

GONZALO ARIAS: UNA APROXIMACIÓN CRÍTICA AL COLECCIONISMO LIMEÑO DURANTE EL SIGLO XVII¹

GONZALO ARIAS: A CRITICAL APPROACH TO THE COLLECTING FROM LIMA DURING THE SEVENTEENTH CENTURY

HOLGUERA CABRERA, ANTONIO

Universidad de Sevilla, España

holguera1991@hotmail.com

Resumen: El análisis de los testamentos e inventarios de bienes ofrecen importante información sobre las colecciones de arte en un centro artístico, aportando mayor conocimiento del gusto estético de una época y del desarrollo del coleccionismo. Un ejemplo es Gonzalo Arias, interesante comerciante, que adquirió más de ciento ochenta pinturas en Lima a mediados del siglo XVII (1650).

Palabras clave: testamentos, inventarios de bienes, coleccionismo, pintura, Lima.

Abstract: The analysis of the testaments and goods inventories offer us an important about collections of art in a artistic center. That information help us to understand better the aesthetic taste and the development of the collecting. A example is Gonzalo Arias, an interesting shopkeeper, who acquired more than 180 paintings in Lima in the middle of the seventeenth century (1650).

Keywords: testaments, goods inventories, collecting, painting, Lima.

¹ El presente trabajo forma parte de mi proyecto de tesis doctoral titulado *El coleccionismo pictórico de las élites en la Lima del siglo XVIII*.

El coleccionismo comenzó a tener un papel destacado como asunto de investigación en el ámbito de las humanidades a comienzos del siglo XX. Concretamente, Julius Von Schlosser (1866-1938) afirmó que el acto de coleccionar existe desde la Antigüedad y que es un fenómeno en constante evolución porque está ligado a la historia del ser humano. Esto explica que, según la época histórica en la que nos situemos, hubiese unos criterios específicos de acumulación².

Siguiendo la evolución del gusto en grupos y particulares, se dio forma a una historia del coleccionismo con ensayos que apostaban por una doble vía de análisis: el sentido cronológico y el estudio de las motivaciones psicológicas³. Los trabajos sobre el coleccionismo interesan como medio para valorar la evolución del gusto en una época concreta. Además, la selección de los artistas aunados en las colecciones puede ayudar a generar hipótesis sobre la evolución de los estilos en un centro artístico determinado.

En el ámbito hispanoamericano las primeras aproximaciones al coleccionismo se remontan a las décadas finales del siglo pasado y se relacionan con las elites, trabajándose de manera secundaria al quedar supeditado a aspectos, considerados entonces más relevantes, como la pintura, escultura o intercambios comerciales, pero nunca ignorado. Con el análisis de los testamentos e inventarios de bienes el asunto fue ganando importancia, en la Nueva España y en Lima como símbolo de expansión cultural, tendencia que existe hasta la actualidad⁴.

² Cfr.: SCHLOSSER, Julius von: *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío: una contribución a la historia del coleccionismo*. Torrejón de Ardoz, 1988 (1ª edición de 1908), p. 13 y ss. En Grecia la colección fue un tesoro que se obtenía por acciones de conquista y que era presentado en el templo junto con la estatua de la divinidad. Desde Roma se impondría un sentido más individual que influyó en la creación de colecciones medievales y en las cámaras de maravillas del Renacimiento que, a lo largo del siglo XVII, convivirán con las galerías de pinturas. A mediados del siglo XVIII aparecen los primeros intentos de dar un orden más riguroso a lo atesorado produciéndose la separación entre la obra de arte y el objeto científico. Cfr.: CABELLO CARRO, Paz: *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*. Madrid, 1989.

³ Véase MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de las maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, 1985 y CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Valladolid, 2001. En ambos estudios se encontrará la bibliografía de referencia para el coleccionismo europeo. Para la psicología del coleccionismo pueden consultarse: SÁNCHEZ, Ivette: *Coleccionismo y literatura*. Madrid, 1999. El asunto del coleccionismo es un tema actual en la investigación al que ha dedicado un número reciente la revista "Goya": MARÍN BOZA, Pedro: "Colecciones y pasiones. Sobre el psicoanálisis, el género y los principios motivadores del coleccionismo", *Goya*, 351, 2015, pp. 116-127.

⁴ Para México habría que nombrar la tesis inédita: GONZÁLEZ GARCÍA, Pedro José: *El coleccionismo pictórico de las élites de poder en Nueva España a principios del siglo XVII*, 3 vs. Sevilla, 1991. Para Lima y Cuzco: RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: "El coleccionismo privado durante la colonia. Signo de expansión cultural", en *Actas del Coloquio Internacional Sociedad y Expansión*, vol. I. Lima, 1994, pp. 345-353; GUIVOBICH PÉREZ, Pedro: "El testamento e inventario de bienes de Espinosa Medrano", *Revista Histórica*, vol. XVI, 1, 1992, pp. 1-31; VILLANUEVA URTEAGA, Horacio: "Los Mollinedo y el arte del cuzco colonial", *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 16, 1989, pp. 209-219, entre otros.

Este artículo pretende seguir el camino mencionado en relación al coleccionismo hispanoamericano, dando a conocer la serie de pinturas que refiere el comerciante Gonzalo Arias en su testamento (1650). Se espera establecer una valoración crítica de su papel como coleccionista e indagar sobre el gusto artístico en la Lima de mediados del siglo XVII. Además, se quiere ofrecer una nueva línea de trabajo para estudiar con mayor rigurosidad la poco conocida pintura limeña, de la que recientemente se han recogido sus artistas y noticias más representativas en un intento de sistematizarla, pero que no alcanza todavía la precisión conseguida en otros centros artísticos de Hispanoamérica⁵.

APORTES DOCUMENTALES SOBRE LA VIDA DE GONZALO ARIAS Y SU RELACIÓN CON LAS ÉLITES

Las noticias que tenemos sobre Gonzalo Arias aparecen recogidas en su testamento, fechado el veinte de enero de 1650 en la Ciudad de los Reyes. Sus albaceas fueron el Licenciado Francisco Andrés Gaitán, Inquisidor apostólico, y los capitanes Francisco de Estrada y Francisco de Tejada⁶. Otro documento de interés se trata del expediente de información y licencia de pasajero a Indias, fechado el dieciocho de febrero de 1605 acompañado de su mujer María Gómez, hija de Hernán Gómez y de María Gallega, y un criado llamado Francisco de dieciséis años⁷.

Ambas fuentes no arrojan luz sobre la fecha de nacimiento, que debió producirse en los años ochenta del siglo XVI, pero sí de su origen. El testamento nos los presenta como natural de las Palmas de Gran Canaria e hijo legítimo de Pedro Arias de Santo y de Ana Luisa⁸. Esta información aparece recogida con más detalle en el expediente de licencia, en

⁵ Como la visión de conjunto de la pintura cuzqueña: MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura cuzqueña*, 2 vols. Lima, 1982. En Lima se han hecho meritorios esfuerzos en este sentido: ALCALÁ, Luisa Elena y BROWN, Jonathan (eds.): *Pintura en Hispanoamérica: 1550-1820*. Madrid, 2014; No hay que dejar de subrayar las importantes aportaciones de Francisco Stastny, parte de ellas reunidas en un volumen y a espera de un segundo que recoja sus trabajos referidos al desarrollo de las escuelas artísticas en Lima: STASTNY, Francisco: *Estudios de arte colonial I*. Lima, 2013 y los clásicos: HARTH-TERRÉ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: "Pintura y pintores en Lima virreinal", *Revista del ANP*, t. XXVII, entregas 1 y 2, 1963, pp.104-218 y AA.VV.: *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima, 1989. Otra aportación más recientes es: MUJICA PINILLA, Ramón (coord.): *El barroco peruano*, 2 vols. Lima, 2002-2003. El interés por el renacimiento y el barroco pictóricos se ha renovado como demuestran los catálogos de exposiciones: AA.VV.: *Los siglos de oro en los virreinos de América: 1550-1700*. Madrid, 1999, AA.VV.: *Perú indígena y virreinal*. Madrid, 2004 y AA.VV.: *Revelaciones: las artes en América Latina, 1492-1820*. México, 2007.

⁶ La información sobre las obras artísticas se ha obtenido del testamento de Gonzalo Arias: Archivo General de la Nación de Lima. Sección de Protocolos Notariales de Martín Ochandiano. (AGN. Protocolos Notariales), nº1287, 1650, ff. 1166-1180vto. Los albaceas aparecen referidos en el f.1175vto.

⁷ Archivo General de Indias de Sevilla. Contratación. (AGI. Contratación), Leg. 5292, 1605, ff. 1-22. Para sus acompañantes véase el f.22.

⁸ AGN, Protocolos Notariales de Martín Ochandiano, nº 1287, 1650, f.1169.

donde consta que sus padres son vecinos de Peñaranda de Bracamonte (él mismo residía allí en aquellos años) y que tiene como abuelos paternos a Diego Florez y Catalina Rodríguez, naturales y vecinos de la antigua villa de Peñaranda, mientras que los maternos, Gonzalo Escudero e Isabel Sánchez, compartían el mismo origen que su nieto⁹.

Es posible que Gonzalo Arias, motivado en algún momento por las buenas perspectivas que ofrecía Lima, ciudad comercial y corte virreinal, decidiese trasladarse para adquirir un mayor éxito comercial o enriquecerse, hipótesis que no deben descartarse¹⁰. Por las fuentes consultadas parece ser que residió de manera continuada en Lima hasta el día de su muerte, y que su desempeño como comerciante fue exitoso porque consiguió reunir una fortuna valorada en más de ciento veinte mil pesos que le llevó a formar parte de la elite limeña¹¹. Este concepto, en el caso particular de Hispanoamérica, ha sido tratado con cautela por los investigadores porque la mayoría de sus integrantes no podían considerarse ricos dentro del contexto americano, siendo más significativo, como rasgo de pertenencia al grupo, la capacidad de influir en el resto de la sociedad¹². Puede hablarse de una elite tripartita formada por el poder (alto clero y funcionariado), honor (nobleza) y fortuna (propiedad agraria y comercio), perteneciendo Gonzalo Arias al tercer grupo porque las actividades económicas fueron la causa de su ascenso social¹³.

El testamento de Gonzalo Arias se articula, como es frecuente en este tipo de documentos, con sus datos, estado de salud y deseos sobre las misas a celebrar una vez

⁹ AGI. Contratación, Leg. 5292, 1605, f. 1.

¹⁰ La corte limeña se consolidó una vez que Francisco de Toledo (1569-1581) asentó las bases del gobierno virreinal y reforzó la autoridad del virrey como sustituto del monarca en América. Como reflejo del poder de la corona la corte fue un lugar de representación de la soberanía tanto hacia el interior, mediante la reproducción de la etiqueta y el carácter elaborado de la vida cortesana española con el propósito de ensalzar y distanciar la figura del gobernante, como hacia el exterior a través del boato de los actos públicos que constituyeron escenarios que subrayaban el rango ocupado por cada individuo dentro de la sociedad. La corte virreinal fue asimismo un espacio de influencia cultural y mecenazgo en las que se difundieron ideas artísticas y gustos literarios. Cfr.: LATASA, Pilar: “La corte virreinal peruana: perspectivas de análisis (siglos XVI y XVII)”, en *El gobierno de un mundo. Virreinos y Audiencias en la América Hispánica*. Castilla-La Mancha, 2004, pp. 341-374 y “Poder y favor en la corte virreinal del Perú: los criados del Marqués de Montesclaros (1607-1615)”, *Histórica*, 2, 2012, pp. 49-84. Consúltense igualmente BÜSCHGES, Christian: “La corte virreinal en la América hispánica durante la época colonial”, en *Actas do XII Congresso Internacional de AHILA*, vol. II. Porto, 2002, pp. 130 y ss., y el completo estudio: TORRES ARANCIVIA, Eduardo, *Corte de virreyes: el entorno del poder en el Perú en el siglo XVII*. Lima, 2006.

¹¹ AGN, Protocolos Notariales de Martín Ochandiano, n° 1287, 1650, f.1176.

¹² Cfr.: RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: *Linaje, dote y poder: la nobleza de Lima de 1700 a 1850*. Lima, 2001. La idea de influencia de un colectivo sobre el resto de la sociedad la plantea Peter Waldmann en: WALDMANN, Peter: *Élites en América Latina*. Madrid, 2007, pp. 9-30. En la página 12 define a las elites como aquellas con un “fuerte componente de demostración, representación y acción”.

¹³ Entre los trabajos que abordan la figura del comerciante pueden señalarse: SÚAREZ, Margarita: *Desafíos trasatlánticos: mercaderes, banqueros y el estado en el Perú virreinal, 1600-1700*. Lima, 2001, TURISO SEBASTIÁN, Jesús: *Comerciantes españoles en la Lima borbónica: anatomía de una élite de poder: (1701-1761)*. Valladolid, 2002 y LOHMANN VILLENA, Guillermo: *Plata del Perú, riqueza de Europa: los mercaderes peruanos y el comercio con la metrópoli en el siglo XVII*. Lima, 2004.

enterrado. A ello se le unen una serie de cláusulas que se repiten como la afirmación de la fe y la aceptación del misterio de la Santísima Trinidad¹⁴. Ejerció como mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora de la Piedad, en el convento de Nuestra Señora de la Merced, durante veinticuatro años, lugar en el que pedirá ser sepultado, concretamente en la Capilla de Nuestra Señora de La Piedad, junto a su esposa y prima María Gómez¹⁵. En relación al entierro dicta que la misa se haga de cuerpo presente y con una ceremonia moderada, donando las limosnas acostumbradas de sus bienes, pidiendo que tras ella se celebren misas por su alma todas las semanas¹⁶. Como tendremos ocasión de constatar en el análisis del testamento, su selectivo gusto artístico convivía con una fe profunda y viva¹⁷.

APROXIMACIÓN AL COLECCIONISMO LIMEÑO DEL SIGLO XVII A TRAVÉS DEL TESTAMENTO DE GONZALO ARIAS

Las colecciones se ligaban en la Europa del siglo XVII a clases sociales del Antiguo Régimen (nobleza y burguesía enriquecida) que, en el boyante escenario de ciudades abiertas al comercio (los Países Bajos, Sevilla y Nápoles, entre otras), comenzaron a decorar sus casas con pinturas como símbolo de *status* social, dándole al espacio doméstico un mayor

¹⁴ “Creyendo como firmemente creo en el misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas y un solo Dios verdadero, y en todo lo demás que cree y confiesa la santa Madre Iglesia Católica Romana...”. AGN, Protocolos Notariales de Martín Ochandiano, nº 1287, 1650, f.1169.

¹⁵ “Lo primero encomiendo mi alma a Dios nuestro Señor que la redimió con su preciosa sangre y muerte y pasión... Y mando que cuando Dios fuese servido de llamarme de esta presente vida mi cuerpo sea sepultado en la Capilla de Nuestra Señora de la Piedad del convento de Nuestra Señora de las Mercedes de esta ciudad en la sepultura y ataúd donde está y tengo enterrado el cuerpo de María Gómez, mi prima y legítima mujer...”. AGN, Protocolos Notariales de Martín Ochandiano, nº 1287, 1650, f.1169. El puesto de mayordomo aparece también citado en cuatro legajos conservados en el Archivo del Arzobispado de Lima y cuyas referencias pueden consultarse en: JAVIER CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco: *Catálogo de Cofradías del Archivo del Arzobispado de Lima*. San Lorenzo del Escorial (Madrid), 2014, p. 227. Uno de ellos refiere: “Autos seguidos por Gonzalo Arias, mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora de la Piedad (convento de Nuestra Señora de la Merced) contra don Luis de Alvarado Bracamonte, para que le pague los veintiocho pesos que le debe por los corridos de dos años del censo que paga a la cofradía, la cual necesito el dinero para salir en procesión el viernes santo”.

¹⁶ AGN, Protocolos Notariales de Martín Ochandiano, nº 1287, 1650, f.1169vto.

¹⁷ Las funciones devocionales y estéticas conviven en las colecciones particulares del XVII. Era frecuente que la adquisición de determinadas piezas y la afiliación a un particular estilo estuviesen destinadas a cubrir las necesidades que imponía el culto diario. Además, los fallecidos solían donar obras de arte que distribuían en las capillas destinadas para su sepultura o en otros espacios religiosos, como demostración de fe. Gonzalo Arias parece seguir esta práctica porque en su testamento pide que una imagen de Nuestra Señora de la Concepción, que debió ser de valor porque informa de que se encontraba en la cuadro junto a otras piezas del pintor Alonso López de Herrera (1579-1654?), pasase a la enfermería del convento: “Iten declaro que yo tengo en la cuadro de mi casa un cuadro de Nuestra Señora de la Concepción grande con sus marco dorado, quiero y es mi voluntad se entregase a la enfermería del convento de Nuestra Señora de las Mercedes de esta ciudad para que se ponga en el altar de ella para el consuelo de los afligidos, y por ninguna causa que pueda haber se ha de quitar del altar de la dicha enfermería”. Cfr.: AGN, Protocolos Notariales de Martín Ochandiano, nº 1287, 1650, f.1174.

refinamiento¹⁸. Esta práctica nace por la formación de las galerías de pinturas del Archiduque Leopoldo Guillermo (1614-1662) y por el cambio dado en la consideración social de los artistas¹⁹.

A mediados del siglo XVII las tendencias más novedosas en la formación de colecciones se basaron en la separación de la obra de arte y de los objetos exóticos, debido a una nueva forma de concebir la ciencia. Siguiendo los postulados de Bacon y Descartes el gabinete de curiosidades era el reflejo de una época pasada que no podía sobrevivir a la especialización demandada por la revolución científica. Las curiosidades pasaron a formar parte de espacios propios, con carácter investigador y didáctico, reservados a especialistas. Todo esto explica que de la pintura de gabinete de la primera mitad del siglo XVII, reflejo de las *Wunderkammer*, vaya pasándose progresivamente a una exhibición solamente de cuadros.

El sentido de la colección residió en el momento de su muestra pública en un espacio accesible como las galerías palaciegas. Su exposición, que más allá del valor material y su consideración cultural, tenía un valor simbólico (prestigio intelectual, político y social), ofrecía modelos de conducta y asumía las preocupaciones de los gobernantes y nuevos burgueses. La cultura visual del Barroco tomó conciencia de que una imagen podía ser tan atractiva como la realidad²⁰. La pintura actuó como un simulacro, remedió las carencias de piezas en ciertas colecciones y facilitó la construcción de un discurso global que era reflejo de la variedad del universo.

En el caso español se conservan descripciones que demuestran la decoración de los interiores, como recoge Cassiano da Pozzo, copero y secretario real del Cardenal Francesco Barberini, con motivo de su estancia en Madrid (1626). Como casos ilustrativos del gran valor de las piezas puede comentarse la casa de los Marqueses de la Hinojosa en cuyo oratorio “*se vieron tres cuadros del Cerrano, milanés, bastante buenos: un San Carlos que lloraba y un Cristo muerto en forma de piedad, un San Francisco que recibe los estigmas y la Virgen que*

¹⁸ Cfr.: VEGA, Jesusa: “Contextos cotidianos para el arte. Cuadros y objetos de arte para el adorno doméstico madrileño a mediados del siglo XVIII”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol., LV, 1, 2000, pp. 5-43 y SIMÓN DÍAZ, José: “El arte en las mansiones nobiliarias madrileñas en 1626”, *Goya*, 154, 1980, pp. 200-205. Para el coleccionismo, mecenazgo e intercambios artísticos entre Nápoles y Madrid véase: AA.VV.: *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid, 2009. Entre los coleccionistas más representativos destacan: Antonio Álvarez de Toledo (V Duque de Alba), Juan de Lezcano, Secretario Real (con 140 cuadros, 37 de autores como Rubens, Guido Reni o Caravaggio), y Don Gaspar de Haro, VII marqués del Carpio. Las páginas de referencia son: 253-266, 267-276 y 363-377 respectivamente.

¹⁹ Véase sobre la liberalidad de la pintura: GÁLLEGO, Julián: *El pintor: de artesano a artista*. Granada, 1995 y MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1984. Para los gabinetes de pintura: DÍAZ PADRÓN, Matías: *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Madrid, 1992.

²⁰ MARCAIDA LÓPEZ. José Ramón: *Arte y ciencia en el Barroco español: historia natural, coleccionismo y cultura visual*. Sevilla, 2014, p. 56.

ofrece el Niño al mismo santo”²¹. La de los Marqueses de Esquilache despertó admiración porque tenían en propiedad una tabla de Guido Reni (Virgen con el niño en brazos y acompañada de san Francisco) y un san Jerónimo de Corregio, junto otras piezas anónimas como un Cristo acompañado de la Virgen y San Juan de un palmo de altura²².

Los inmuebles de gran tamaño, que contenían numerosas piezas en su interior, se denominan casas principales y se desarrollaron en España y Lima siguiendo una línea evolutiva similar, como una única unidad con dos niveles²³. Lo reseñable es que la funcionalidad de las estancias se vinculaba a los objetos que las decoraban y ayudaban a dar forma a un espacio propio y exclusivo que se convertía en carta de presentación pública a través del acto de enseñar la casa. El estudio de la vivienda, a través de fuentes manuscritas, nos acerca a un mejor conocimiento del modo de vida cotidiano de los habitantes en un espacio arquitectónico convertido en ámbito vivo.

América reclamó para sí una forma de vivir diferente que generó gustos particulares. Las telas de varios colores se usaron frecuentemente en el interior de las casas porque transmitían la calidez propia del hogar. En el testamento aparece recogido que varias pinturas contaban con cortinas y suntuosos marcos que le daban un valor añadido tanto monetario como estético circunstancia que advierte una forma diferente de contemplar la pintura con respecto a la actualidad: “*Otro cuadro del mismo tamaño de Santa Ana, Nuestra Señora del Niño Jesús y de San José de mano de Alesio con marco labrado casi una cuarta de ancho con su velo y cortina de tafetán carmesí, un cuadro de nuestra señora del populo de vara y quarta de alto con su marco dorado y una imagen de nuestra señora del Popolo de vara y media de largo y quarta de ancho con su marco dorado y estofado*”²⁴.

El mueble normalmente se compartía y se mostraba con orgullo ante un público. En este sentido, la información ofrecida por el inventario resulta rica, incluso en joyas, en comparación con otros casos en los que las descripciones son menos detalladas. Pueden nombrarse como ejemplos: “*Dos escaparates de roble con sus alacenas arriba y abajo, un escritorio de una tercia de ébano y marfil con su espejo dentro y sus columnas de cristal que sirve de tocador para mujer, un escritorio de una tercia de largo sin espejo, como cajita con sus cajoncitos y cerradura de plata de nácar y de marfil, un águila con su tronco al pie y en medio de ella una esmeralda de verde rica y otras esmeraldas pequeñas en el cuerpo y la*

²¹ SIMÓN DÍAZ, José: “El arte en...”, *op. cit.*, p. 202

²² *Ibidem*.

²³ Para la casa limeña y su decoración: CRESPO RODRÍGUEZ, María Dolores: *Arquitectura doméstica en la ciudad de Los Reyes, Perú: 1535-1750*. Sevilla, 2003, pp. 297-340. Para una aproximación general: VELARDE, Héctor: *Arquitectura peruana*. México, 1946.

²⁴ AGN, Protocolos Notariales de Martín Ochandiano, n° 1287, 1650, ff.1177-1777vto.

*cabeza y unos zarcillos con sus almendras de cristal y sus pinjantes guarnecidas de oro de flor de lis*²⁵. Estas piezas resultan sintomáticas de la desahogada posición de Gonzalo Arias en la Lima del siglo XVII y nos da la posibilidad de hacernos una idea del ambiente en que se desenvolvía.

El inventario de bienes se encuentra en el apartado denominado “*Bienes que dejo y conozco como míos, hoy 20 de enero de 1650, así en reales como en muebles de casa*”²⁶. En él enumera, en primer lugar, las obras escultóricas, cuatro, y, particularmente, pictóricas con un total de ciento ochenta y dos piezas, divididas en ciento nueve lienzos y setenta y tres láminas, que siguen un orden temático: cuadros y láminas devocionales, fruteros y países²⁷. A continuación refiere el mobiliario, las telas y por último las joyas y objetos exóticos como la porcelana.

No obstante, y debido a las escasas referencias y estudios sobre el tema del coleccionismo limeño durante el barroco solamente pueden hacerse suposiciones a partir de la información que facilita el testamento. No hay indicios que nos permitan asegurar con rotundidad que Gonzalo Arias fuese un coleccionista. Los datos parecen indicar, como explicaremos más adelante, que era un hombre con un gusto por acumular determinadas piezas, que valoraba lo suficiente como para situarlas en lugares representativos de su casa porque ayudaban a desarrollar la devoción.

En cualquier caso, y como ya hemos constatado por la variedad de los objetos descritos, podría hablarse, con las reservas oportunas, de una acumulación ecléctica en la que la obra de arte, especialmente la pintura, está presente en un estimable número, sin aún alcanzar el grado de independencia conseguido en Europa, pero no de colección artística. El uso de los bienes y las motivaciones de su reunión parecen seguir patrones sociales, acercándonos más a un modo de coleccionar piadoso. El examen de documentos similares ayudará a aclarar con el tiempo este hipotético panorama.

Si nos centramos en las pinturas podría afirmarse que, en términos generales, los asuntos son sacros, es decir, los propios de las colecciones europeas del Antiguo Régimen,

²⁵ AGN, Protocolos Notariales de Martín Ochandiano, n° 1287, 1650, ff.1178-1180.

²⁶ AGN, Protocolos Notariales de Martín Ochandiano, n° 1287, 1650, f. 1177. El inventario se recoge en ff. 1177-1180vto.

²⁷ El término “lámina” puede hacer referencia a un tipo de pintura al óleo sobre cobre, frecuente en la Roma del Renacimiento y que es posible que fueran introducidas en Lima por Mateo Pérez de Alesio, pintor y grabador italiano. Estas piezas eran caras por lo que su presencia en las colecciones era menor, en comparación con las estampas. Gonzalo Arias declara tener una de estas láminas: “*Una verónica en lámina de Roma rica y guarnecida en lugar de marco con sus pilares y frontispicio dorado de dos tercias de alto en la guarnición que procede de la almoneda del Señor Marqués de Guadalcázar*”. AGN, Protocolos Notariales de Martín Ochandiano, n° 1287, 1650, f. 1177. Es posible que se esté aludiendo al tema del rostro de Cristo impreso en el paño de la Verónica, iconografía relacionada con el culto cristiano a los iconos.

mientras que los temas profanos aparecen tímidamente (un 18,37% frente a un 81,63%), posiblemente motivado por el contexto en que la colección se encontraba caracterizado por el conservadurismo religioso. El principal principio unificador del territorio americano fue el catolicismo y fomentó el traslado de ese tipo de piezas desde mediados del siglo XVI, consolidando iconografías tanto en escultura como en pintura, que por su origen medieval, se consideraban anacrónicas en la Península durante los siglos XVI y XVII²⁸.

La forma de presentar las obras es común en el siglo XVII, haciéndose mención del tamaño de la pieza, empleando la vara como medida estándar o usando adjetivos como “mediano” o “pequeño”. En los cuadros sagrados se identifica el asunto, demostrando Gonzalo Arias conocimiento de iconografía. Esta pintura religiosa responde a la tónica general de las colecciones artísticas europeas desde el siglo XVI: santos en meditación (San Nicolás, Santa Catalina Mártir, San Francisco de Asís), temas marianos (N^a Señora del Popolo, la Coronación de la Virgen, la Soledad), ángeles pasionarios, series de apostolados completos acompañados de la Virgen y Jesús, alegorías como las dos Trinidades o escenas del Nuevo Testamento como La Última Cena. “*Un apostolado de medio cuerpo en catorce lienzos con El Salvador, y la Virgen, con sus marcos dorados, cuadro de Nuestra Señora del Populo de vara y cuarta de alto con su marco dorado, catorce láminas pequeñas de diferentes santos, dos ángeles de pincel con las insignias de la pasión de dos tercias de alto...*”²⁹. En cuanto a los géneros destacan por su falta de concreción y aparecen mezclados en categorías confusas como “Historia”, “Países” o “Fruteros”, propios de las colecciones del barroco.

La descripción resulta parca en cuestiones técnicas, moviéndonos en una producción anónima, propia de talleres, de calidad mediana y precio asequible, siendo el soporte por antonomasia el lienzo por su facilidad para el transporte. La autoría se nos refiere en contadas ocasiones con piezas religiosas de artistas locales y extranjeros, algunos consagrados y de primer nivel: Mateo Pérez de Alesio (1547-1628) y Alonso López de Herrera (1579-1654?) aparecen citados con un total de una pieza el primero y veintiuna el segundo, así como Fray Francisco de Bejarano (act. 1600-1641), pintor peruano, especializado en el grabado y discípulo de Alesio, con una pintura³⁰.

²⁸ STASTNY, Francisco: “Síntomas medievales en el “Barroco Americano”, *Documento de Trabajo*, 63, 1994, pp. 1-45.

²⁹ AGN, Protocolos Notariales de Martín Ochandiano, n^o 1287, 1650, f.1177.

³⁰ La producción de Francisco Bejarano (act. 1600-1641) se perdió en el sismo de 1687 aunque los cronistas nos lo califican como un pintor excelente que trabajaba en los mismos encargos de su maestro y que entró en el obrador como aprendiz en el año 1600. Fray Antonio de la Calancha nos lo nombra al describir el esplendor del Convento de San Agustín a comienzos del siglo XVII: “*Debajo de la cornisa están a cada lado, seis grandes*

Los contactos internos entre México y Lima se daban con bastante frecuencia en todos los ámbitos de la vida³¹. Lo comercial tuvo su implicación en lo artístico y el trasiego de piezas y artistas desde México a Lima puede constatarse en el caso de Gonzalo Arias y la posesión de piezas del ya citado Alonso López de Herrera, “el Divino”: “*Un cuadro de tres varas de largo de la coronación de Nuestra Señora con otros al pie de pincel de mano del Padre Bejarano de San Agustín con su cortina de tafetán carmesí o rasado y otro cuadro del mismo tamaño de Santa Ana, Nuestra Señora del Niño Jesús y de San José de mano de Alesio con marco labrado casi una cuarta de ancho con su velo y cortina de tafetán carmesí, trece sibilas de vara y cuarta de alto del famoso Herrera de México...*”³².

Fue usual la llegada de artistas y pinturas procedentes de Andalucía cuya labor de decoración en los conventos de la ciudad fue decisiva para el viraje de la pintura limeña por los cauces del naturalismo en las décadas siguientes, influyendo posiblemente en los programas que se encargaban para decorar espacios públicos y privados³³. En este sentido, el

lienzos con anchos cuadros, doradas molduras y cortinas de seda y en las doce está pintada la Vida y Tránsito de la Virgen Santísima, obra de un sacerdote nuestro Fray Francisco de Bejarano, extremado pintor”. Su actividad como grabador, que insiste en su formación clásica por el dominio del dibujo, se aprecia en estampas firmadas como la del escudo y túmulo de la reina Margarita de Austria (1612), la Virgen de Copacabana entre las alegorías del a Fe y la Gracia (1641) y una plancha de cobre incisa con el tema de la evangelización de un jesuita a un indio noble (1613-1620). Véase: ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima, 2002, pp. 44-45.

³¹ Cfr.: WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Presencia de la pintura novohispana en el virreinato del Perú”, *Histórica*, 1, 2008, pp. 161-170 y RAMOS SOSA, Rafael: “Panorama de la escultura virreinal limeña (1600-1670): relaciones con Sevilla y México. Perfil artístico del escultor Juan García Salguero”, *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 36, 2011, pp. 21-51. En la página 44 (nota 45) se cita el testamento de Gonzalo Arias.

³²AGN, Protocolos Notariales de Martín Ochandiano, n° 1287, 1650, f.1177. Las trece sibilas se citan en el f.1178. Fray Alonso López de Herrera (1579-1654?) fue un fraile dominico y pintor vallisoletano que trabajó en México siguiendo el naturalismo que desde comienzos del siglo XVII introdujo Juan de Roelas en Sevilla aunque cultivó formas italianas como se aprecian en los lienzos conservados en la Pinacoteca Virreinal. Su primera pintura, el retrato del arzobispo fray Francisco García Guerra, data de 1609 y nos presenta ya a un artista que cultivó el retrato con solvencia. En 1622 realizó las pinturas para el desaparecido retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo. Notables fueron sus varias versiones del Divino Rostro, tema cuyo origen hay que buscarlo en la pintura del norte de Europa. Uno de ellos se encuentra en el museo de América de Madrid y nos presenta un rostro almendrado, frontal y suspendido en el aire, sobre un fondo neutro e iluminado por un vivo resplandor. La corona de grandes espinas ceñida sobre la frente de Cristo realza la sensación de dolor y multiplica el efecto devocional y expresivo que transmite su mirada enrojecida, de ojos hundidos y cejas marcadas. Cfr.: AA.VV: *México en el mundo de las colecciones de arte*, vol. 3. México, 1994, p. 218. Para conocer más sobre la vida y obra de este artista: TOUSSAINT, Manuel, “Cuadros desconocidos de Alonso López de Herrera”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 12, 1945, pp. 9-14; ROMERO DE TERREROS, Manuel: “El pintor Alonso López de Herrera”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 34, 1965, pp. 5-14 y MOYSSÉN, Xavier: “Las pinturas perdidas de la catedral de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 39, 1970, pp. 87-112.

³³ A finales del siglo XVI destaca la actividad de Mateo Pérez de Alesio (1547-1628), tras su paso por Sevilla. También a principios del siglo XVII encontramos a Miguel Güelles (act. 1607-1637) y Domingo Carro trabajando en una serie de cuarenta y un lienzos dedicados a la vida de Santo Domingo de Guzmán, destinados para el Convento de Santo Domingo de Lima (1608). Éstos fueron contratados en Sevilla con fray Miguel de Aguirre, provincial general de la orden dominica, y pintados en la misma ciudad. El conjunto, del que se conservan treinta y seis pinturas, tuvo un papel rector en la evolución del arte virreinal y supuso la formación de estímulos creativos en los artistas. Las piezas se alejaban de la antimaniera cortesana y apostaban por lo inmediato, combinado con la serenidad realista de Venecia, cuyo conocimiento fue transmitido a Sevilla por

papel de la fiesta fue importante para la asimilación de temas metropolitanos, como los cuadros de género de Murillo con el asunto de la infancia desvalida. Prueba de esto lo tenemos en el testimonio transmitido por Fray Juan Meléndez (1671) que describe la decoración de la portería del convento de Santo Domingo de Lima con motivo de la beatificación de Santa Rosa y relata que se colocaron esculturas y pinturas. En uno de ellos describe a dos jóvenes descuartizando melón y desgajando racimos de uvas “*a la manera que suelen andar pintados, no sé si aludiendo al cuento de aquellos dos picarillos, que anda entre ciertas novelas*”³⁴. En otro orden de cosas, Gonzalo Arias informa sobre las telas de tafetán, así como la riqueza de varios de los marcos (dorados y abalaustrados) que otorgaban al conjunto mayor potencia visual, a la vez que permitía aumentar el valor monetario de la pintura. En contadas ocasiones nos refiere la procedencia o escuela a la que pertenece la obra: en el caso de los países se especifica su origen flamenco (cuatro), y en los fruteros, andinos (ocho)³⁵. Este hecho es sintomático y revela como ciertos géneros como el bodegón, tema secundario en el que había más libertad creativa, poseía elementos formales característicos de la región andina, reforzando la idea del apego de los artistas hacia creaciones que subrayan las particularidades locales.

Finalmente, algunas obras son de Escuela Romana (2), una de ellas, ya citada con el tema de la Verónica, procedente de la almoneda pública de Diego Fernández de Córdoba y López de las Roelas, Marqués de Guadalcazar (1578-1630), Virrey de Nueva España (1612-1621) y del Perú (1621-1629), que vuelve a incidir en la eficaz cohesión del territorio americano, facilitando el trasiego de fórmulas y creadores. Entre algunos ejemplos de lo comentado pueden señalarse: “*tres cuadros grandes con sus marcos dorados, uno de la Cena,*

Juan de Roelas (1570-1625). Entre 1620 y 1660 las obras en el claustro dominico influyeron en los ensayos de claroscuro de Leonardo Jaramillo (act. 1619-1643), además de en los lienzos, que en clave naturalista, se encargaron por aquel entonces como la serie de ángeles de Zurbarán (1598-1664) para el Monasterio de la Concepción de Lima (1645-1650). A partir de 1660 la fórmula estética se reestructuró con un nuevo barroco capitalino que acompañará a la pintura americana en su desarrollo futuro y que puede anticiparse en la serie para el claustro de San Francisco de Lima (1671). Véase: STASTNY, Francisco: *Conjunto Monumental de Santo Domingo*. Lima, 1998 y HALCÓN, Fátima: “El pintor Juan de Uceda: sus relaciones artísticas con Sevilla y Lima”, *Laboratorio de Arte*, 15, 2002, pp. 373-381.

³⁴ RAMOS SOSA, Rafael: *Arte festivo en Lima virreinal: (siglos XVI-XVII)*. Sevilla, 1992, pp. 229-230.

³⁵ Cuando se emplea el término “frutero” no hay que pensar exclusivamente en bodegones situados en interiores al modo de los pintados por Zurbarán (1598-1664), conservados en el Museo del Prado. En algunos casos el testamento puede referirse a naturalezas muertas enmarcadas por un fondo de paisaje. Es posible que el testamento de Gonzalo Arias se refiera a los “países-fruteros”, frecuentes en las colecciones cuzqueñas del siglo XVII denominados “andinos” para distinguirlos de aquellos procedentes de Flandes. En la colección traída desde España por el obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (1640-1699), tasada por José de Osera y Tomás de Olivares, se documentan seis países fruteros. Igualmente Don Francisco Romero, canónigo de la catedral y obispo de Chile, poseía noventa lienzos antes de partir a su diócesis entre los que se nombran nuevamente seis países fruteros. Cfr.: MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de..., op. cit.*, pp. 119-121 y 289-290 respectivamente. Para las labores de mecenazgo del obispo Mollinedo: VILLANUEVA URTEAGA, Ignacio: “Los Mollinedo y el arte del Cuzco colonial”, *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 16, 1989, pp. 209-219.

otro de San Gonzalo y otro de Santa Catalina mártir, ocho frutereros de a media vara andinos y un país de Flandes de dos ramilletes...”³⁶.

Excepcionalmente conocemos el lugar que ocupaban algunos lienzos. Los inventarios más detallados en este sentido son del siglo XVIII y en ellos la pintura aparece registrada en piezas de dormir, salas, oratorios, patios y corredores, adaptándose cada espacio a un género determinado, como por ejemplo el bodegón en los exteriores y zonas de tránsito. En este caso se nombran un total de nueve lienzos pintados por Alonso López de Herrera, ocho de ermitaños y el ya mencionado con el tema de la Inmaculada, que ocuparon espacios significativos de la casa virreinal: “*Ocho lienzos de ermitaños de dos varas de ancho y vara y media de alto con sus marcos dorados del famoso Herrera de México, dos de ellos en el cuarto y seis en la cuadra*”³⁷. La mayoría son de gran formato y artista reconocido, hechos que pudieran hacernos pensar que estemos ante las pinturas que Gonzalo Arias más estimaba y que mostraba con asiduidad, quizás porque le otorgase exclusividad con respecto a otros particulares residentes en Lima, ciudad caracterizada por modos de vida ostentosos al ser la capital del gran virreinato del sur y sede cortesana.

Siguiendo este planteamiento resulta también de interés la existencia de esculturas de Juan Martínez Montañés en el oratorio, el mejor y más caro escultor de la época: “*una Nuestra Señora de la Limpia Concepción con su peana que con ella tiene una vara de alta con su corona de plata dorada y esmaltada que he tenido por el de Montañés. Así mismo dos ángeles en sus peanas pequeños de cuerpo entero con sus candeleros en la mano y un Niño Jesús de cuerpo con su peana en ella, el triunfo de la muerte (...) que todas cuatro me parecen son del Montañés*”³⁸. Gonzalo Arias se presenta como un individuo familiarizado con el naturalismo sevillano, demostrado, en el caso pictórico, por la posesión de cuadros devocionales y, particularmente, un significativo número de piezas de Alonso López de Herrera (1579-1654?) y en el escultórico por tallas de Montañés. Puede verse como sigue una línea coherente en sus adquisiciones apostando por artistas sobresalientes.

Como punto de referencia general, para establecer comparaciones con Lima, podemos ver la importante actividad comercial de Sevilla durante el siglo XVII. Fue una ciudad que influyó en la creación de colecciones particulares porque aunque demandaba un importante número de temas sagrados, al mismo tiempo por su condición de ciudad mercantil, se fue abriendo a otros géneros (bodegón y paisaje) que tenían su vía de penetración por el norte de

³⁶ AGN, Protocolos Notariales de Martín Ochandiano, n° 1287, 1650, f.1178.

³⁷ AGN, Protocolos Notariales de Martín Ochandiano, n° 1287, 1650, f. 1177v.

³⁸ AGN, Protocolos Notariales de Martín Ochandiano, n° 1287, 1650, f.1177.

Europa debido a las constantes relaciones económicas e institucionales que Andalucía y los Países Bajos mantuvieron desde la Baja Edad Media.³⁹

El coleccionismo emprendido en la corte madrileña fue un punto de referencia para la formación de otras colecciones europeas y debió de serlo para las cortes virreinales de México y Lima⁴⁰. También contribuyó a la consolidación de los modos del comercio internacional durante el Barroco, centrado en la labor de agentes de los que dependía la calidad de las compras lideradas por las élites. Felipe IV (1605-1665) asumió un papel de director en la protección de las artes, practicando el coleccionismo como mecanismo de ejercicio político y de distinción respecto a la nobleza. A su muerte la pinacoteca real se convierte por calidad y cantidad en la más grande de su tiempo, siendo varios los maestros de prestigio que la integraban: Tiziano, Rubens, Tintoretto, Los Bassano, El Veronés y Velázquez entre otros⁴¹.

Hubo asimismo una potencialidad del mercado artístico y una cierta variedad entre los distintos grupos sociales que respondían a una actitud diferenciada pero coherente. Cada individuo, atendiendo a sus propias inquietudes, y en relación con el grupo social del que formaba parte, tenía más predilección por una temática u otra: los comerciantes, por ejemplo, se hacían normalmente con más cantidad de obras de carácter devocional⁴². En el caso de Gonzalo Arias la demanda es diversificada aunque predominen las advocaciones a santos, mártires y la iconografía mariana, quedando en segundo término los asuntos profanos de Flandes. Prueba de ello son: “*Dos ángeles de pincel con las insignias de la pasión de dos tercias de alto, un apostolado de medio cuerpo en catorce lienzos con el Salvador, y la Virgen, con sus marcos dorados, dos cuadros en lienzos uno de la soledad de nuestra Señora y nuestro Señor y otro de Santa Catalina Virgen y Mártir de tres cuartas con sus marcos dorados...*”⁴³.

³⁹ Para un estudio del mercado de cuadros en Sevilla entre 1600 y 1670: MARTÍN MORALES, Francisco M: “Aproximación al mercado de cuadros en la Sevilla barroca (1600-1670)”, *Archivo Hispalense*, vol. LXIX, 210, 1986, pp. 137-160.

⁴⁰ Pueden abrirse nuevas vías de investigación estudiando las obras de arte que los virreyes transportaban desde España a América o viceversa. En el caso que nos ocupa podría servir para apreciar como las colecciones de la corte sirvieron de estímulo e imitación para otros integrantes de la sociedad durante los siglos del barroco limeño.

⁴¹ Durante el siglo XVII varias colecciones pictóricas vieron la luz: en Inglaterra cabe destacar a Carlos I (1600-1649) y el grupo de Whitehall. En Flandes ya se ha mencionado al Archiduque Leopoldo Guillermo (1614-1662). En Francia se practicaron el coleccionismo el cardenal Mazarino (1602-1661), Richelieu (1585-1642) y Luis XIV (1638-1715). Finalmente, Roma tuvo como coleccionistas a Schipione Bourghese (1577-1633) y Vincenzo Giustiniani (1564-1637). Cfr.: BROWN, Jonathan, *El triunfo de la pintura: sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*. Madrid, 1995, pp. 10-58, 147-184 y 185-225. Para Roma: CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y...* *op. cit.*, pp. 142-146. Para Felipe IV: BROWN, Jonathan y ELLIOT, J.H., *Un palacio para el Rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, 2003.

⁴² Cfr.: MARTÍN MORALES, Francisco M., “Aproximación al mercado...”, *op. cit.*, pp. 152 y ss.

⁴³ AGN, Protocolos Notariales de Martín Ochandiano, n° 1287, 1650, f. 1177.

En la teoría artística europea, particularmente española, había una clasificación de los géneros, considerándose en segundo orden de importancia el paisaje y el bodegón. Pero tanto las cifras como las fuentes documentales parecen afirmar que los temas profanos en la práctica fueron del gusto de varios integrantes de la sociedad barroca en general⁴⁴. Esta tendencia podría extrapolarse a América según los datos del testamento de Gonzalo de Arias que demuestran la convivencia entre los asuntos sagrados y profanos aunque con un mayor volumen de los primeros. Por ejemplo, los bodegones solamente ocupan un 5,49%, los paisajes apenas llegan al 3% y el tema mitológico a un 7,14%.

También despertó interés en la capital de España láminas de la escuela veneciana y romana que, igualmente, proliferaron en América por su reducido formato, módico precio y lo útiles que resultaban para el desarrollo de la devoción, como prueba la adquisición de Gonzalo Arias de setenta y tres láminas (un 40,1% del total): “*Seis cuadros de láminas entre veradas con otros de alabastro blancas puestas en sus marcos dorados grandes con 56 láminas en todos ellos, catorce láminas pequeñas de diferentes santos, una lámina con su peana y frontispicio de Nuestra Señora y el Niño Jesús...*”⁴⁵.

Sobre las motivaciones que impulsaron a Gonzalo de Arias a obtener las piezas solamente pueden elaborarse conjeturas sobre la información facilitada en el inventario de bienes. Las descripciones, al carecer de valoraciones subjetivas, revelan un escaso conocimiento de las técnicas pictóricas. No obstante, debió disfrutar de las pinturas que, parece ser, cubrían sus inquietudes estéticas y necesidades devocionales, y con las que debió tener un vínculo fuerte, renovado frecuentemente por la contemplación diaria.

Igualmente, entra en juego el valor de cambio de la obra de arte (precio del mercado), en una época en las que eran un seguro para afrontar períodos de crisis económica. El hecho de que se haga hincapié en aquello que sirve para aumentar el precio final (tafetanes de color carmesí, marcos dorados, molduras...) nos hace pensar en esta posibilidad (que convive con las mencionadas), más si tenemos en cuenta ciertas descripciones: “*cuadro de San Nicolás de*

⁴⁴ En la tabla inserta en MARTÍN MORALES, Francisco M., “Aproximación al mercado...”, *op.cit.*, pp. 152 y ss., se aprecia como los cuadros de devoción (13,6 %) se equipara a los países (13,7%) y en menor medida, aunque hay que resaltar su existencia, los bodegones (3,6%). La autoría era incluso más importante que el tema como revela una carta escrita por Balthasar Gerbier (1591-1667) a Georges Villiers, Duque de Buckingham (1592-1628), fechada en 1624, en la que describe pinturas que pudo ver con motivo de un viaje a París: “*La pieza más hermosa de Tintoretto, de una Dánae, una figura desnuda hermosísima, que un pedernal frío como el hielo pudiera enamorarse de ella*”. Alonso de Cárdenas, embajador español que compró ejemplares de pintura veneciana en la almoneda de Carlos I (1600-1649) redactó un memorándum en el que especifica que una Venus con sátiro y Cupido de Corregio, tasada en 1000 libras, “*está bien tratado y aunque es muy profano se estima mucho*”. Cfr.: BROWN, Jonathan, *El triunfo...*, *op. cit.*, pp. 29 y 71 respectivamente.

⁴⁵ AGN, Protocolos Notariales de Martín Ochandiano, nº 1287, 1650, ff. 1177-1777vto.

más de dos tercias de alto con una moldura ordinaria”⁴⁶. Por su vinculación al mundo de los negocios no hay que descartar que Gonzalo Arias adquiriera algunas de las piezas para luego venderlas a instituciones religiosas. Esta hipótesis cobra fuerza al comprobar que en el testamento algunos cuadros se destinaron finalmente para este tipo de venta piadosa⁴⁷.

Parece ser que Gonzalo Arias adquiere arte porque busca diferenciarse, gratificándose de su posición, a través de la adquisición de objetos exclusivos de los que se siente orgulloso. Siguiendo a Henri Codet hay que insistir también en la tendencia del ser humano por clasificar el mundo, que se encuentra presente en el testamento en el momento en que enumera las esculturas, lienzos y láminas, siguiendo un orden temático y refiriendo la autoría de algunos de los objetos⁴⁸.

En conclusión, Gonzalo Arias destacó por valorar temas y corrientes del arte de su tiempo, demostrando ser un hombre de exquisito gusto que nos da las pautas para profundizar en el estudio artístico de la pintura limeña. Los datos proporcionados por su testamento contemplan aspectos como la autoría de algunas piezas, tamaño, procedencia y lugar que ocupaba en el domicilio constituyendo así una representativa aportación documental para recrear su papel en la Lima del siglo XVII. Por ahora, ante la falta del estudio detallado de más ejemplos, no puede afirmarse con seguridad que fuese un coleccionista porque este fenómeno es propio del hombre moderno, aquel que ha desarrollado una conciencia histórica, estética y artística. En este caso la actitud general de Gonzalo Arias parece ser propia de la época, obteniendo piezas artísticas porque servían al culto diario, complementaban la fe y permitía sentirse seguro en un tiempo, como el barroco, caracterizado por la incertidumbre. Cuestiones que en futuras investigaciones intentarán responderse.

⁴⁶ AGN, Protocolos Notariales de Martín Ochandiano, n° 1287, 1650, f.1177vto.

⁴⁷ Concretamente para comprar aceite y mantener iluminado el Santísimo Sacramento y la imagen de la Piedad de su capilla. “*Para ello que se vendan tres cuadros de devoción: La Cena del Señor, San Gonzalo y Santa Catalina con sus marcos dorados. Y otros tres: uno del Salvador, y dos apóstoles sin guarnición ni marco*”. AGN, Protocolos Notariales de Martín Ochandiano, n° 1287, 1650, f.1170vto.

⁴⁸ CODET, Henri: *Ensayo sobre el coleccionismo*. París, 1921.