Dentro de los toscanos, Pérez Preciado hace referencia a la apreciación de un tipo de pintura manierista particular, que influyó en el propio monarca recién mencionado²³⁷. Dentro de este manierismo, Leganés parece mostrar cierta admiración más por la elegancia clasicista de Andrea del Sarto²³⁸. En esta línea, parece ser que el marqués tuvo un gusto más inclinado hacia el manierismo reformado, circunstancia que se puede apreciar también entre los artistas lombardos. Destaca también un interés singular por la pintura florentina, teniendo en su haber obras tan inhabituales en el Madrid del momento como la *Madonna* realizada por Rosso Fiorentino, varios años antes de que este autor fuese conocido en la corte²³⁹. Además, la presencia de obras de los Allori

²³¹ *Ibid.* p. 957.

²³² *Ibid.* pp. 945-946.

²³³ *Ibid.* p. 577.

²³⁴ *Ibid.* p. 578.

²³⁵ *Ibid.* pp. 593-594.

²³⁶ *Ibid.* p. 946.

²³⁷ *Idem.*

²³⁸ Lo cual suponía una anomalía en la España de entonces.

²³⁹ PÉREZ PRECIADO, José Juan. *El marqués de Leganés... Op. Cit.* p. 947.

supone algo singular, como ya se ha comentado previamente en el trabajo, pues no eran muy reconocidos entre la nobleza española del momento. Otro artista toscano que se ha de señalar fue Giovanni Battista di Jacopo, que era singular para el coleccionismo español del siglo XVII, pues ni Monterrey, ni el Almirante, ni los condes de Lemos, ni los marqueses del Carpio poseyeron las obras de este artista²⁴⁰. Los últimos dos artistas que sorprenden en los inventarios por ser infrecuentes en la España moderna serían Ludovico Cardi y Giovanni Garçoni. También se debe destacar un gusto evidente por la pintura boloñesa, con ejemplos que se han citado, como Guido Reni o Barvieri. Ahora bien, hablando de gusto y de singularidad en la colección, el artista favorito de Leganés parece ser Raffaello, de quien más obras coleccionó. De hecho, de este gusto se intuye, de nuevo, una influencia en el gusto del propio rey Felipe IV²⁴¹.

Resulta también singular la afinidad por la pintura septentrional italiana, muy común en el coleccionismo lombardo, pero nada habitual en la España del siglo XVII, debiendo considerarse a Leganés como *el primer y principal admirador en España de la pintura lombarda del primer Barroco*²⁴². De Giovanni di Petro Rizzoli, fue un artista muy valorado en Milán, pero en la España moderna solo se sabe de la existencia de una obra suya en la colección del marqués del Carpio, aunque ya a finales de siglo (1682). Además de Rizzoli, hay que destacar la presencia de otros autores poco o nada coleccionados en la España del siglo XVII, como Cesare da Sesto, Gaudencio Ferrari o Mazzucheli. Del resto de espacios de Italia, destaca también la presencia de artistas poco habituales en la corte madrileña, como Pietro Vanucci, o Antonio Allegri.

Entre la pintura italiana y la flamenca hay una cierta igualdad en la colección, pero se destaca una tendencia del propio marqués de Leganés hacia una mayor conexión emocional o gusto por los autores nórdicos²⁴³. Por ello, donde más hay que destacar singularidades en la colección de Leganés y en su gusto, es en las obras flamencas. De hecho, Leganés posee la condición de ser uno de los mejores aficionados de la pintura flamenca de su tiempo, pues no solo era dueño de obras notables flamencas, sino que además era consciente de la posesión de una serie de artistas concretos, algo que no puede decirse siempre de las colecciones de nobles del entorno madrileño. Esto es especialmente importante a la hora de hablar de

²⁴⁰ *Ibid.* p. 603.

²⁴¹ *Ibid.* p. 950.

²⁴² *Ibid.* p. 949.

²⁴³ *Ibid.* p. 958.

pintores de los siglos XV y XVI, siendo consciente, como buen conocedor de arte que era, de contar con obras de Rogier van der Weyden, Jan van Eyck, Gossaert, Willem Key, de Vriendt o Quentin Metsys en la colección. De estos autores se ha destacado ya la figura de Vriendt como ejemplo de representación manierista del gusto de Leganés. De hecho, solo la colección real, especialmente en los cuadros adquiridos por Felipe II para El Escorial, estaba a su altura en cuanto al reconocimiento de autores antiguos²⁴⁴. Ahora bien, si es cierto que la colección tuvo importancia por su contenido de artistas flamencos de los siglos XV y el XVI, el grueso lo compondrían autores flamencos contemporáneos, entre los que también mostraría un gusto propio. Con estos artistas incluso puede hablarse de una relación de patrocinio directo, como es el caso de Rubens, van Dyck, Gaspar de Crayer y Snayers. Al tiempo, es peculiar también una tendencia hacia la posesión de obras de artistas más “singulares”, en muchos casos incluso desconocidos, como Jan Jansens, Dirk Barburen, Hendrik, Van Steenwijk “el Joven” o Erasmus Quellinus II²⁴⁵. De todos estos autores, los más importantes para el marqués fueron, por debajo de Rubens, Brueghel el Viejo, Snyder y Paul de Vos. Además, el hecho de poseer pintores holandeses como Cornelis Wroom supone otra peculiaridad de la colección de Leganés, pues el estado de guerra abierta era un condicionante que limitaba el coleccionar obras de holandeses²⁴⁶.

Finalmente, la pintura española, pese a ser la menos representada, también muestra el gusto de Diego Mexía, pues parece que la presencia de artistas fundamentales entonces, como Velázquez o Ribera, así como el interés por Juan van der Hammen, demuestran un conocimiento y consciencia del panorama artístico español y una valoración positiva del mismo. De hecho, se relaciona la sensibilidad del rey por Ribera gracias a la influencia del propio Leganés²⁴⁷.

Dentro del gusto del I marqués de Leganés, la presencia habitual de copias en la colección supone un elemento que destaca sus preferencias. Esto es debido a que encargar copias de una obra concreta implica normalmente el deseo de contemplación o posesión de las mismas. Por tanto, el I marqués de Leganés poseía el conocimiento de una estética precisa en función

²⁴⁴ *Ibid.* pp. 951-952. Al tiempo, Pérez Preciado hace referencia a que: “aunque en algunos aspectos es probable una emulación de Leganés respecto a las posesiones reales, en otros parece superarlas”.

²⁴⁵ *Ibid.* pp. 952-954.

²⁴⁶ *Ibid.* pp. 760-761.

²⁴⁷ *Ibid.* p. 955.

a su gusto, sobre la cual se basaba para adquirir determinadas copias de obras que ya conocía, algo que refuerza la idea de que era un gran conocedor de arte²⁴⁸.

Todo lo que acaba de comentarse evidencia un gran aprecio de sus obras, así como una influencia importante en todo el entorno cortesano. En relación a ello se puede incluso ver esa influencia reciproca con los gustos del monarca Felipe IV y una actividad de regalos entre ambos personajes en la que podría verse un caso que volvería a ejemplificar el fuerte vínculo del marqués con sus obras, pues se supone que derramó lagrimas al tener que ceder una de sus pinturas para el Buen Retiro²⁴⁹.

A la muerte del marqués, pese a que se encargó de que la colección fuese supervisada por los monjes basilios –favorecidos entonces por Olivares y su esposa-, la colección sufrió una amplia dispersión, que se agravó con el paso del tiempo. La dispersión comenzó incluso antes de su muerte, a través de una serie de regalos a personas cercanas, entre los que destaco el propio Felipe IV. Además de las donaciones y regalos realizados antes de su fallecimiento, Leganés legaría pinturas a muchas personas, entre las que destaca Juana de Córdoba²⁵⁰. Además, recibieron obras una de sus nietas, el marqués de Lorian (Francisco Melchor Dávila Zúñiga y Messía de Ovando) y sus hijas, Leonor de Luna (condesa de Salvatierra), el conde de Monterrey, Luis de Haro, la camarilla de Olivares, el servicio, su cirujano Antonio de Ugarte, diferentes artistas, algunas instituciones religiosas, etc. A partir de entonces, se daría una dispersión y deterioro de la colección, que se acentuó tras la Guerra de Sucesión²⁵¹.

5. CONCLUSIONES

En el presente trabajo se ha podido observar la figura de uno de los casos que mejor podrían ejemplificar el perfil del noble y cortesano al que se aspiraba en la España del siglo XVII. El I marqués de Leganés supo aprovechar sus lazos familiares y oportunidades políticas y militares para hacerse un nombre dentro de la corte de Madrid, escalando desde un papel secundario de la nobleza hasta ser reconocido como Grande de España y consolidando su figura cerca del propio rey Felipe IV.

²⁴⁸ *Ibid.* p. 961.

²⁴⁹ *Ibid.* p. 966.

²⁵⁰ Esposa y principal beneficiada del testamento. *Ibid.* pp. 810-811.

²⁵¹ *Ibid.* pp. 797-923.

Dentro de toda esta trayectoria política y personal, el coleccionismo tuvo un factor importante, influyendo en el posicionamiento del marqués y al tiempo nutriéndose de los viajes y estancias del mismo por sus deberes políticos. De esta forma, las estancias en Flandes e Italia le concedieron una perspectiva y conocimiento artístico más allá del que poseían los nobles hispánicos en el siglo XVII, conformando así una colección única en la España del momento, con artistas con una nula o escasa presencia en las colecciones de la corte de Madrid. Estas estancias serían determinantes para Leganés, siendo tanto Italia como los Países Bajos los dos centros artísticos y de creación pictórica principales del siglo XVII y XVIII, con una gran actividad, a lo que se suma la aparente expansión en los Países Bajos del gusto privado y la compra de cuadros para la decoración de interior de los hogares de las élites socioeconómicas²⁵². Todo ello fuera posiblemente un factor que influiría mucho en el marqués, su gusto y su colección.

Al tiempo, el conocimiento y gusto artístico que parece característico de Leganés le granjeó una relación estrecha con el rey Felipe IV, quien, en parte por Olivares, se enfocó al coleccionismo pictórico. En relación con ello, la relación con Olivares del propio Diego Mexía también fue determinante en este acercamiento al monarca y a las ocupaciones políticas de importancia que ocupó. Sumado a todo ello, el alto conocimiento artístico del marqués y el gusto propio por ciertas corrientes y artistas concretos demuestran también algo anómalo entonces para el coleccionismo, en una colección en la cual la propia predominancia pictórica era tal que supone una excepcionalidad *per se* en la España del momento.

Por todas estas razones, puede concluirse que la colección del I marqués de Leganés supone un caso importante y único en la España del momento, siendo una excepción para un coleccionismo centrado por entonces en una acumulación de elementos de múltiple índole, tanto artística como científica, que por su ostentación daban una alta consideración al poseedor. Por su parte, la colección de Leganés, con una amplia predominancia pictórica y la importancia capital del gusto propio, confirman esa excepción, una colección que amplía los objetivos de ostentar y aparentar, mostrando también esas características del coleccionismo moderno por las que se citaba a Codet, Pearce o Marín Boza. En base a los estudios de Codet, en esta colección se puede observar el deseo de propiedad, la necesidad de realizar una actividad libre y desinteresada, encaminada a la satisfacción afectiva e

²⁵² SCHLOSSER, Julius von. *Las cámaras artísticas y maravillosas... Op. Cit.* pp. 243-244.

intelectual, el propósito de comparación, superación y competición con los demás nobles en la España del XVII y la tendencia de ordenar, clasificar y completar series de objetos individuales asumidos con un sentido específico. Por su parte, también resultan evidentes las motivaciones que llevan a alguien a coleccionar que menciona Pearce en el caso de Diego Mexía (ocio, placer, estética, competencia, riesgo, fantasía, prestigio, poder, selección, preservación de la individualidad...). También se observan las motivaciones que Pedro Marín Boza califica como idealistas, que son: el deseo de mostrar el éxito y el garantizar la supervivencia del coleccionista tras su muerte. A su vez, vuelve a evidenciarse la aparición en esta colección de las otras tres claves para el coleccionismo y su razón de ser que describe Boza, esto es, la protección, el deseo de completar “lo que falta” y la sensación de posesión o control de las obras, elegidas por el coleccionista. Finalmente, en relación a todas estas características del coleccionismo moderno que parecen evidentes en el caso de Leganés, es que su colección supone también ese conjunto de obras o diferentes elementos que terminen siendo una representación de sí mismo, sus gustos, experiencias... formando parte la colección de la biografía de Diego Mexía y de la identidad cultural del periodo en el que se inscribe. Esta colección representa el resultado de la construcción del discurso vital, mostrando las influencias que recibió para su gusto y coleccionismo en Flandes y Milán, las relaciones que tuvo con Felipe IV y Olivares, sus éxitos militares... Es por ello que esta colección es tan especial para su tiempo y muestra por qué el propio marqués fue una figura histórica importante dentro del coleccionismo moderno, que quizás debiera ser más estudiada en los próximos años, así como personajes similares que permitan establecer algún patrón en cuanto a la evolución de este tipo de comportamientos coleccionistas. En esta línea, cabe concluir que estudiar el coleccionismo debe ser una necesidad para comprender uno de los comportamientos más habituales en la actualidad, pues pese a pasar desapercibido muchas veces, el coleccionismo está más que presente en todas las edades y de todas las formas posibles, siendo, al igual que la colección de Leganés, una forma de construir una identidad única, diferenciada, especial y personal de cada coleccionista.

BIBLIOGRAFÍA

ARGUELLO DEL CANTO, Candelas. "El coleccionismo español en el ámbito privado durante el siglo XVII". *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica. I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores* (2017), pp. 46-54.

ARROYO MARTÍN, Francisco. "El marqués de Leganés: apuntes biográficos". *Espacio, tiempo y forma. Serie IV, Historia Moderna*, 15 (2002) pp. 145-185.

ARROYO MARTÍN, Francisco. *Poder y nobleza en la primera mitad del siglo XVII: el I Marqués de Leganés*. (Tesis Doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2012).

BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á. & ARAMBURU ZABALA, Miguel Á. "La casa de Velasco en Flandes, relaciones y coleccionismo en: FORTEA PÉREZ, José Ignacio; GELABERT GONZÁLEZ, Juan Eloy & POSTIGO CASTELLANOS, Elena (coords.). *Monarquías en conflicto, linajes y noblezas en la articulación de la Monarquía Hispánica*. Fundación Española de Historia Moderna – Universidad de Cantabria. 2018. pp. 387-402.

BERMEJO, Talía. "Simon Scheimberg y Luis Seoane". *Revista de Arte GOYA*, 351 (2015) pp. 128-151.

BOCCARDO, Piero. "Finanzas, collezionismo e diplomazia tra la Spagna e Genova" en COLOMER, José Luis (Dir.) *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Fernando Villaverde, 2003. pp 313-325.

BROWN, Jonathan. "Artistic relations between Spain and England 1604-1655" en BROWN, Jonathan & ELLIOTT, John H. (Eds.) *The sale of the century. Artistic relationships between Spain and Great Britain, 1604-1655*. New Haven: Yale University Press, 2002. pp. 41-68.

BROWN, Jonathan. *La edad de oro de la pintura en España*. Madrid: NEREA, 1990.

BROWN, Jonathan & ELLIOTT, John H. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza editorial, 1981.

CANO DE GARDOQUI, José Luis. *Tesoros y colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2001.

CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, Ediciones Turner, 1979.

CHECA CREMADES, Fernando & MORAN TURINA, José Miguel. *El Barroco*. Madrid: Istmo, 1982.

COLOMER, José Luis. "Introducción: los senderos cruzados del arte y la diplomacia" en COLOMER, José Luis (Dir.) *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Fernando Villaverde, 2003. pp 13-34.

DEWALD, Jonathan. *The European nobility 1400-1800*. Cambridge: Cambridge university press, 1996.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Instituciones y sociedad en la España de los Austrias*. Barcelona: Ariel, 1985.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *La sociedad española en el siglo XVII. Tomo I. Estamento nobiliario*. Granada: Universidad de Granada, 1992.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. “Ventas y exenciones de lugares durante el reinado de Felipe IV”. *Anuario de historia del derecho español* (1964) pp. 163-208.

EAMON, William. “Chapter eight. Apperance, artifice, and reality: collecting secrets in a courtly culture” en REY BUENO, Mar & López Pérez, Miguel. *The Gentleman, the Virtuoso, the Inquirer: Vincencio Juan de Lastanosa and the Art of Collecting in Early Modern Spain*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008.

ELLIOTT, John H. “A troubled relationships between Spain and Great Britain, 1604-1655” en BROWN, Jonathan & ELLIOTT, John H. (Eds.) *The sale of the century. Artistic relationships between Spain and Great Britain, 1604-1655*. New Haven: Yale University Press, 2002. pp. 17-38.

ELLIOT, John H. *El Conde-Duque de Olivares*. Barcelona: Crítica, 1991.

JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores. “El coleccionismo como campo de estudio y la revista GOYA: nuevas aportaciones”. *Revista de Arte GOYA*, 351 (2015) pp. 99-107.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1983.

MARAVALL, José Antonio. *Poder, Honor y Élite en el siglo XVII*. Madrid: siglo XXI de España editores, 1984.

MARCAIDA LÓPEZ, José Ramón. *Arte y ciencia en el barroco español*. Sevilla: Marcial Pons, 2014.

MARÍN BOZA, Pedro. “Colecciones y pasiones. Sobre el psicoanálisis, el género y los principios motivadores del coleccionismo”. *Revista de Arte GOYA*, 351 (2015) pp. 116-127.

MORÁN TURINA, José Miguel & CHECA CREMADES, Fernando. *El coleccionismo en España, de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedras, 1985.

MORÁN TURINA, José Miguel & PORTÚS PÉREZ, Javier. *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo, 1997.

PAZ AGUILÓ, María. “Lujo y religiosidad: el regalo diplomático en el siglo XVII” en CABAÑAS BRAVO, Miguel, LÓPEZ-YARTO, Amelia & RINCÓN GRARCÍA, Wilfredo (coord.). *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: CSIC, 2008, pp. 49-62.

PÉREZ PRECIADO, José Juan. *El marqués de Leganés y las artes*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010).

PÉREZ PRECIADO, José Juan. “La burocracia española en los Países Bajos y la importación de pintura flamenca: el secretario Miguel de Olivares” en COLOMER, José

Luis (Dir.) *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Fernando Villaverde, 2003. pp 275-292.

RIPOLLÉS, Carmen. "Fictions of Abundance in Early Modern Madrid: Hospitality, Consumption, and Artistic Identity in the Work of Juan van der Hamen y León". *Renaissance Quarterly*, 1/69 (2016) pp. 155-199.

SCHLOSSER, Julius von. *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*. Torrejón de Ardoz: Akal, 1988.

URQUÍZAR HERRERA, Antonio. "Capítulo 7: Nobleza y políticas artísticas" en CÁMARA MUÑOZ, Alicia, GARCÍA MELERO, José Enrique & URQUÍZAR HERRERA, Antonio. *Arte y poder en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial Universitaria Ramon Areces, 2010. pp. 203-228.

URQUÍZAR HERRERA, Antonio. *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2007.

URÍA PRADO, Blanca. "El coleccionista como curador: Villa Panza en Varese y el apartamento Vogel en Nueva York". *Revista de Arte GOYA*, 351 (2015) pp. 152-169.