

El coleccionismo de arte cuzqueño en Lima durante el siglo XVIII

Art collecting of Cuzco painting school in Lima during the eighteenth century

Antonio Holguera Cabrera¹

Resumen

En el campo de la historia del arte, las fuentes documentales resultan valiosas para conocer las interrelaciones culturales de los colectivos sociales, pues permiten rastrear el origen, criterios y evolución del coleccionismo, ligado estrechamente al desarrollo de tendencias histórico-artísticas en centros culturales florecientes. El artículo traza una valoración sobre la pintura cuzqueña en los hogares limeños durante el siglo XVIII y analiza el gusto de la élite capitalina mediante una aproximación a sus posesiones artísticas.

81

Palabras clave: coleccionismo, pintura cuzqueña, Lima, siglo XVIII

1 Doctorando de la Universidad de Sevilla.

Contacto: holguera1991@hotmail.com



Abstract

In the field of art history, documentary sources are valuable for understanding the cultural interrelations of social groups, as they allow us to trace the origin, criteria and evolution of collecting, closely linked to the development of historical and artistic trends in flourishing cultural centers. The article draws an assessment of the holdings of Cuzco painting school in Lima's homes during the eighteenth century and analyses the taste of the capital's elite based on their artistic collections.

Keywords: collecting, Cuzco painting school, Lima, eighteenth century.

* * *

1. Introducción²

Desde la década de 1990, el coleccionismo pictórico ha despertado interés en el ámbito investigador peruano y hay evidente continuidad con respecto a otras publicaciones en otros puntos del virreinato.³ Dicho fenómeno, caracterizado por su

2 Esta propuesta se inserta dentro de un proyecto de tesis doctoral en desarrollo titulado: El coleccionismo pictórico de las élites en la Lima del siglo XVIII.

3 Entre los trabajos más recientes convendría señalar a Wuffarden y Toro (2016); Kusunoki Rodríguez (2015); Barriga (2015); Jiménez (2014); Stanfield-Mazzi (2009) y Ramos (2005). Para Quito, véase: Justo (2011). En el caso de la Nueva España: Montes (2016) y Fraile (2013), entre otros. Un ensayo clásico que inició los estudios sobre el coleccionismo europeo fue el de Schlosser (1988 [1908]). Una recopilación bibliográfica sobre las motivaciones psicológicas y el desarrollo del coleccionismo en Europa e Hispanoamérica se encuentra en Holguera Cabrera (2017).

complejidad, está generando un notable acervo de contribuciones con numerosas posibilidades interpretativas de sus protagonistas y motivaciones desde una óptica multidisciplinaria. No obstante, y pese a los esfuerzos académicos desarrollados, el coleccionismo en Lima durante la Edad Moderna es un terreno de investigación que necesita ampliarse.

Conviene recordar que la reunión de piezas ha repercutido en la evolución de las escuelas, originando o consolidando nuevas corrientes expresivas en determinados centros artísticos. Además, en ocasiones, ha definido la trayectoria cultural y económica de ciertos países al transformarse en la base de conjuntos museísticos que han impulsado la construcción de una identidad a partir del patrimonio conservado. Por tanto, esta línea de trabajo facilitaría un acercamiento a la evolución de la plástica limeña y complementaría aquellas publicaciones destinadas a confeccionar una necesaria visión global sobre el Renacimiento y el Barroco pictóricos.

Tomando como referencia a las élites, mi objetivo es trazar, en el primer apartado, la expansión de los lienzos cuzqueños más allá de los Andes al insertarse en eficientes circuitos internos de comercialización. A continuación, establezco un sucinto panorama y una valoración del gusto por la pintura andina en las colecciones capitalinas dieciochescas, revisando algunos inventarios *post-mortem* conservados en el Archivo General de la Nación (Lima), que particularizan el comportamiento social e intelectual de personas que impulsaron el interés en Lima por el arte cuzqueño durante el siglo XVIII.⁴

4 La pintura cuzqueña sigue siendo objeto de análisis en la actualidad entre los estudiosos del arte virreinal, como lo atestigua la reciente exposición *Pintura Cuzqueña*, celebrada en el Museo de Arte de Lima entre 2016-

2. La pintura andina en el siglo XVIII: la expansión de los talleres cuzqueños

En el último tercio del siglo XVII puede decirse que la escuela limeña y la cuzqueña habían seguido caminos creativos contrapuestos, cuyas diferencias aumentarían en la siguiente centuria, atendiendo a sus propias circunstancias histórico-artísticas. Ambos focos poblacionales, consolidados administrativamente en la primera mitad del siglo XVII, originaron una dualidad urbana, decisiva para la construcción de idearios estéticos únicos en su lógica evolutiva y fieles a sus convenciones tradicionales.

Lima fue el espacio cosmopolita privilegiado con respecto a las corrientes practicadas en la metrópoli, especialmente la impronta naturalista de las series conventuales.⁵ Este afán realista iría acomodándose a particularismos locales con ligeras variaciones a partir de 1670, tendiéndose a un eclecticismo que combinó la apertura a las composiciones

2017, y el catálogo de Kusunoki Rodríguez y Wuffarden (2016) que lo acompaña. Dicho volumen sirve de complemento y establece una línea de continuidad con respecto a otros ensayos clásicos como los de Mesa y Gisbert (1982) y Benavente (1995).

- 5 Concretamente, la serie conservada en el claustro de Santo Domingo (c. 1607-1608), encargada en Sevilla a Miguel Güelles y Domingo Carrero, se erigió como un conjunto decisivo para el viraje estético de corte naturalista, experimentado a comienzos del siglo XVI, que fue dejando atrás las formas ideales practicadas por los primeros maestros italianos para introducirse en una etapa de profunda indecisión estilística. Para una aproximación histórico-artística a este monumental y trascendente ciclo, véase: Stastny (1998) y Halcón (2002)). Igualmente significativos fueron los ejemplares pintados por Leonardo Jaramillo y Antonio Mermejo, quienes con otros maestros consolidaron un período formalmente híbrido, como apunta Stastny (1984: 26-37).

triumfales de Rubens con modelos italianos y españoles provenientes de continuas importaciones.⁶ Alcanzado el siglo XVIII, especialmente tras el sismo de 1746, la Ciudad de los Reyes empezó a incorporarse a la dinámica del progreso, lo que se reflejó en la modernización urbana producida por las reformas borbónicas.

El centralismo impuesto por el despotismo ilustrado borbónico desembocó en el recibimiento escalonado de las novedades estilísticas internacionales, primero los aportes del rococó francés, adoptado por la nueva dinastía reinante y, posteriormente, el ideal neoclásico que desencadenó un intenso proceso iconoclasta en las artes lignarias (Kusonoki Rodríguez, 2012, pp. 253-268). El éxito de esta empresa fue moderado, por ejemplo, en el primer tercio del siglo XIX, los óleos ejecutados en la órbita del “fidelismo” son un resumen de la magnificencia interpretativa y de los recursos formales asociados al trampantojo y la búsqueda de sugerir la realidad, confirmando así una esencia verdaderamente barroca (Kusonoki Rodríguez, 2006, pp. 183-209).

Por el contrario, en el interior, las corrientes europeas generaron una serie de respuestas peculiares e invenciones iconográficas durante el siglo XVIII. La primera mitad del siglo XVII había oscilado, debido a la circulación de artistas itinerantes, entre las arcaicas fórmulas de los manieristas italianos y la modalidad flamenca, lo que resultó en un vigoroso hibridismo. Este momento de tanteos formales, entre 1600 y 1640, dio paso a un período de consolidación de los diversos grupos étnicos, que derivó en una actividad gremial

6 Sobre este particular, consúltese la bibliografía recogida en Wuffarden (2014a: 285-289).

sostenida por maestros oriundos de la antigua capital incaica. Coincidiendo con un panorama de reafirmación criolla, el barroquismo aplicado a las imágenes resultó adecuado políticamente para promover el esplendor del culto religioso. Fue el obispo Mollinedo (1673-1699) quien definió la escuela regional gracias al intenso patrocinio ejercido a lo largo de su vasta diócesis durante la reconstrucción tras el terremoto de 1650 y a su afán coleccionista.⁷

En medio de este dinámico clima cultural, el selecto artesano indígena pugnó por abandonar su papel subordinado y evadir las reglamentaciones que limitaban su autonomía profesional. Así, acabó produciéndose el estallido del cisma gremial (1688), tras el cual existieron dos agrupaciones opuestas de pintores: los españoles y los indios. De esta manera, la actividad pictórica quedó dividida, imponiéndose con el paso del tiempo una corriente que atendía las exigencias del medio local (Gisbert, 2002, v. I, pp. 122-127). Podría afirmarse que “La América andina caminó del realismo esteticista establecido por el renacimiento y el manierismo, al conceptualismo indígena del barroco mestizo, con la inespacialidad introducida con los elementos pictóricos y cromáticos del oro y del dorado, y la supresión del paisaje como un elemento de entorno verosímil, para adquirir valor simbólico” (Querejazu Leyton, 1995, p. 170). A ello convendría sumar el “brocateado” o aplicación de sobredorado para realzar las aureolas de los personajes sagrados y sus vestimentas, fenómeno característico de las tradiciones pictóricas del Viejo y Nuevo Mundo en el que se ha detenido la investigadora Janeth Rodríguez Nóbrega (2009, t. IV, pp. 1314-1375).

7 Para mayor profundidad sobre su mecenazgo y pinacoteca, véase Wuffarden (2008: 41-67) y Villanueva Urteaga (1989: 209-220).

Con asiduidad, los procedimientos técnicos practicados en los talleres aluden a una producción devota de bajo precio, más asequible para un cliente con recursos limitados. Teniendo en cuenta la naturaleza de la monarquía española, defensora de la Iglesia católica en la Edad Moderna, y los excepcionales condicionantes evangelizadores en los virreinos, la religión organizaba la vida en todos los niveles y la pintura desempeñaba múltiples funciones. Por eso, conviene desglosar la categoría de arte religioso en distintos tipos de plasmaciones: devocional, didáctico e icónico. En este sentido, profundizando en esta clasificación tripartita:

La imagen devocional es la que ayuda a la oración y provoca una respuesta emotiva. Son por lo general cuadros no narrativos de tamaño medio-pequeño y en los que aparece una sola figura. La imagen didáctica es pintura narrativa cuyo objetivo es enseñar los episodios básicos de la Pasión de Cristo y la vida de los santos y de la Virgen María. Por último la imagen icónica o milagrosa es la que ha demostrado obrar milagros o tiene en su creación un origen milagroso [...]. Es importante recordar que sus funciones no están estrictamente determinadas por distintos formatos compositivos o iconografías, sino que en una misma obra pueden combinarse y converger algunas o todas esas categorías y funciones. (Alcalá, 2014, p. 42).

La circulación de estos enseres, pensados para expresar lo sobrenatural en contextos privados, aumentó considerablemente en el Perú durante el transcurso de la primera mitad del siglo XVIII. Para posibilitar la venta de un ingente volumen de mercaderías, fue práctica extendida que varias representaciones de breves dimensiones cubriesen simultáneamente una misma tela para luego recortarse. Por otro lado, las diferencias en la factura atestiguan la división del trabajo

presente en estos obradores. Así, puede entenderse la separación entre encargos rutinarios, de menor calidad y otros que respondían a los requerimientos oficiales. A menudo, los conciertos notariales especifican los tipos de acabados que van desde la pintura “fina”, dorada y con sutiles coloridos, hasta las “llanas”, que al ser tasadas en bajas cantidades resultaban atractivas al público general, de ahí su mayor presencia documental (Wuffarden, 2014b, p. 358).

Teresa Gisbert ha facilitado sustanciosas noticias para ilustrar este particular fenómeno de invasión mercantil por el cual las muestras llegadas de la región altioplánica superaban a la capitalina en demanda. La necesidad de abastecer continuamente vastos enclaves geográficos necesitó de nuevas estrategias distribuidoras, expresadas en contratos masivos. Por ejemplo, en junio de 1713, Eugenio Mendo, transporta a la ciudad del Rímac un importante acervo de ochenta y dos cuadros, mandados por D. Diego de Navia Salas de Valdés y Zárate a D. Bernardo Solís Bengoa, caballero del hábito de Santiago. Igualmente, en abril de 1714 se informa de que Cristóbal Tapia, maestro pintor, envía un ciclo sobre la vida de María, compuesto por veintiocho episodios, al licenciado D. Félix Cortés, abogado de la Real Audiencia y cura catedralicio en Cuzco, quien exigía perfiles dorados en ropajes y diademas (2002, v. I, p. 133).

88

Este hecho nos hace ver que aunque hubiese necesidad urgente de contar con óleos, en contadas ocasiones, el comitente intervenía ampliamente en los resultados finales discerniendo en cuanto a la calidad formal. Desde mediados del siglo XVII, se perseguía la consecución de efectos causantes de placer estético, corroborando una clara evolución de la

mirada.⁸ La magnificencia acabó transformándose en un factor a tener en cuenta para aumentar la eficacia devocional e intensificar las impresiones emocionales, por ejemplo, con las cenefas de flores aplicadas en las marqueterías, ilustradoras del sentido precioso y sagrado de lo que enmarcan (Alcalá, 2014, p. 49).

Al promediar el siglo, el maestro más célebre de la producción “industrial” era Mauricio García y Delgado (act. 1747-1760). A partir de 1750 su taller alcanzó aceptación e influencia, gracias a una prolífica labor que puede comprobarse en el contrato suscrito en marzo de 1754 con Miguel Blanco para ejecutarle doscientos doce lienzos en apenas tres meses (Wuffarden, 2014c, p. 387). Ese mismo año se asociaba con Pedro Nolasco y Lara (act. 1754), comprometiéndose a pintar para Gabriel Rincón, en el término de siete meses, cuatrocientos treinta y cinco obras a dos pesos cada una, especificándose además “que todos los referidos lienzos han de ser apaisados con buenos adornos de curiosidades y algunos de ellos brocateados con oro fino” (Mesa y Gisbert, 1982, v. I, p. 205), cláusula sumamente interesante porque indica que solamente una pequeña proporción iría sobredorada. A fin de garantizar una correcta factura, García y Nolasco aseguraban que se harían “de

8 Según Rafael Ramos Sosa, Bernardo Pérez Chacón, pintor sevillano cuya trayectoria profesional resulta poco conocida, recibió el encargo en 1651 de elaborar una serie de lienzos sobre la vida de San José para la capilla de los carpinteros en la Catedral de Lima. Los mayordomos de la cofradía, Juna Vivas Guerrero y Juan Crespo, exigieron cuadros de gran formato y una serie de condicionantes técnicos y materiales sumamente relevantes para conocer la evolución de la pintura limeña al solicitar pigmentos de calidad y un soporte preparado con aceite, a la manera de la Sevilla contemporánea (2004, pp. 471-473).

colores finos, buenos rostros y aparejos de toda ley, según es costumbre entre los maestros de nuestro arte” (Mesa y Gisbert, 1982, v. I, p. 205), resguardándose de las acusaciones de informalidad que pesaban sobre los artífices locales (Wuffarden, 2014c, p. 387).

Las tierras altas fueron también buena plaza para la pintura cuzqueña, concretamente los centros mineros en donde algunas creaciones de indios engalanaban los interiores eclesiásticos y los principales habitáculos de los hogares. En este contexto, Agustín de Navamuel (doc. 1714-1721), quien mantuvo vínculos de amistad y negocio con el peninsular Carlos Sánchez de Medina, fiador de su amigo en varias operaciones comerciales, acordó en 1714 con el mercader Francisco Javier entregarle cuarenta tablas de varias advocaciones en dos meses y, tres años más tarde, a efectuar treinta y tres telas que recogían la vida de San Buenaventura y estaban destinadas al convento franciscano de La Plata (Benavente, 1995, p. 22).

Tampoco Lima escapó de la novedosa estética, decididamente aceptada entre los estratos cultos para ingresar en los espacios más prestigiosos. Prueba de su indiscutible éxito se encuentra en la serie conservada en la sala capitular del convento de Santo Domingo (1735), atribuida a Gregorio Sánchez y dedicada a la vida de Santo Tomás (Wuffarden, 2014b, p. 363) o en el monumental árbol genealógico para el convento de San Francisco (1734), cuyo tratamiento recuerda a una iconografía andina consolidada plenamente por entonces. Incluso remontándonos a comienzos de la centuria, la iglesia monacal de Jesús, María y José, custodia dieciséis pinturas sobre la vida de la Virgen que, atribuidos a Francisco de Moncada, revelan una modalidad arcaizante.

El papel de la escuela flamenca en las primeras décadas del siglo XVIII se testimonia en la adopción de este estilo por Cristóbal Lozano en su etapa de juventud, entre otros. Destaca asimismo la diversidad de fuentes gráficas correspondiente a otros estilos, que van desde Abraham Bloemaert hasta Rubens, nítidamente apreciable en la escena de La Asunción, que remite a un original del maestro, actualmente en el Museo de Düsseldorf y estampado por Paul Pontius (Wuffarden, 2014d, p. 144). Para finalizar, en 1745, los agustinos colocaron en el claustro principal una hagiografía de su santo fundador llevada desde Cuzco por Basilio Pacheco (act. 1738-1752), comisión reveladora del crucial papel jugado por las comunidades religiosas en la transmisión del emergente estilo hacia la capital (Wuffarden, 2014b, p. 361).

Para entonces, la élite, acorde con un consumo suntuario heterogéneo, compraba pintura cuzqueña que convivía con las flamencas, italianas, españolas y limeñas en los diferentes recintos. Las piezas andinas estaban cargadas de exotismo y eran portadoras de un simbolismo que anunciaba una realidad étnica diferente de la del siglo anterior. Las nuevas formas de la vida cotidiana, sometidas a un estricto protocolo y subordinadas al refinamiento, contribuyeron a que el coleccionismo de pintura se asentara como una modalidad decorativa usual entre los sectores pudientes. La acumulación de escogidos lienzos en los hogares aristocráticos complementaba las monumentales fachadas y reflejaba una de las preferencias más arraigadas en la corte española, cuya renovación vino acompañada del cambio dinástico (Wuffarden y Toro, 2016, p. 28).

En Lima, poseer cuadros era señal inequívoca de estatus y una estrategia relativamente sencilla para proyectar una

imagen asociada al poder. Al mismo tiempo, ayudaba a acrecentar el prestigio del linaje y a establecer el lugar privilegiado ocupado por sus moradores dentro del jerárquico entramado social desde el punto de vista económico e intelectual. El aumento de las relaciones diplomáticas hizo del arte un preciso transmisor de los ideales nobiliarios y un método de engrandecimiento personal, que en manos de ciertos personajes tomaban la forma de galerías presentadas con una finalidad claramente ostentosa. En cuanto a los mecanismos adquisitivos, el crecimiento de los circuitos comerciales multiplicó las posibilidades. Junto al encargo directo y la obtención en almonedas no debe descartarse que un buen número de reproducciones fuesen heredadas, regaladas en las dotes con motivo de una unión matrimonial y, por último, obsequiadas por el anfitrión a los visitantes más apreciados para perennizar un feliz encuentro.

3. Pintura cuzqueña en las galerías pictóricas de Lima durante el siglo XVIII

En la Edad Moderna, determinados centros urbanos estratégicamente situados fueron escogidos por los gobernantes para albergar las cortes reales, los que se transformaron en atractivos focos culturales y profesionales para los artistas. Introducida en el orbe absolutista, la pintura fue puesta al servicio del Estado y enriqueció los palacios y mansiones nobiliarias a través de programas exaltadores del soberano. La multiplicación de la imagen tras el Concilio de Trento (1545-1563) y su empleo al servicio del dogma en una población mayormente iletrada motivó en España, a partir de 1600, la necesidad de su reglamentación a través de un cor-

pus teórico.⁹ La posibilidad que ofrecía la pintura para generar discursos simbólicos y el progresivo ennoblecimiento al que fue sometida son factores que explican el creciente coleccionismo.

Su valor en la corte madrileña fue expuesto por Vicente Carducho en su *Diálogos de la pintura*, donde describe en tono admirativo las exquisitas recopilaciones de sus contemporáneos y apunta que la apropiación de arte elevaba intelectualmente a los propietarios, estimulaba el avance del conocimiento y era un buen método para establecer diferentes métodos de apreciación según la moda de cada época (Jiménez Blanco, 2013, p. 15-16). El suntuoso ambiente en el que se distribuían mostraba que las cámaras de maravillas precedentes, en las que se mezclaban la selección ecléctica de objetos naturales considerados por su belleza material o por su origen extravagante, iban dando paso a la construcción de repertorios exclusivamente pictóricos, como los elaborados por el propio Felipe IV o el archiduque Leopoldo Guillermo, imitados por otros dentro de sus posibilidades tanto en Madrid como en Sevilla.¹⁰

Esta costumbre de embellecer los domicilios acabó por proyectarse al otro lado del Atlántico, recalando en Lima

9 Una visión de conjunto sobre la evolución de la tratadística en España, que además recopila todos los ensayos de referencia se trata en Lafuente (2016).

10 En este sentido, conviene señalar a Brown (1995: 147-184). Para Felipe IV, véanse Brown y Elliot (2003) y Brown (1987). Igualmente, sustanciosas son las descripciones de varios interiores madrileños contenidas en el diario del humanista italiano Cassiano dal Pozzo (1626) efectuado con motivo de su estancia en la ciudad del Manzanares: Simón (1980). Para Sevilla, véase Falcón (2011); Ureña (1998); Sanz y Dabrio (1974) y Kinkead (1989).

con unos parámetros parecidos, aunque adaptados a las circunstancias locales e intereses de cada particular. Cabría además la posibilidad de que el refinado gusto de determinadas personas estimulara la formación y desarrollo de una auténtica red comercial en la que participarían otros coleccionistas, propiciando un clima competitivo entre ellos en su afán de componer un discurso único y capaz de sorprender. Todo lo expuesto debió producir cambios estilísticos en los artífices y motivó la cada vez mayor presencia del género profano.

Un punto de referencia, que además sirve de antecedente a la laicización manifestada en las colecciones limeñas a partir del último tercio del siglo XVIII, caracterizadas por presentar una notoria sensualidad profana, fue la actividad desempeñada por los clérigos del cabildo metropolitano. Estos intelectuales de sólida cultura llegaron a desempeñar un papel decisivo sobre la evolución artística en la ciudad. El inventario practicado a Juan López de Vozmediano (1632), asiduo comitente de Juan Martínez Montañés, revela a un aficionado a los países de arboledas, acaso relacionados con los meses del año, navíos y láminas de cobre procedentes de Flandes (Guibovich y Wuffarden, 1992, pp. 94-101). También es emblemática la relación de propiedades de Pedro del Castillo (1640), pues a través de ella se comprueba que el tema clásico era común. Conviviendo con las habituales plasmaciones devotas reunió un conjunto de motivos profanos entre los que figuraban la fragua de Vulcano, el convite de los dioses y series de sibilas, junto con varios retratos de parientes y un lienzo del descendimiento, atribuido a Juan de Pareja, que corroboraba su familiaridad con el arte más reciente de la metrópoli (LohmannVillena, 1940, p. 20).

Asimismo, la relación secular de Lima con el naturalismo sevillano explicaría la obtención de composiciones cuzqueñas, que en su tono íntimo y sentimental reproducían la raíz expresiva de la escuela hispalense que por entonces comenzaba a madurar. Incluso ante la carencia de calidad, los ejemplares del altiplano certificaban la evolución de las artes plásticas hacia modelos e interpretaciones tendentes a humanizar a los personajes y las escenas con notas anecdóticas, bien consideradas dentro del imaginario peruano durante el virreinato. Prueba de ello es la pinacoteca formada por Diego de Vergara y Aguiar (1661) que alternaba piezas de carácter laico (la fábula de Píramo y Tisbe, los triunfos de Alejandro, numerosos países de montería, fruteros y algunas escenas de género) con otras sacras, entre las que convendría citar una Nuestra Señora de la Antigua, hecha en Sevilla por Zurbarán (Wuffarden, 2014a, p. 294).

Entre los repertorios más significativos de pintura cuzqueña tiene especial interés el del capitán Lorenzo Ventura Fernández (m. 1748)¹¹, de quien todavía no se ha localizado un testamento que facilite la reconstrucción de su biografía. La actual carencia de información se ha suplido gracias a los datos de un inventario de bienes inédito formalizado ante el escribano Orencio de Ascarrunz (1748). La fuente solamente nos confirma, con las reservas oportunas, que permaneció soltero, que falleció sin descendencia, que no vistió el hábito de ninguna orden militar y que tuvo quizás un poder adquisitivo medio. El documento notarial fue redactado ante D. Isidro Durañoña, nombrado albacea

11 “Inventario de bienes de Lorenzo Ventura Fernández”. Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Lima, protocolos de Orencio de Ascarrunz, n° 75, 1748, ff. 37-38v.

testamentario, con la asistencia de D. Joaquín de Meneses, abogado defensor general de menores de la Real Audiencia y en virtud de la licencia concedida por el conde de Monteblanco, alcalde de la ciudad. Las pinturas, con un total de treinta y siete y en su mayoría originarias de Cuzco, son recogidas en el apartado titulado “menaje de la casa” e incluye veinticinco lienzos y doce láminas.

Desafortunadamente, prescinde de las tipologías mobiliarias con las que la vivienda debió estar equipada, lo que parece corroborar la importancia simbólica, devocional e incluso económica otorgada a unas posesiones artísticas siempre valoradas por factores materiales y cuantificables. El inventario consigna aspectos como el asunto, las medidas en varas y los marcos ricamente trabajados con motivos vegetales sobredorados, sin duda, potenciadores de la impresión generada en el espectador, además de incrementar el precio final e informar sobre la alta estima dada por el coleccionista a ciertos motivos: “cinco lienzos de la vida de la Virgen, cada uno de una vara y cinco de más de alto y de ancho media vara y de más, pintura del Cusco con sus hojas de laurel doradas” y “Los quatro Doctores de una y quarta de alto y ancho menos, pintura del Cusco y su hoja de laurel”.

En cambio, se desconoce el estado de conservación, la distribución por salas, lo que dificulta ostensiblemente cualquier intento de reconstrucción, y el posible autor, remitiéndonos al tipo de producción anónima establecida promediando el siglo. Los detalles facilitados arrojan luces sobre aquello que más podría interesar a nuestro particular, imponiéndose una visión limitada en cuestiones estéticas. Por tanto, se observa en Lorenzo Ventura a una persona cercana a la moda de su tiempo, pero parcamente formada para contemplar la

pintura como un conocedor, esto es, combinando la materialidad con un placer estético conscientemente asumido.¹² Así pues, la colección se compone exclusivamente de asuntos religiosos, coincidiendo, parece ser, con los criterios de una persona que guardaba el barroco con intensidad en sus venas y profesaba a diario una viva fe espiritual.

Precisamente, apuesta por iconografías contrarreformistas, de sencilla comprensión y manifiesto decoro. Se localizó, junto a escenas sobre la vida de la Virgen algunas de sus advocaciones más famosas (Nuestra Señora de la Soledad y Nuestra Señora del Carmen) y un crucificado, acusándose levemente el influjo secularizador: “Un lienzo del Santo Cristo del mismo tamaño, pintura del Cusco con sus hojas de laurel doradas” y “Otro de Nuestra Señora del Carmen del mismo tamaño”. También se promueven figuras del santoral en forma de series completas (los cuatro Doctores de la Iglesia) o individualizados (San Cristóbal, San Francisco de Asís...), ejemplos de la virtud cristiana que orientaban

12 Ello se observa claramente en la colección pictórica del magistrado criollo Pedro José Bravo de Lagunas (1703-1765). Tal y como apunta Irma Barriga Calle, la Memoria de sus pinturas, contenida en un testamento fechado en 1765, se erige como un testimonio diferenciador al agregar a las frías relaciones, propias de este tipo de fuentes documentales, minuciosos juicios sobre su manera de ver y sentir el arte (2015: 435). Es posible que su ejemplo sentara precedente porque ciertos coleccionistas contemporáneos, e incluso de generaciones posteriores, comenzaron a seguir la misma actitud, como por ejemplo Pedro José Bravo del Ribero, quien adquirió “un lienzo maestro de la Judith en treinta pesos”, o Felipe Urbano de Colmenares, Marqués de Zelada y de la Fuente, dueño de “dos batallitas muy finas”. “Tasación de los bienes de Pedro José Bravo del Ribero”. AGN, Lima, protocolos de Francisco Luque, n° 649, 1786, f. 463v e “Inventario del Marqués de Zelada y de la Fuente”. AGN, Lima, Colección Moreyra, leg. d 31-813, 1797-1802, f. 26v.

al fiel para obtener la ansiada salvación, hecho sobre el que insiste la presencia del arcángel San Miguel: “Otro dicho del San Cristóbal del mismo tamaño con sus hojas de laurel y pintura del Cusco”, “otro de San Miguel de una vara de alto y tres cuartas de ancho, pintura del Cusco con hoja de laurel” y “Otro de San Francisco de vara y cinco de más de alto por ancho vara y demás pintura del Cusco, hoja de laurel”.

Hay lugar incluso para San Francisco de Paula, fundador de los mínimos y practicante del tipo de piedad caritativa que se promovía: “Otro dicho de San Francisco de Paula del mismo tamaño”. Seguidamente descubrimos una Santa Rosa, que incorpora a nuestro coleccionista al arraigo de los cultos americanos en un clima de creciente orgullo localista. También pensadas para la práctica piadosa fueron “cinco láminas de distintas efigies con su marco dorado” y “ocho láminas, las cuatro medianas, las dos menores y las dos sin marco”. Es posible que fuesen representaciones sobre metal, técnica irradiada desde México con expresivos acabados. Clara Bargellini ha destacado los logrados efectos preciosistas, relacionados con las cualidades puramente pictóricas, que les hacen parecer auténticas joyas debido a la apariencia detallada de los santos y el carácter reflectante de sus paños (1999, pp. 79-98).

En resumen, los datos estadísticos ratifican el ejercicio de un coleccionismo similar al de la metrópoli durante los siglos XVI y XVII, y demuestran el sentimiento barroco que aún persiste en Lima durante el segundo tercio del siglo XVIII. La distribución temática confirma el énfasis hacia la figura de María presente hasta en ocho ocasiones (21,62%) y delata las preferencias de Lorenzo Ventura. En segundo lugar, se posicionarían los cuatro Doctores de la Iglesia (10,81%), los dos iconos de San Francisco

de Asís (5,40%) y una vez cada uno, el Crucificado, el arcángel San Miguel, San Francisco de Paula y Santa Rosa, intuyéndose la confección de un relato visual centrado en ciertos hitos del catolicismo nacional e internacional.

En otras galerías se percibe la misma tendencia por pinturas sagradas que contribuían a reforzar el apego de sus dueños a la cristiandad y su situación privilegiada dentro del estratificado cuerpo social. Gabriela Josefa de Azaña, dama criolla, natural de Lima y casada en 1683 con Tomás de Mollinedo y Rado, corregidor y alcalde de Cuzco, elaboró un recuento de sus bienes el quince de febrero de 1726.¹³ Este fue responsabilidad de Lorenzo Ferrer, maestro pintor cuya producción aún no ha podido identificarse, pero que participó en la valoración de otras colecciones importantes de la ciudad, al menos hasta los años cuarenta.¹⁴ El hecho de que un artífice de renombre fuese contratado para proceder a una tasación fue relativamente usual y señala la etapa final de un dilatado proceso de liberalización artística, en el que los creadores se presentan ante la autoridad con evidentes signos de orgullo.

La apuesta de nuestra particular por un experto evidencia que debió tratarse de una mujer moderadamente culta, por lo

13 “Tasación de los bienes de Gabriela de Azaña y Valdés”. AGN, Lima, protocolos de Pedro de Espino Alvarado, n° 272, 1726, ff. 415-417.

14 Por ejemplo, se encuentra presente durante la tasación de los bienes de María de los Olivos y Cuenca (1738), acompañando a Cristóbal Lozano, y en la carta dotal otorgada por Josefa Román de Aulestia a Diego Antonio Sánchez de Aguilar (1746): “Tasación de pinturas de María de los Olivos”. AGN, Lima, protocolos de Pedro de Espino Alvarado, n° 296, 1738, f. 54 y “Carta dotal de Josefa Román de Aulestia Cabeza de Vaca”. AGN, Lima, protocolos de Gregorio González de Mendoza, n° 505, 1746, f. 891v.

que no debe descartarse que sus relaciones con Ferrer superasen las estrictamente profesionales, aunque la inexistencia de piezas del susodicho entre sus pertenencias impide que pueda afirmarse con rotundidad el establecimiento de labores de mecenazgo. Aun así se decide apostar por descripciones sencillas, constatando nuevamente, en los ciento catorce ejemplares acumulados en su residencia, aspectos cuantificables como el género, asunto, soporte (lienzo y bronce), hábitáculo que ornamentaban (oratorio), técnica (temple), marquetaría y, en menor medida, estado de conservación (maltratado) y procedencia (Cuzco y Flandes).

Gabriela Josefa, quien parece prescindir de juicios de valor, recuerda la actitud observada en Lorenzo Ventura y da forma a un conjunto asentado firmemente en el discurso religioso tradicional. Desde un supuesto limitante, la valoración de las imágenes prescinde de opiniones estéticas y reproduce una actitud coleccionista desprovista de una mirada moderna. Debido a las comprensibles limitaciones de espacio, solamente cito en este trabajo algunas posesiones cuzqueñas de ínfima consideración monetaria que pueden introducirse en los tipos de composiciones populares importadas en serie y que incluyen, entre otros, a Nuestra Señora de Pomata, la Inmaculada Concepción, Doctores de la Iglesia y un San Vicente Ferrer, dominico anunciador del juicio final y practicante de una vida austera y penitente, que hizo de la pobreza su actitud más característica: “Otra más de Nuestra Señora del Rosario de Pomata llana en quatro pesos,”¹⁵ “Otro de la Purísima Concepción llano en quatro pesos”, “más nueve Doctores pintura del Cusco de más de media vara de alto

15 “Tasación de los bienes de Gabriela de Azaña...”, f. 415v.

cada uno son quatro reales y quatro pesos” y “un San Vicente Ferrer llano del Cusco”.

La piedad ilustrada, aquella que apelaba a la esfera de la suavidad y la ternura, revitalizó el *arte sacra* conforme avanzaba el siglo XVIII, ponía énfasis en las representaciones sentimentales que conectaban con el espectador y “construían arquetipos a ser promovidos por la reforma de costumbres que se proponía al interior de la familia y de la sociedad” (Barriga, 2015, p. 441). Puede entenderse entonces que en el inventario de bienes de Juana Ruíz de Llano (1730), esposa de D. Pedro Azaña Sánchez de Palacio, oidor de la provincia de Charcas, se mencionen “dos lienzos de dos varas con sus marcos procedencia del Cuzco, las advocaciones de San Pedro y San Francisco de Paula”¹⁶ y “otros dos lienzos de dos varas del Cuzco de Santa Ana y San Miguel”. Álvaro de Navia Bolaño, I Conde del Valle de Oselle, contaba en 1757 con dieciocho lienzos del altiplano, repartidos por el cuarto de dormir y el oratorio: “once lienzos de pintura del Cuzco y una de España”¹⁷, “otros cuatro lienzos pequeños de la pintura de Cuzco” y “cuatro lienzos entre grandes y pequeños el uno de pintura de España y los tres del Cuzco”.

Atendiendo a la especialización decorativa que para entonces iba introduciéndose en determinadas habitaciones se puede hipotetizar sobre algunos motivos. Por ejemplo, los dormitorios eran los recintos donde las personas pasaban por el

16 “Inventario de Juana Ruíz de Llano”. AGN, Lima, protocolos de Marcos de Uceda, n° 1134, 1730, f. 251v.

17 “Inventario de bienes de Álvaro de Navia Bolaño y Moscoso”. AGN, Lima, protocolos de Gregorio González de Mendoza, n° 509, 1757, f. 456.

trance de la muerte, por lo que se mostraba en su interior un grupo pictórico destinado a acompañar a la persona en la vida diaria y en su agonía. En este sentido, se encontraría presente seguramente alguna advocación de María, convocada como abogada e intercesora; a San José, que contribuía a la imagen serena de la muerte; escenas vinculadas a la pasión para subrayar el rol redentor de Cristo, así como aquellos santos de los cuales era devoto el particular. El oratorio, reducto íntimo en donde se desplegaba una relación personal con la divinidad, y las salas de recibimiento solían albergar obras de especial significación, tendentes a afirmar la propia identidad familiar y las relaciones de dependencia con la corona.

En palabras de Irma Barriga Calle: “Tanto un espacio como el otro se proyectaban al exterior y ofrecían la imagen de una familia modelo de cristianismo, modernidad y lealtad a la monarquía, todo lo cual abonaba a su poder y distinción” (2015, p. 444). Esta intención es la que posiblemente explique la presencia de San Pedro, pilar del orbe católico, en la sala principal de la casa de Pedro José Bravo del Ribero (1786), abogado y oidor de la Real Audiencia, consejero real del virrey conde de Superunda y asesor del Tribunal de la Santa Cruzada. En dicho aposento, se ubicaban normalmente los retratos de la realeza y la familia, los paisajes, los temas mitológicos y alguna obra religiosa de consideración, lo que manifestaba la pluralidad de intereses, signo de los nuevos tiempos: “un lienzo del Señor Felipe V, pincel de Lebrun, su alto tres varas con media caña en diez y seis pesos”¹⁸, “un lienzo maestro de la Judith en treinta pesos” y “uno de San

18 “Tasación de los bienes de Pedro José Bravo...”, op. cit., f. 463v.

Pedro pintura del Cuzco de dos barras de alto con media caña dorada en tres pesos”.

Las transformaciones de la sensibilidad en el siglo XVIII limeño se hicieron a un ritmo pausado y no exento de algunas dificultades. La forja de un nuevo imaginario, apoyado en el creciente interés por el mundo natural derivado del afán clasificador de las expediciones científicas, trajo consigo un mayor cultivo de la temática laica, que incluía el paisaje, la naturaleza muerta, los asuntos clásico-alegóricos (estaciones, meses del año y series de musas y sibilas), escenas cotidianas (pintura de género, cuadros “de risa” y de montería), pintura de historia y, por último, el retrato. A pesar de las falencias informativas consignadas y el mayor cultivo porcentual de imágenes religiosas en la plástica cuzqueña, las fuentes manuscritas me han permitido rescatar algunos lienzos andinos de las colecciones privadas, insertos en la dinámica secularizadora.

En primer lugar, dentro del ambiguo vocablo de “país”, aplicado indistintamente tanto a un fragmento de las Sagradas Escrituras como a interpretaciones profanas, incluidas entre ellas series del Zodíaco, episodios mitológicos, los cinco sentidos, fábulas o cacerías, menciono algunas perspectivas urbanas que pudieron proceder de la antigua ciudad de los incas. La pintura del paisaje, tuvo una consideración desigual en la tratadística peninsular, aunque cobró especiales bríos entre la élite capitalina. Carducho reducía su presencia a zonas meramente decorativas mientras que Pacheco, con un tono más indulgente, se detenía en describir la técnica y preparación del soporte, destacando incluso la destreza de artífices concretos (Calvo Serraller, 1991, pp. 433-435). Ya en el siglo XVIII, Palomino de Castro y Velarde estableció una

línea continuista, dedicándole varios capítulos en su obra magna y definiéndolo como “pintura de arboleda y cosas de campo” (1795, 353, t. I), expresión que no condensaba la amplitud del término.

La práctica del paisaje fue escasa en España, advirtiéndose una amplia deuda con modelos flamencos e italianos. En la corte madrileña algunos seguidores de Velázquez (Mazo, Agüero, Antolínez) apostaron por las interpretaciones crepusculares de Claudio de Lorena, mientras que en Sevilla, Iriarte y otras personalidades menores, recurrieron a las formas nórdicas, contenedoras de modernidad y fuente de prestigio para sus dueños (Pérez Sánchez, 2010, p. 54). Trasladándose al virreinato peruano, la ciudad del Rímac, una vez que se hubieron proyectado sus principales monumentos, obtuvo un papel significativo como asunto artístico, apoyado en el elogio cívico de los cronistas y escritores conventuales.

Según Richard Kagan, en América proliferaron las vistas que partiendo de una estampa reconocible superaban la mera descripción para definir a una comunidad en términos morales (Kagan, 2000, pp. 11-36). Estas composiciones estaban reservadas a un público exclusivo, conocedor de las tradiciones pintadas, y constituían un testimonio de las emergentes identidades locales. Asumiendo una tónica verista, un anónimo pintor ejecutaba en 1667 dos conocidas escenas de la procesión del Viernes Santo que sugerían un parangón con la Semana Santa sevillana y atribuían un alto grado de cristiandad a los limeños de la época. La grandeza de la plaza también servía de pretexto para proyectar una mirada encomiástica hacia la cotidianeidad. Es el caso de una *Vista de la Plaza Mayor de Lima* (1680) en la que el artífice se centra en la riqueza y diversidad étnica, exaltando la faceta de apertura de

la capital y su preeminencia sobre Cuzco (Wuffarden, 2014b, p. 309).

Fue frecuente que los virreyes poseyeran algunos lienzos similares en forma de mapas colgando juntos para reunir visualmente el conjunto de los territorios controlados. Así, identifiqué en la colección del III conde de la Monclova, datada en 1705, “tres lienzos medianos de mapas de México, Guayaquil y Potosí”.¹⁹ Su sucesor en el cargo, el virrey Casteldosríos (1710), contaba con “tres lienzos grandes con las pinturas de Lima y su plaza y Puerto del Callao”, “un lienzo grande con la pila de la plaza pintada”, y dos vistas de Potosí y Huancaavelica, quizás estas últimas efectuadas en talleres cuzqueños.²⁰ Los mismos particulares fueron permeables a adquirir estos cuadros por una cuantía moderada, existiendo la posibilidad de que también en los obradores del altiplano se tendieran a reproducir a gran escala. Véase, por ejemplo, que Gabriela de Azaña y Llano-Valdés (1726) era dueña de “dos paisitos de Perú con sus marcos dorados, cada uno son diez pesos”.²¹

Para finalizar, citaré un retrato ecuestre que integró la colección de Magdalena de Villela y Mendoza (1751), guardada en un domicilio situado en “la quadra que va de la Iglesia de Nuestro Padre Santo Domingo a la de Santa Rosa, que hace frente al callejón y puerta falsa del dicho convento de San-

19 “Inventario de bienes del III Conde de la Monclova”. AGN, Lima, protocolos de Francisco Sánchez Becerra, n° 955, 1705, f. 1739.

20 “Inventario de bienes del Marqués de Casteldosríos”. AGN, Lima, protocolos de Diego de Castro, n° 309, 1710, ff. 1045v-1061v.

21 “Tasación de los bienes de Gabriela de Azaña...”, op. cit., f. 416.

to Domingo.”²² La coleccionista fue hija de José Vicente de Villela y Esquivel (1648-1698), contador mayor de bienes de difuntos en Perú, y esposa de D. Pedro Antonio de Echave y Rojas, fiscal, oidor de la Real Audiencia y Caballero de la Orden de Alcántara (Lohmann Villena, 1974, pp. 38-39).

Según la documentación, adquirió un total de ochenta y dos piezas, cuya variedad temática informa sobre las fluctuaciones del gusto en unos años de regeneración cultural tras el sismo de 1746. Junto al apego de las tipologías ornamentales de los Austrias presente en la proliferación de colgaduras textiles, orfebrería de plata que manifestaba la devoción religiosa (cruces, relicarios y rosarios) y mesas de estrado embutidas con carey o marfil, conviven fórmulas próximas al lenguaje francés, e incluso del mundo oriental, hablando de una apertura que no llegaría a consumarse hasta la década siguiente: “dos tibores venturinos de China con boca de hierro” y “dos espejos grandes con marcos y coronación de cristal”.

Esta síntesis entre lo antiguo y lo moderno es proyectada en un repertorio pictórico de carácter cosmopolita, que combina figuraciones católicas tradicionales, imbuidas en ciertos casos de amabilidad, (Los Desposorios, La Sagrada Familia, El Buen Pastor, La Virgen de Belén) con otras más truculentas (Herodes con la cabeza del evangelista, un Ecce Homo o un Santo Cristo de Burgos), sugiriendo así que los cambios no fueron unívocos. Un elemento diferenciador se localiza mediante la presencia de hasta treinta y cuatro países (41,46%), un gran número de naturaleza laica: “doce países

22 “Inventario de bienes de Magdalena de Villela y Mendoza”. AGN, Lima, protocolos de Orencio de Ascarrunz, n° 77, 1751, f. 269.

grandes maltratados de los doce meses”, “uno chiquito florero” y “dos países chicos de armas de la Casa”.

Mención aparte merecen once efigies entre las que sobresalen dos reales y una posiblemente del papa Inocencio XIII. El retrato encontró condiciones propicias para un descollante desarrollo en la Europa barroca debido a las posibilidades que brindaba para servir al régimen absolutista. En el ámbito virreinal acabó por consagrarse como el segundo foco creativo, que reflejaba las cualidades fisonómicas, los caracteres psicológicos y la posición adquirida dentro de una colectividad hasta encarnar un ideal que podía verse potenciado por la incursión de atributos. En Lima, adquirió un valor especial como recuerdo constante de aquellos soberanos que nunca arribaron a suelo americano.

Por otro lado, floreció con la representación de incas nobles y en genealogías más amplias, surgidas en respuesta al interés de la élite por recordar a sus familiares, demostrar los méritos alcanzados y probar su fidelidad personal y familiar a la corona dentro del movimiento del Renacimiento inca (Wuffarden, 2014b, p. 354; 2005, pp. 175-251). Siguiendo a Pacheco, se sugería que los retratos tuvieran sintonía con la realidad porque constituían un sustitutivo de la misma (Calvo Serraller, 1991, p. 440). Con él se exhibía superioridad, reafirmando los lazos de parentesco en el interior del entramado social, a la vez que cumplía una función vinculada a la autopercepción.

Tal vez, Magdalena de Villela los distribuyera en un cuarto concreto, configurando una galería especializada al modo de las habitaciones temáticas en los contextos palaciegos de la Europa de la Edad Moderna. Junto a “ocho retratos antiguos,

grandes y medianos” indicativos de un proceso coleccionista dilatado en el tiempo y “un retrato del Señor Inocencio de medio cuerpo” localicé dos imágenes del rey de España que por la cronología podrían representar a Felipe V o a su hijo. En concreto, pienso que una de ellas, ecuestre, siguiendo la iconografía victoriosa de los emperadores romanos trabajada en Francia por Jean Ranc, remita a un lienzo de Fernando VI, conservado en el Museo de América de Madrid porque coinciden tanto las dimensiones, correspondientes a un gran formato (132 centímetros de alto y 91 centímetros de ancho sin marco), como las fechas aproximadas de ejecución.²³

Asimismo, hay consonancia con la procedencia cuzqueña y la descripción técnica, pues el término «brocada» puede aludir a la aplicación de dorados que adornan las vestimentas del soberano y los aparejos del caballo. Dicha imagen pudo servir de modelo para que Cristóbal Lozano elaborase el retrato del Conde de Superunda (h. 1760), conservado en la institución anteriormente citada.²⁴

Ambos parecen inspirarse en el grabado de Fray Matías de Irala (1680-1753), calcógrafo español, titulado *El Serenísimo Don Fernando Príncipe de Asturias Nuestro Señor Que Dios Prospere* (1727) actualmente en la Biblioteca Nacional de España (Figuras 1 y 2).

23 “Un retrato grande del rey a caballo con guarnición brocada”: *Ibidem*.

24 Reproducido con buena calidad en: Wuffarden (2014c: 368).



Figura 1. *Fernando VI a caballo*, anónimo, c. 1751-1800, Museo de América, Madrid. Fotografía: Joaquín Otero Úbeda.



Fig. 2. *El Serenísimo Don Fernando Príncipe de Asturias Nuestro Señor Que Dios Prospere*, Fray Matías de Irala, 1727, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

4. Comentarios finales

A través de estas páginas he corroborado, apoyándome en las fuentes documentales, que los lienzos andinos se incorporaron desde inicios del siglo XVIII al mercado capitalino gracias a la consolidación de un efectivo sistema de arriería y ferias regionales (Barriga Calle, 2015, p. 424). Partiendo de esta premisa, se entiende la existencia de pintura cuzqueña en las colecciones privadas, generalmente relacionadas con individuos de las élites socioculturales.

Efectivamente, los inventarios de bienes resultan valiosos para delimitar el gusto de determinados particulares y los patrones formativos de sus galerías, de mayor o menor importancia, hecho que apunta las diferentes motivaciones durante su formación y la necesidad de establecer acercamientos individualizados ante la heterogeneidad del fenómeno. Los casos analizados tipifican el afán cosmopolita de una élite que demandaba imágenes extranjeras para cimentar su prestigio y alcanzar nuevos signos de distinción, y revelan un acercamiento limitado hacia el objeto artístico producto de una deficiente formación teórica.

En este sentido, los repertorios pictóricos se construyen sobre principios de la utilidad devocional y simbólica, con prevalencia de las composiciones religiosas sobre las profanas, habituales en la plástica cuzqueña. Se tratarían de colecciones confeccionadas por auténticos *amateurs*, interesados en el arte por razones prácticas, pero no por placer estético. Prueba de ello se halla tanto en la parquedad informativa como en las preferencias por figuraciones insertas en la órbita de la piedad ilustrada, con especial relevancia de los protagonistas del santoral, anacoretas y la iconografía mariana de ámbito nacional e internacional.

De forma complementaria, la presencia de vistas urbanas y de algunos retratos recuerda el proceso de laicización cultural presente en Lima luego del sismo de 1746, que no alcanzó auténtico desarrollo hasta aproximadamente el decenio de 1760. En definitiva, los datos perfilan el ejercicio de un coleccionismo tradicional, de corte contrarreformista, próximo al practicado en Europa durante la centuria precedente, aunque con leves aperturas propiciadas por las circunstancias locales. Deseo que dichas posibilidades sean matizadas en investigaciones futuras de similar índole, necesarias para avanzar en el conocimiento de la pintura virreinal limeña desde la perspectiva del coleccionismo.

Recibido: 14 de agosto de 2017

Aprobado: 2 de noviembre de 2017

Bibliografía

Fuentes de archivo

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN

- 1797-1802 “Inventario del Marqués de Zelada y de la Fuente”. AGN, Lima, Colección Moreyra, leg. d. 31-813, ff. 26-26v.
- 1786 “Tasación de los bienes de Pedro José Bravo del Ribero”. AGN, Lima, protocolos de Francisco Luque, n° 649, ff. 463-470v.
- 1757 “Inventario de bienes de Álvaro de Navia Bolaño y Moscoso”. AGN, Lima, protocolos de Gregorio González de Mendoza, n° 509, ff. 453-456.
- 1751 “Inventario de bienes de Magdalena de Vilela y Mendoza”. AGN, Lima, protocolos de Orencio de Ascarrunz, n° 77, ff. 267v-271v.

- 1748 “Inventario de bienes de Lorenzo Ventura Fernández”. AGN, Lima, protocolos de Orencio de Ascarrunz, n° 75, ff. 37-38v.
- 1746 “Carta dotal de Josefa Román de Aulestia Cabeza de Vaca”. AGN, Lima, protocolos de Gregorio González de Mendoza, n° 505, ff. 882v-892.
- 1738 “Tasación de pinturas de María de los Olivos”. AGN, Lima, protocolos de Pedro de Espino Alvarado, n° 296, ff. 54-58v.
- 1730 “Inventario de Juana Ruíz de Llano”. AGN, Lima, protocolos de Marcos de Uceda, n° 1134, ff. 250-252v.
- 1726 “Tasación de los bienes de Gabriela de Azaña y Valdés”. AGN, Lima, protocolos de Pedro de Espino Alvarado, n° 272, ff. 415-417.
- 1710 “Inventario de bienes del Marqués de Casteldosríos”. AGN, Lima, protocolos de Diego de Castro, n° 309, ff. 1045v-1061v.
- 1705 “Inventario de bienes del III Conde de la Monclova”. AGN, Lima, protocolos de Francisco Sánchez Becerra, n° 955, ff. 1735-1741v.

Referencias bibliográficas

ALCALÁ, L. E.

- (2014) La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas. En L. E. Alcalá & J. Brown (Coords.), *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820* (pp. 15-68). Madrid: El Viso.

BARGELLINI, C.

- (1999) La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. XXI (74-75), 79-

98. Recuperado de: <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.1999.74-75.1880>

BARRIGA CALLE, I.

(2015) Modernos e ilustrados: sensibilidad y buen gusto en el Perú del siglo XVIII. En S. O'Phelan Godoy. (Ed.), *El Perú en el siglo XVIII. La era borbónica* (pp. 423-447). Lima: Instituto Riva-Agüero.

BENAVENTE VELARDE, T.

(1995) *Pintores cuzqueños de la colonia*. Cuzco: Municipalidad de Cuzco.

BROWN, J.

(1987) Felipe IV, el rey de coleccionistas. *Fragments* (XI), 4-20.

BROWN, J.

(1995) *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*. Madrid: Nerea.

BROWN, J. & ELLIOT, J.

(2003) *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Taurus.

CALVO SERRALLER, F.

(1991) *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

FALCÓN MÁRQUEZ, T.

(2011). El coleccionismo en Sevilla en el siglo XVIII. En M. D. Antigüedad del Castillo-Olivares & A. Alzaga Ruiz (Coords.), *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX* (pp. 41-64). Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.

FRAILE MARTÍN, I.

(2013) Los caminos del Barroco en las colecciones novohispanas: tres casos de estudio en el ochavo de Puebla". *Quiroga* (4), 48-57. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4874861>

GISBERT, T.

(2002) La identidad étnica de los artistas en el Virreinato del Perú. En R. Mujica Pinilla (Coord.). *El Barroco peruano* (vol. I, pp. 99-143). Lima: BCP.

GUIBOVICH PÉREZ, P. & WUFFARDEN, L. E.

(1992) El clérigo Juan López de Vozmediano, comitente de Martínez Montañés en Lima. *Archivo Español de Arte*, 65 (257), 94-101.

HALCÓN, F.

(2002) El pintor Juan de Uceda y sus relaciones artísticas con Sevilla y Lima. *Laboratorio de Arte* (15), 373-381. Recuperado de: <http://institucional.us.es/revistas/arte/15/19%20halcon.pdf>

HOLGUERA CABRERA, A.

(2017) Un coleccionista criollo en la Lima del siglo XVIII: Pedro José Bravo de Lagunas (1703-1765). *Laboratorio de Arte* (29), 503-524. Recuperado de: <https://doi.org/10.12795/LA.2017.i29.28>

JIMÉNEZ BLANCO, M. D.

(2013) *El coleccionismo de arte en España: una aproximación desde su historia y su contexto*. Barcelona: Fundación Arte y Mecenazgo. Recuperado de: <http://fundacionarteymecenazgo.org/wp-content/uploads/2014/10/el-coleccionismo-de-arte-en-espa--a.pdf>

JIMÉNEZ JIMÉNEZ, I.

(2014) La colección pictórica americana del duque de la Palata, virrey del Perú. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (45), 113-128. Recuperado de: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/viewFile/4857/4663>

115

JUSTO ESTEBARANZ, Á.

(2011) *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII*. Quito: PUCE.

KAGAN, R.

(2000) Cartografía y comunidad en el mundo hispánico. *Revista Pedralbes* (20), 11-36. Recuperado de: <http://www.culturahistorica.es/kagan/cartografia.pdf>

KINKEAD, D.

(1989) Artistic inventories in Sevilla: 1650-1699. *Boletín de Bellas Artes* (17), 117-175. Recuperado de: <http://www.usc.es/revistas/index.php/semata/article/viewFile/1094/1017>

KUSONOKI RODRÍGUEZ, R.

(2006). Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima a inicios del siglo XIX. *Fronteras de la Historia* (11), 183-209. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83301106>

KUSONOKI RODRÍGUEZ, R.

(2012) Entre Roma clásica y Jerusalén santa: utopías urbanas en Lima ilustrada (1790-1815). *SEMATA* (24), 253-268.

KUSONOKI RODRÍGUEZ, R.

(2015) Hacia un coleccionismo renovado. La donación de pintura virreinal Petrus y Verónica Fernandini. En R. Kusonoki Rodríguez (Ed.). *La colección Petrus y Verónica Fernandini: el arte de la pintura en los Andes* (pp. 2-27). Lima: MALI.

KUSONOKI RODRÍGUEZ, R. & WUFFARDEN, L.E. (Eds.)

116 (2016). *Pintura cuzqueña*. Lima: MALI.

LAFUENTE, J. M. (Ed.).

(2016) *El arte de ver: Tratados, revistas, manifiestos*. Santander: Ediciones La Bahía.

LOHMANN VILLENA, G.

(1940) Noticias inéditas para ilustrar la historia de las bellas artes en Lima durante los siglos XVI y XVII. *Revista Histórica* (XIII), 5-30.

LOHMANN VILLENA, G.

(1974) *Los ministros de la Audiencia de Lima en el reinado de los Borbones (1700-1821)*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

MESA, J. de & GISBERT, T.

(1982) *Historia de la pintura cuzqueña* (2 vol.). Lima: Fundación A.N. Wiese.

MONTES GONZÁLEZ, F.

(2016) *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Alburquerque en la Nueva España*. Sevilla: Real Maestranza de Caballería.

PALOMINO DE CASTRO y VELARDE, A.

(1795) *El museo pictórico y escala óptica* (t. I). Madrid: Imprenta de Sancha.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.

(2010) *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Madrid: Cátedra.

QUEREJAZU LEYTON, P.

(1995) La pintura colonial en el virreinato del Perú. En R. Gutiérrez (Coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825* (pp. 159-176). Madrid: Cátedra.

RAMOS SOSA, R.

(2004) Un pintor sevillano en Lima: Bernardo Pérez Chacón. *Laboratorio de Arte*. Sevilla (17), 471-473. Recuperado de: <http://institucional.us.es/revistas/arte/17/24%20ramos%20sosa.pdf>

RAMOS SOSA, R.

(2005) El cabildo catedral de Lima: Los gustos artísticos de una élite intelectual (1600-1630). En M. C. García Bernal, L. Navarro García & J. B. Ruiz Rivera (Coords.), *Élites urbanas en Hispanoamérica: de la conquista a la independencia* (pp. 397-400). Sevilla: Universidad de Sevilla.

RODRÍGUEZ NÓBREGA, J.

(2009) El oro en la pintura de los reinos de la monarquía española. Técnica y simbolismo. En J. Gutiérrez Haces (Coord.), *Pintura de los reinos: identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI- XVIII* (t. IV, pp. 1314-1375). México, D.F.: Fomento Cultural Banamex.

SANZ SERRANO, M. J. & Dabrio GONZÁLEZ, M. T.

(1974) Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII. Relación de obras artísticas. *Archivo Hispalense*, 57 (176), 89-150.

SCHLOSSER, J. von

(1988 [1908]) *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío: una contribución a la historia del coleccionismo*. Madrid: Akal.

SIMÓN DÍAZ, J.

(1980) El arte en las mansiones nobiliarias madrileñas de 1626. *Goya* (154), 200-205.

STANFIELD-MAZZI, M.

(2009) The possessor's agency: Private art collecting in the colonial Andes. *Colonial Latin American Review*, 8 (3), 339-364. Recuperado de: <https://doi.org/10.1080/10609160903336150>

STASTNY, F.

(1984) Jaramillo y Mermejo, caravaggistas limeños. *Cielo Abierto* (27), 26-37.

118

STASTNY, F.

(1998) *Redescubramos Lima: conjunto monumental de Santo Domingo*. Lima: BCP.

UREÑA UCEDA, A.

(1998) La pintura andaluza en el coleccionismo de los siglos XVII y XVIII. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 7 (13), 99-148.

VILLANUEVA URTEAGA, H.

(1989) Los Mollinedo y el arte del Cuzco colonial. *Boletín del Instituto Riva-Agüero* (16), 209-220. Recuperado de: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletinira/article/view/9553/9957>

WUFFARDEN, L. E.

(2005) La descendencia real y el «renacimiento inca» en el virreinato”. En N. Majluf (Ed.). *Los incas, reyes del Perú* (pp. 175-251). Lima: BCP.

WUFFARDEN, L. E.

(2008) Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas visuales: una fuente para la historia del arte colonial andino. En P. Guibovich Pérez & L. E. Wuffarden (Eds.), *Sociedad y gobierno episcopal. Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (Cuzco, 1674-1694)* (pp. 41-67). Lima: IFEA e Instituto Riva-Agüero. <https://doi.org/10.4000/books.ifea.395>

WUFFARDEN, L. E.

(2014a) Entre el arcaísmo y la innovación. 1610-1670. En L. E. Alcalá y J. Brown (Coords.). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820* (pp. 275-305). Madrid: El Viso.

WUFFARDEN, L. E.

(2014b) Surgimiento y auge de las escuelas regionales, 1670-1750. En L. E. Alcalá y J. Brown (Coords.). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820* (pp. 307-363). Madrid: El Viso.

WUFFARDEN, L. E.

(2014c) Ilustración *versus* tradiciones locales, 1750-1825. En L. E. Alcalá y J. Brown (Coords.). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820* (pp. 365-401). Madrid: El Viso.

WUFFARDEN, L. E.

(2014d) Construyendo la historia del arte peruano. En Estabridis Cárdenas, R. (Coord.). *Nuestra memoria puesta en*

valor: Patrimonio cultural del Perú (pp. 128-153). Lima: BCP.

WUFFARDEN, L. E.

(2016) El palacio de Torre Tagle y sus colecciones artísticas. En L. Wuffarden & G. Toro (Eds.), *El arte de Torre Tagle. La colección del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú* (pp. 19-40). Lima: Gráfica Biblos. Recuperado de: http://www.rree.gob.pe/Imagen/2016/Libro_Torre_Tagle_2016.pdf