

«NUEVE PAÍSES GRANDES DE PINCEL VALIENTE»: LA GALERÍA PICTÓRICA DE FELIPE URBANO DE COLMENARES (1799)¹

«NUEVE PAÍSES GRANDES DE PINCEL VALIENTE»: THE PICTORIAL GALLERY OF FELIPE URBANO DE COLMENARES (1799)

ANTONIO HOLGUERA CABRERA

Universidad de Sevilla

holguera1991@hotmail.com

Resumen: En el campo de la Historia del Arte los inventarios de bienes son fuentes valiosas para recuperar una serie de datos que permiten recrear ciertos aspectos de su contexto histórico. Los testimonios que aportan, posibilitan un conocimiento preciso sobre el coleccionismo, íntimamente ligado a la evolución del gusto y al desarrollo de tendencias histórico-artísticas a lo largo del tiempo. Partiendo de estas premisas, el presente estudio recoge la colección pictórica recopilada por Felipe Urbano de Colmenares (1723-1807), en Lima a finales del siglo XVIII.

Palabras clave: Felipe Urbano de Colmenares; Colección pictórica; Gusto; Lima; Siglo XVIII.

Abstract: In subject of Art History the good inventories are valuable sources for recover a series of fundamental data that permit to reconstruct certain aspects their already vanished historic context. The resulted evidences make possible an accurate acknowledgment about the collecting, deeply related to the taste evolution and to the historical and artistic trend's development through all periods. On the basis of this premises, this study presents information about the pictorial collection gathered up by Felipe Urbano de Colmenares (1723-1807), in Lima at the end of the eighteenth century.

Keywords: Felipe Urbano de Colmenares; Pictorial collection; Taste; Lima; Eighteenth century.

¹ El presente estudio se inserta dentro de un proyecto de tesis doctoral titulada: «El coleccionismo pictórico de las élites en la Lima del siglo XVIII».

1. INTRODUCCIÓN

El coleccionismo pictórico constituye uno de los fenómenos más representativos para ahondar en las paradigmáticas circunstancias que rodearon en tiempos pretéritos al caudaloso tráfico mercantil entre la metrópoli y sus posesiones ultramarinas. Afortunadamente, el progresivo interés suscitado por los temas de patrocinio y mecenazgo en América durante la Edad Moderna ha permitido que desde los años noventa del siglo pasado crezcan en el ámbito académico las investigaciones, en ambas direcciones, sobre las galerías organizadas por integrantes de la élite virreinal, particularizando intelectualmente a aquellos individuos impulsores de una nueva sensibilidad².

El preciado material historiográfico recogido en las secciones de protocolos notariales son valiosos instrumentos para la elaboración de ensayos encaminados a conocer el despliegue ornamental de los interiores domésticos. Centrándonos en Lima, capital del virreinato meridional americano, los testimonios que aportan posibilitan un conocimiento preciso sobre la evolución del gusto y la gestación futura de catálogos ricamente ilustrados. En definitiva, complementan las publicaciones destinadas a confeccionar una necesaria visión global del Renacimiento y Barroco limeños, producto de una dinámica intelectual en constante renovación, llena de sorprendentes hallazgos, y necesaria para la puesta en valor de una parte representativa del patrimonio cultural peruano. Con esta finalidad, damos a conocer la colección artística recogida en el inventario *post-mortem* de Felipe Urbano de Colmenares, V marqués de Zelada y de la Fuente (1723-1807), para establecer una valoración de su papel como coleccionista en la Ciudad de los Reyes a finales del Setecientos borbónico en una época marcada por la aparición de valores subjetivos a tener presente en la configuración del entorno cercano.

2. APUNTES BIOGRÁFICOS SOBRE FELIPE URBANO DE COLMENARES

D. Felipe Urbano de Colmenares nació en Lima el veinticuatro de mayo de 1723, recibiendo bautismo apenas una semana después en la antigua iglesia de San Marcelo. Fue el segundogénito de D. Sebastián Francisco de Colmenares y Vega, Veedor General de la

² Una selección bibliográfica sobre el coleccionismo americano puede consultarse en: HOLGUERA CABRERA, Antonio: "La galería pictórica del III Conde de la Monclova (1690-1705)", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 48, 2017, pp. 91-104 y "Un coleccionista criollo en la Lima del siglo XVIII: Pedro José Bravo de Lagunas (1703-1765)", *Laboratorio de Arte*, 29, 2017, pp. 503-524.

Armada de la Mar del Sur y Presidio del Callao y Tesorero del Tribunal la Santa Cruzada, quien contrajo matrimonio el veintidós de febrero de 1716 en la metropolitana limeña con D^a. Mariana Fernández de Córdoba y Suazo, acaudalada dama criolla descendiente de los Marqueses de Guadalcazar³. La pareja fue nombrada Condes de Polentinos, título confirmado en julio de 1716 por el rey Felipe V (1683-1746) con el vizcondado previo de Colmenares y originariamente concedido en tiempos de Carlos II (1661-1700) a los Conventos de San Felipe Neri de Molina de Aragón y Medina de Pomar para beneficiarlo⁴.

D. Sebastián de Colmenares reunió, en relación a sus contemporáneos, una de las fortunas más significativas en Perú hasta comienzos del siglo XIX debido a los altos cargos ejercidos en la administración, sucediendo a su padre homónimo (1634-1709), Caballero de la Orden de Santiago y Secretario del Virrey Conde de Lemos⁵, y también por poseer mayorazgos en la Península, administrados por el primogénito D. Francisco José de Colmenares y Fernández de Córdoba (1719-c. 1768), heredero directo del Condado de Polentinos embarcado hacia España en las décadas centrales del Setecientos⁶. En Madrid desarrolló una exitosa carrera militar hasta obtener el grado de Coronel de los Reales Ejércitos y acudió a los altares con la IV Marquesa de Olivares. El resto de su numerosa prole la componían, sin incluir a los varones ya citados: D. Lorenzo, D^a. María Josefa, desposada con D. Juan José de Aliaga, D^a. María Rosa, enlazada con el Dr. D. Pedro José Ramírez de Laredo, Contador del Juzgado de bienes de difuntos, D^a. María Eulalia, D^a. María Isidora y D^a. Juana Manuela, monjas las tres en los cenobios de Jesús Nazareno, San Agustín y San Joaquín⁷.

En un principio D. Felipe desempeñó la función paterna hasta la extinción de los oficios de Cruzada (1743-1786). Tras desaparecer la plaza de veedor, el virrey Conde de Superunda le ofreció la Contaduría de la Casa de la Moneda, sirviendo en este destino hasta su

³ LOHMANN VILLENA, Guillermo: *Los americanos en las órdenes nobiliarias (1529-1900)*. T. I. Madrid, 1993 p. 21 y CÁRDENAS PIERA, Emilio de: *Caballeros de la Orden de Santiago. Siglo XVIII*. T. VII. Madrid, 1995, p. 151.

⁴ GUÍO CASTAÑOS, Guillermo y GUÍO MARTÍN, Javier J.: *El Palacio de Contreras y la Academia de Intendencia en Ávila*. Ávila, 2007, pp. 76-77.

⁵ CÁRDENAS PIERA, Emilio de: *Caballeros de...*, *op. cit.*, p. 151. En el Archivo General de Indias se conserva el expediente de información y licencia de pasajero donde se establece una enumeración de los acompañantes, entre ellos su mujer, Agustina Vega y Rinaga, ocho vástagos y, por último, Tomás Vara del Rey, criado, natural de Villanueva de los Infantes, hijo de Alonso Vara del Rey y de María López de Terzaga. *Cif.*: AGI (Archivo General de Indias), *Expediente de información y licencia de pasajero a Indias de Sebastián de Colmenares*, Contratación, 5446, N.7, 1684.

⁶ RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: "La aristocracia limeña al final de una era: precisiones conceptuales y estimaciones patrimoniales", *Histórica*, 2, 1998, pp. 289-308; 299-300.

⁷ MENDIBURU, Manuel de: *Diccionario histórico-biográfico del Perú*. Vol. 2. Lima, 1876, p. 404.

jubilación en 1780⁸. Al permanecer soltero, y recibir en 1773 el título por insolvencia de parientes colaterales, heredó al vínculo de Fernández de Córdoba, instaurado por Rosa de Colmenares, tía legataria de varias pertenencias ancestrales y unida a D. Mateo Pro de la orden de Calatrava, Marqués de Zelada y de la Fuente. Esta señora dejó a su segundo sobrino las tierras suficientes para tener un sólido comienzo en sus aspiraciones de ascenso social en Lima ilustrada: tres haciendas en el valle de Pativilca, otra en el de Carabayllo, una chacra en los suburbios de Guía, un inmueble urbano y una imposición de diez mil pesos en el cabildo de Lima⁹.

El resto del patrimonio lo labró como prestamista, llamando la atención en el inventario de bienes practicado a su muerte la cantidad de 548.566,5 pesos que según cuenta detallada le debían varios nobles: los Condes de Premio Real, de San Antonio, los de Montemar y Monteblanco, el marqués de Feria, el de Lara, y otros, comerciantes destacados (Juan Miguel Catañeda, Tomás de la Bodega, etc.), e incluso el Tribunal del Consulado con 66.000 pesos¹⁰. Esta serie de sustanciosos nombres nos permiten atisbar el panorama de sus posibles amistades y el ambiente en el que se movía. Algunos se descubren especialmente atractivos por sus implicaciones histórico-artísticas, siendo uno de los más notables, sin duda, D. Agustín de Salazar y Muñatones (1702-1771), criollo de fulgurante carrera castrense y funcional¹¹. A este noble terrateniente, próximo a la corte, le distinguió un especial interés por los trabajos de Cristóbal Lozano, Pedro Pablo Rubens, Annibale Carracci y la saga de Los Bassano, artífices de carácter nacional e internacional recopilados en una admirable galería doméstica compuesta de cien pinturas¹².

⁸ *Ídem*.

⁹ RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: "La aristocracia limeña...", *op. cit.*, p. 300.

¹⁰ *Ídem*.

¹¹ Nombrado Caballero de la Orden de Santiago en 1753, fue Capitán de Arqueros del virrey, Coronel de Milicias de Santiago de Almagro, Comisario de Caballería, Alcalde Provincial de la Santa Hermandad de la villa y puerto de Pisco y Alcalde Ordinario de Lima, coincidiendo con el terrible seísmo de 1746. Los esfuerzos que desplegó para organizar a la población y reconstruir una ciudad devastada le hicieron valedor del título de «Conde de Monteblanco», creado por Fernando VI el 28 de enero de 1755. Una vez colmadas sus aspiraciones nobiliarias fundó un mayorazgo, definió el escudo e hizo inventario entre 1764 y 1768 de los bienes que debían ser vinculados, destacando la hacienda principal de Cañaverl, situada en el valle de Chíncha y perteneciente a sus padres, así como su casa limeña en la esquina de las calles de Caridad y Santo Tomás. Consúltese: RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: "Grandes propietarios del Perú virreinal: los Salazar y Gabiño", en *Historias paralelas: actas del primer encuentro de historia Perú-México*. Lima y México, 2005, p. 314; LOHMANN VILLENNA, Guillermo: *Los americanos en...*, *op. cit.*, pp. 382-384; SWAYNE Y MENDOZA, Guillermo. *Mis Antepasados, (Genealogía de las familias Swayne, Mariátegui, Mendoza y Bareda)*. Lima, 1951, pp. 525-532 y REZABAL Y UGARTE, Joseph: *Tratado del Real Derecho de las Medias-Anatas Seculares y del Servicio de lanzas a que están obligados los Títulos de Castilla*. Madrid, 1792, pp. 158-159.

¹² AGN (Archivo General de la Nación), *Inventario y tasación de los bienes de D. Agustín de Salazar y Muñatones, primer conde de Monteblanco*, protocolos de Orencio de Ascarrunz, n.º 83, 1764-1768, ff. 1033-1035v. El valor total alcanzado de las pinturas asciende a 9489 pesos. Por otro lado, el menaje completo de la residencia se tasó en

El continuo esfuerzo por cultivar un coleccionismo de impronta cosmopolita fue la estrategia más apropiada entre los hombres doctos y pudientes para cubrir sus necesidades piadosas, económicas y de prestigio. Un gran porcentaje de ellos ostentaron cátedras, redactaron tratados en los diversos saberes humanísticos del momento y participaron en debates altamente trascendentes. Dichos personajes procedían de dinastías consagradas que a veces podían remontarse a los primeros conquistadores y pobladores hispanos del Nuevo Mundo. En cualquier caso, habitualmente sus parientes desempeñaban cargos gubernamentales en distintos niveles de la administración virreinal: municipios, audiencias, tribunales, universidades, etc¹³.

Es probable que el contacto diario con estos «entendidos», sensibles a cuestiones artísticas, tanto por gusto personal como por las tareas institucionales que debían acometer, generara en D. Felipe la necesidad de concebir una colección que diese buena cuenta de sus preferencias estéticas, motivado, tal vez, por el deseo de singularizarse o distinguirse al interior de un entramado social altamente competitivo. El éxito de esta empresa acabó proyectándose tras su último aliento en 1807, cuando su sobrino carnal, D. Sebastián de Aliaga y Colmenares, tras recibir varias de sus posesiones, enlazó en ventajoso matrimonio con Mercedes de Santa Cruz y Querejazu, única heredera del IV conde de San Juan de Lurigancho que aportó más de 100000 pesos en dote. Así el mayorazgo de Aliaga pudo apuntalar su patrimonio, encontrándose en tiempos de la Independencia en bastante mejor situación que a lo largo de buena parte de la centuria decimoctava¹⁴.

«NUEVE PAÍSES GRANDES DE PINCEL VALIENTE»: COLECCIONISMO Y BUEN GUSTO EN UNA GALERÍA PICTÓRICA FINISECULAR (1799).

En el contexto expuesto con anterioridad debe insertarse el inventario de bienes, confeccionado el veinte de abril de 1799 en un único folio suelto titulado: “*Advertencias que han de tenerse prestar en el cumplimiento de mi disposición. Herederos nombrados de mis*

37186 pesos. Entre las pinturas con autoría destacamos: “*Veinte y cuatro láminas de la vida de Cristo de mano de Pedro Pablo Rubens con marcos dorados*”, “*un lienzo grande de Santa Ana de mano del presente tasador [Cristóbal Lozano] con marco dorado a trescientos y veinte y cinco pesos*”, “*de la mano del mismo tasador un retrato del rey Carlos III con marco dorado a ciento y veinte y cinco pesos*”, “*dos paisajeitos romanos de Hannivalus a doze pesos cada uno*” y “*doze lienzos grandes de los doce meses del año de la Escuela de Bazan a setecientos pesos*”.

¹³ Cfr.: RAMOS SOSA, Rafael: “Concurso de artes y letras: aspectos artísticos del Siglo de Oro en Charcas”, *Anuario de Estudios Bolivianos, Archivísticos y Bibliográficos*, 14, 2008, pp. 397-416; ver pp. 407-408, además de las notas 19 y 21 y RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: *Linaje, dote y poder: la nobleza de Lima de 1700 a 1850*. Lima, 2001.

¹⁴ RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: “La aristocracia limeña...”, *op. cit.*, p. 300.

*bienes y otras disposiciones de buenas memorias*¹⁵. Su publicación es del mayor interés debido a que, por ahora, no tenemos noticias de ningún testamento formalizado ante notario por nuestro protagonista. La relación artística, practicada con anterioridad al fallecimiento del coleccionista, sugiere que el conjunto decoraba su casa principal de Lima y que, a juzgar por el excelente equipamiento pictórico, podemos recrearla con la imaginación sobre una de aquellas viviendas de buen acomodo sin llegar a ser palacio. La fuente manuscrita informa sobre nueve paisajes de gran formato, pertenecientes a un vínculo antiguo y, en consecuencia, remitidos al conde de Montesinos: “*Declaro que los nueve países grandes de pincel valiente son vínculo antiguo de la casa y como tales se remitirán al Conde de Montesinos, mi sobrino*”¹⁶.

Aunque escuetas, estas sugestivas líneas escritas en primera persona ratifican la existencia de una pinacoteca anterior, o al menos la intención de instalarla, hecho que debió contribuir hipotéticamente a educar la mirada del Marqués en su juventud, animándole a continuar décadas después con la actitud coleccionista emprendida por parientes cercanos para establecer un discurso que actuara como mecanismo justificativo del linaje en las sucesivas generaciones. Ciertas descripciones dejan entrever la superación del carácter acumulativo y preciosista presente en los *Kunst und Wunderkammer* manieristas, remarcando la excepcionalidad de algunos ejemplos. Prueba de ello son “*dos batallitas muy finas*”¹⁷ de las que parece sentirse especialmente orgulloso porque se situaban en el acceso a la sala principal, lugar de recibo y afirmación identitaria¹⁸. Se debió apostar por una disposición museográfica característica de la Edad Moderna, cubriendo todo el espacio disponible y planteando un tipo de visualización global, extraño para el espectador contemporáneo acostumbrado a la lectura individualizada en los museos. La carencia de luz eléctrica influía en los acercamientos, actuando, a veces, como factor igualador. Por tanto, si se tenía interés en dignificar un óleo se acudía a elementos externos, por ejemplo, las enmarcaciones fabricadas en materiales atractivos visualmente, los soportes metálicos que ofrecían vistosos acabados, proceder a su engalanamiento con colgaduras textiles u otorgarles una situación privilegiada sobre los zócalos de ventanas y puertas.

En este punto, el documento proporciona un valor agregado a las frías relaciones de los inventarios, especificando con énfasis la calidad de su ejecución. Según ha podido matizar

¹⁵ AGN, *Inventario del Marqués de Zelada y de la Fuente*, Colección Moreyra, leg. d 31-813, 1797-1802, ff. 26-26v; f. 26v. Se halla dentro de un legajo junto a la disposición testamentaria de D. Agustín de Querejazu.

¹⁶ *Ídem*.

¹⁷ *Ídem*.

¹⁸ BARRIGA CALLE, Irma: “Modernos e ilustrados: sensibilidad y buen gusto en el Perú del siglo XVIII”, en *El Perú en el siglo XVIII: La era borbónica*. Lima, 2015, pp. 423-447; 438.

Ricardo Kusonoki, a partir del terremoto de 1746 y la publicación de «Los Júbilos de Lima» (1755) debido a la reconstrucción de la catedral, comenzó a forjarse lentamente una nueva sensibilidad, coincidente con la gradual definición de un lenguaje pictórico «modernista», con resabios neoclásicos aunque dependiente en última instancia del Barroco metropolitano, época dorada a la cual se aspiraba a volver. El particular estilo constituyó un provechoso capital simbólico para una élite criolla que intentaba mantener y defender su lugar de privilegio en la sociedad jerárquica, equiparándose con la nobleza peninsular¹⁹. El arte y la prensa, concretamente «La Gaceta de Lima», “*contribuyó a presentar la imagen de una élite política y cristiana que defendía la monarquía y la sociedad, frente a la plebe que amenazaba el orden instaurado por la divinidad. La sociedad de castas se estaba transformando en una de clases, y la cultura de la élite y la de la plebe, se tornaban diferentes. El consumo de arte colaboraba en marcar la distancia entre una y otra*”²⁰. En este orden de cosas, la madurez estilística lograda por la escuela local a partir de 1760 terminaría reflejándose en otras maneras de ejercer el coleccionismo, propias de los «aficionados», aquellos con la capacidad de juzgar sus posesiones partiendo de conocimientos teóricos²¹.

Por otro lado, y aunque no se conserve, hasta ahora, constancia documental, pensamos que la morada no sólo debió albergar exclusivamente pinturas sino también alhajas, cantidades notables de plata labrada y un exquisito mobiliario de elegante diseño rococó, frecuentes en la ciudad del Rímac en señal de estatus que, en definitiva, revelaría a los visitantes el ostentoso ritmo vital alcanzado por D. Felipe en calidad de funcionario virreinal²². Las múltiples tipologías mobiliarias, con todos sus valores estéticos e implicaciones suntuarias, se erigieron como un complemento lógico de la riqueza arquitectónica en una cultura, donde el lujo y la opulencia

¹⁹ KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “La «reina de las artes»: pintura y cultura letrada en Lima (1750-1800)” *ILLAPA*, 7, 2010, pp. 51-61; “De Ruíz Cano a Unanue: arte y reivindicación criolla en Lima (1755-1806)”, *Dieciocho*, 1, 2006, pp. 107-120 y “Modernismo y clasicismo en Lima en la segunda mitad del siglo XVIII”, *Uku Pacha, Revista de Investigaciones Históricas*, 7-8, 2004, pp. 117-128.

²⁰ BARRIGA CALLE, Irma: “Modernos e...”, *op. cit.*, p. 429.

²¹ KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Hacia un coleccionismo renovado. La donación de pintura virreinal Petrus y Verónica Fernandini”, en *La colección Petrus y Verónica Fernandini: el arte de la pintura en los Andes*. Lima, 2015, pp. 2-27.

²² Sobre el mueble en el virreinato peruano: CAMPOS CARLÉS DE PEÑA, María: *Un legado que pervive en Hispanoamérica: el mobiliario del Virreinato del Perú de los siglos XII y XVIII*. Madrid, 2013 y GERMANÁ RÓQUEZ, Gabriela: “El mueble en el Perú en el siglo XVIII: estilos, gustos y costumbres de la elite colonial”, *Anales del Museo de América*, 16, 2008, pp. 189-206. Pablo Macera en un estudio clásico apuntaba que: “*Los primeros mensajes del modernismo fueron el mueble, la joya, el adorno de las casas, los empastes, todas aquellas creaciones minúsculas que constituyen la circunstancia del hombre y que el erudito descuida*”. MACERA, Pablo: “lenguaje y modernismo peruano del siglo XVIII”, *Letras*, 68, 1963, pp. 3-43; 5. El gusto, como señal de distinción, ha sido trabajado en: BORDIEU, Pierre: *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, 2006.

fueron una necesidad y no simple vanidad ocasional de individuos aislados²³. Combinados con ejemplares plásticos en habitáculos especializados (el oratorio, el cuarto de dormir o el estudio) acentuaban los estímulos perceptivos del objeto artístico, potenciando así el disfrute de sus dueños durante una contemplación pausada. De este modo podría hablarse del «ámbito de la obra de arte», concepto que “*abre el horizonte no sólo a la función inmediata sino a la contemplación y delectación autónoma (que no independiente) de la misma, incluyendo los aspectos psicológicos, sociológicos y espirituales del comitente o receptor y su época*”²⁴.

La colección se trata de una sobresaliente relación de sesenta y siete obras de las que treinta y una, es decir un excepcional 46, 26%, pertenecerían a distintos autores españoles y extranjeros, abarcando los siglos XVI y XVII. Es necesario insistir en el hecho de que no se menciona el nombre del maestro pintor responsable del inventariado y ni tan siquiera aparece su firma, lo cual acentúa las reservas con que deben ser consideradas las atribuciones. Dicho personaje lleva a cabo una identificación escueta de la pieza limitándose a designar el título de la misma, describiendo esquemáticamente en contadas ocasiones los elementos representados, y a añadir el nombre de su supuesto artífice. A veces indica sobre qué superficie se ha trabajado, utilizando «lienzo» para referirse a la técnica de óleo sobre lienzo, diferenciándola de las «láminas» u óleo sobre cobre. Asimismo, no se detiene en proporcionar las dimensiones, aludiendo a su tamaño con apelativos imprecisos en forma del adjetivo «grande» o los diminutivos «paisecitos» y «batallitas», ni en establecer una tasación económica, aspecto que sería de gran ayuda a la hora de profundizar sobre la demanda de determinados asuntos.

Confirmamos que la redacción sigue un orden preestablecido, situando en primer lugar los nueve países de «*pincel valiente*», que no fueron compra directa de D. Felipe, y, a continuación, partiendo del orden social del Antiguo Régimen donde el posicionamiento jerárquico se respaldaba en una herencia acumulada a través del tiempo, un apartado con todos los cuadros que fueron vinculados para evitar en vano su fragmentación, obtenidos por nuestro coleccionista “*a fuerza de diligencias*”²⁵. Conocedor de los mecanismos adquisitivos del mercado, el Marqués demuestra ser un hombre versado en los negocios y bien informado sobre el patrimonio artístico conservado en otros hogares al hacerse con “*los doce países que compré de los bienes del señor Bolaños*”²⁶, apelativo correspondiente a Juan José de Aliaga y

²³ GONZALBO AIZPURU, Pilar: “De la penuria y el lujo en la Nueva España. Siglos XVI-XVIII”, *Revista de Indias*, 1996, 206, 1996, pp. 49-75; 50.

²⁴ RAMOS SOSA, Rafael: “Concurso de artes y...”, *op. cit.*, p. 398.

²⁵ AGN, *Inventario del Marqués de Zelada...*, *op. cit.*, f. 26v.

²⁶ *Ídem*.

Santa Cruz, V Conde de San Juan de Lurigancho. El análisis del repertorio, dividido en cincuenta y cinco lienzos (82,09%) y doce láminas (17,91%), nos habla de un coleccionista avanzado para su época que dio forma a un conjunto relativamente moderno en el contexto del virreinato peruano pues fue en la centuria siguiente cuando las familias poderosas buscaron insertarse plenamente en un sistema de intercambio internacional, percibiéndose una ruptura con el pasado²⁷ (tabla nº 1).

Las inquietudes culturales de D. Felipe nos llevan a pensar que, si bien quizás no fuera el iniciador de la colección, no obstante sí es él quien la consolida, amplía y otorga una coherencia en términos de calidad. En sus habitaciones convivían representantes del barroco flamenco (Rubens) con creadores adscritos al naturalismo y el manierismo veneciano (Murillo, Ribera, Zurbarán y Tiziano), reuniendo intencionadamente en su domicilio el testimonio de un arte que ya a finales del siglo XVIII comenzaba a desvanecerse por el ímpetu ilustrado pero que aun así admiraba y le proporcionaba prestigio. Además, asistimos en plena década de los noventa a las primeras tentativas en Lima de fundar una institución académica, por lo que no debe descartarse su empleo didáctico, estimulando y orientando a los pintores noveles con el recuerdo de unas normas universales, traducidas en célebres imágenes derivadas del Renacimiento y Barroco internacionales (Tabla nº 2)²⁸.

Conviene ser cautos al trabajar con documentación notarial antigua y no aceptar categóricamente las autorías debido a que la frontera entre una copia y el original no estaba tan claramente diferenciada en unos siglos en los que la Historia del Arte comenzaba su andadura. Los mismos tratadistas recomendaban emular el estilo de los artistas más paradigmáticos para perfeccionar el oficio²⁹. Se tuvo la noción de que el «disegno» perduraba subyacente en los resultados finales al ser un hallazgo mental inspirado en la perfección divina. Por consiguiente era admisible que un original pudiera ser recreado libremente en diferentes modelos técnicos o en acertadas repeticiones. Así sucedió en el arte de la estampa porque “*la habilidad desplegada*

²⁷ KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Hacia un coleccionismo...”, *op. cit.*

²⁸ Sobre los proyectos fallidos de academias y escuelas de dibujo privadas en Los Reyes a finales del siglo XVIII consúltese: ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “Academias y academicismos en Lima decimonónica”, *Tiempos de América*, 11, 2004, pp. 77-90.

²⁹ Francisco Pacheco en su «Arte de la Pintura» (1649) estipula que: “*Es cosa más segura y recebida (por la poca capacidad de los sujetos), el comenzar por la práctica o exercicio de la mano, y por una sencilla imitación; porque siendo exercitados en trasladar cosas buenas, y diestros debuxadores, por la luz y conocimiento que adquieren, halla en ellos mejor asiento y lugar la doctrina, y son más capaces de los buenos preceptos (...). Enríquecida la memoria, y llena la imaginación de las buenas formas que de la imitación ha criado, camina adelante el ingenio del pintor al grado segundo de los que aprovechan, (...) así de estampas como de mano, ofreciéndole ocasión de hacer alguna historia, se alarga a componer, de varias cosas de diferentes artífices, un buen todo*”. Véase: CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, 1991, pp. 403-404.

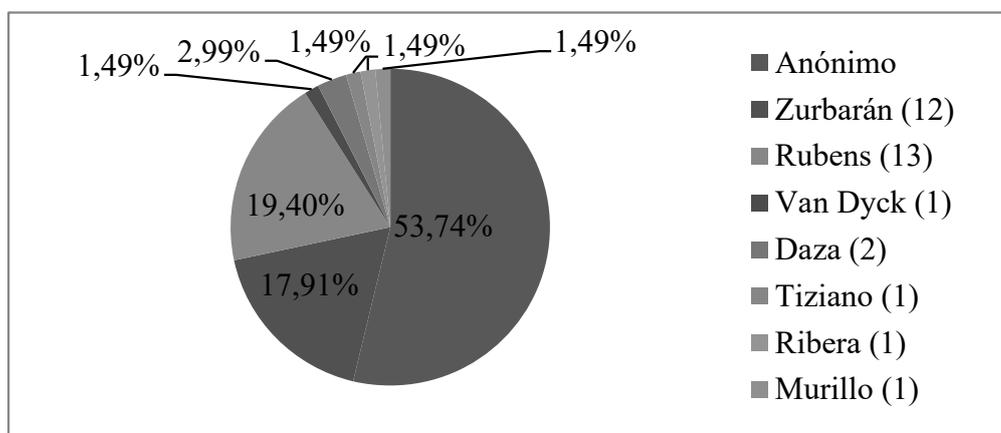
*en captar un hábito del original y de reinterpretar las obras maestras, les otorgó a las composiciones grabadas el mérito de ser reconocidas como un medio de difusión que recuperaba para los usuarios la idea y el sentido más profundo de las obras famosas*³⁰. Seguramente, D. Felipe debió optar por comprar reproducciones de cuadros cubiertos con un velo de gloria que le resultarían de otra manera inaccesibles.

Tabla 1. La galería pictórica de Felipe Urbano de Colmenares (1799)

ASUNTO	CANTIDAD	OTRAS CONSIDERACIONES
Países.	9.	Grandes/ De pincel valiente/ Vínculo antiguo de la casa/ Remitidos al Conde de Montesinos.
Abraham.	1.	Lienzo grande/ su autor Rubens.
Descendimiento.	1.	Tiziano.
La fregona.	1.	Su autor, Van Dyck.
Serie de mártires.	12.	Su autor, Zurbarán.
Países.	12.	Comprados de los bienes del Señor Bolaños.
Niños comiendo.	1.	Su autor, Murillo.
Dos pichones.	1.	Lienzo.
Batallas.	2.	De pequeño formato/ muy finas/ Sobre la puerta de acceso a la sala
Países.	10.	De pequeño formato/ sobre la vida de San Juan.
Países.	2.	La ruina y nevada, su autor Cristóbal Daza.
La historia de Aquiles.	12.	Láminas con marcos de ébano/ su autor Rubens.
La Magdalena.	1.	Con marco de bronce dorado.
El sacrificio de una vaca o un toro.	1.	Con marco negro.
Una cabeza escorzada de San Sebastián.	1.	Con marco dorado/ Su autor Españolete.
Lienzos: 55. Láminas: 12. TOTAL: 67.		

³⁰ STASTNY MOSBERG, Francisco: "Ulises y los mercaderes. Transmisión y comercio artístico en el Nuevo Mundo", en *Estudios de Arte Colonial*. vol. I. Lima, 2013, pp. 351-378, concretamente el apartado 3.

Tabla 2. Distribución porcentual de autores



Desde la segunda mitad del Setecientos la influencia de Bartolomé Esteban Murillo resultó decisiva en la plástica limeña dieciochesca para avanzar por el sendero de un naturalismo donde luz, color y movimiento pujan en los motivos, abandonando la veta figurativa zurbaranesca y las interpretaciones tenebristas de Juan de Valdés Leal. Sus producciones fueron recibidas en la centuria precedente mediante la importación de ciclos sacros que, si aún en la actualidad despiertan admiración, en el pasado fueron auténticos puntos de inflexión para estimular la recreación de la estética realista en los virreinos transatlánticos³¹.

Esta corriente, apoyada en una narrativa más verosímil, fue dentro del ámbito contrarreformista europeo y americano una efectiva respuesta a las necesidades piadosas, alcanzando enorme predicamento en Los Reyes al calor de la espiritualidad conventual dominica, manifestada en la serie de origen sevillano conservada en el claustro de Santo Domingo (1607)³². Las influencias estilísticas de la capital hispalense conformaron un Barroco ecléctico dependiente de un triple sustrato: flamenco, por la inagotable llegada de grabados amberinos, italiano y español, reinterpretado desde una óptica personal, apostando por el triunfo de un estilo suave y colorista aunque con resabios matizados de claroscuro en etapas sucesivas de tanteos formales, culminadas sobre la séptima década del siglo XVII. D. Felipe Urbano, consciente de estos antecedentes, parece querer difundirlos resumidamente, a modo de homenaje visual, bajo el formato de una galería doméstica compuesta con hasta trece piezas

³¹ Véase el apartado correspondiente en WUFFARDEN, Luis Eduardo: "Entre el arcaísmo y la innovación. 1610-1670", en *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid, 2014, pp. 275-305; 285-289.

³² STASTNY MOSBERG, Francisco: *Redescubramos Lima: conjunto monumental de Santo Domingo*. Lima, 1998.

de Rubens, una docena de Zurbaranes, una pareja de Dazas y muestras individuales de Tiziano, Van Dyck, Murillo y Ribera.

En cuanto a la distribución temática, el acceso al mercado de un amplio espectro social y la popularización de determinados estilos propició que el género profano adquiriese cada vez mayor presencia en las colecciones particulares limeñas, lo cual no era una novedad, pues al explorar Wuffarden el gusto de los canónigos catedralicios destacó su interés por las vistas de ciudades, paisajes, mitologías y marinas³³. El advenimiento borbónico potenciaría, al amparo de la estética modernista, una pintura que reelaboraría lo foráneo tomando como eje la observación de la naturaleza. La tendencia a la laicización cultural, supuso un aperturismo hacia los «países», que, sin embargo, debido a la amplitud del término podían introducir episodios religiosos, batallas, marinas, escenas cinegéticas, estaciones, meses del año, probablemente el Zodíaco, e incluso, mapas de haciendas, villas y enclaves urbanos. Podría muy bien ser catalogadas en este rubro la docena de paisajes entregada al conde de Montesinos, los otros diez mercadeados al «Señor Bolaños», las dos «batallitas», “*diez paisecitos de la vida de San Juan*” y “*La ruina y nevada de Daza*”³⁴, sin precisar si servían de marco arquitectónico para algún suceso bíblico.

Actualmente, resulta complicado valorar en su justa medida la producción de Cristóbal Daza, corregidor en el puerto y presidio del Callao y personaje celebrado entre sus coetáneos como «pintor de países», siguiendo las palabras de Carlos de Sigüenza y Góngora en su «Triunfo Parténico» (1683): “*como tampoco dejaron de ocupar su lugar y las atenciones los ingenios de Daza y Angulo, cuyos países no tienen oposición hasta que se ponga a pintar la naturaleza*”³⁵. Parece ser que también ejecutó una Huida a Egipto durante la fiesta a Santo Toribio de Mogrovejo. A propósito de aquel óleo, el escritor Francisco de Echave y Assu, en su «Estrella de Lima» (1688) manifestaría la dependencia a los prestigiosos modelos hispalenses de Herrera el Viejo y Murillo: “*Renovó la admiración, que siempre le ha merecido el pincel de nuestro D. Christoval Daza, para quien mira fin embidia el Perú los más encarecidos primores de los Herreras y Murillos, de los Protogenes, y Zeusis antiguos*”³⁶. Esta fama debió alentar tardíamente su ingreso en las pinacotecas como registra el testamento de Pedro José Bravo de

³³ GUIVOBICH PÉREZ, Pedro y WUFFARDEN, Luis Eduardo: “El clérigo Juan López de Vozmediano, comitente de Martínez Montañés en Lima”, *Archivo Español de Arte*, 257, 1992, pp. 94-101.

³⁴ AGN, *Inventario del Marqués de Zelada...*, op. cit., f. 26v.

³⁵ SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de: *Triunfo Parténico*. México, 1945, p. 104.

³⁶ ECHAVE Y ASSU, Francisco de: *La estrella de Lima*. Lima, 1688, p. 70.

Lagunas (1703-1765), quien poseía dos lienzos suyos que representaban a David y Andrómeda, entre otros³⁷.

En una coyuntura en la que lo agradable era bien acogido, hubo un sincero interés en plasmar las verdades de la vida y los acontecimientos mundanos, motivos, a veces, meramente decorativos. Bajo esta tesitura cabría introducir “*un lienzo con dos pichones*”, “*un sacrificio de una vaca o un toro con marco negro*” y “*el lienzo de dos golosos, su autor Murillo*”³⁸, tal vez, los «Niños comiendo melón y uvas» (1650) lienzo expuesto en la Althe Pinakotek de Múnich y auténtico prototipo universal que atestigua con maestría la admirable capacidad del maestro sevillano para abordar lo inmediato. De índole mitológica son “*doce láminas de Aquiles con marco de ébano, su autor Rubens*”³⁹, composiciones realizadas en bronce y ostentosamente enmarcadas. La maleabilidad del material, sus altas probabilidades de conservación en un viaje por alta mar, y los delicados acabados, les llevaron a ser valoradas como auténticos objetos suntuarios⁴⁰. Recogiendo al género del retrato localizamos “*La fregona de Bandique*”⁴¹, ejemplar depositario de una fuerte carga simbólica al constituirse en exhibición del poder del Marqués y reafirmar su desahogada posición.

La exploración del inventario descubre un proceso de acumulación dual en el cual el «arte sacra» sigue ocupando un lugar de primer orden, con treinta y seis piezas (53,74%) frente a las diecinueve propuestas laicas (18,35%) y doce restantes indeterminadas (17,91%). Ratificamos un espíritu coleccionista tradicional, similar al de la metrópoli, persistiendo el sentimiento barroco en el imaginario de D. Felipe sumado al influjo secularizador que encontró un medio más favorable para su despliegue con la llegada de Matías Maestro y la aparición del «Mercurio Peruano». Así pues, el Marqués fija los grandes hitos y directrices marcadas por la Contrarreforma, promoviendo figuras del santoral, alusivas a virtudes consideradas esenciales que calzaban con el culto contemporáneo. En este sentido se alzan los ermitaños, símbolos de laboriosidad y continencia de los impulsos carnales, y mártires que habían derramado su sangre en defensa del dogma y eran considerados modelos conductuales. Véase una “*Magdalena arrepentida con marco de bronce dorado*” y “*una cabeza escorzada de San Sebastián, su autor Españolote*”⁴², confundida probablemente por el responsable del inventariado con una cabeza

³⁷ HOLGUERA CABRERA, Antonio: “Un coleccionista criollo...”, *op. cit.*

³⁸ AGN, *Inventario del Marqués de Zelada...*, *op. cit.*, f. 26v.

³⁹ *Ídem.*

⁴⁰ BARGELLINI, Clara: “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 74-75, 1999, pp. 79-98.

⁴¹ AGN, *Inventario del Marqués de Zelada...*, *op. cit.*, f. 26v.

⁴² *Ídem.*

degollada del Bautista, original custodiado en los fondos del Museo Cívico Gaetano Filanguesi (Nápoles, 1647).

Igualmente, la piedad ilustrada enfatizó los iconos cristocéntricos de carácter pasionario y significativos eventos del Antiguo Testamento para hacer presente lo sobrenatural en contextos privados. A esto remiten “*El Descendimiento del Tiziano*” y “*El lienzo grande de Abraham, su autor Rubens*”⁴³. El primero se relaciona con una obra homónima, antaño exhibida en la Basílica de Santa María dei Frari (Venecia, 1570) y perteneciente a una etapa tardía, donde el artífice veneciano responde a una nueva manera de pintar, resumida en la inmediatez del trazo alargado, el pincel grueso y los expresivos contrastes lumínicos. El segundo, adoptando las precauciones oportunas, podría aludir al «Encuentro de Abraham y Melquisedec» (Museo del Prado), efectuado en torno a 1625 para satisfacer el encargo de la Archiduquesa Isabel Clara Eugenia, consistente en una serie de diecisiete tapices dedicados a la Eucaristía, destinados al madrileño Monasterio de las Descalzas. Recrea el instante en que el rey de Sodoma recibe al general victorioso, ofreciéndole pan y vino. El anciano sacerdote ocupa el centro compositivo, ataviado con capa dorada forrada de pieles y coronado de laurel, inclinándose ante un agradecido Abraham. Ambos cruzan sus manos acentuando el momento del intercambio con intensidad. Al pertenecer a una primera versión destaca por ser una pieza más contenida y de mayor ilusión estática, sirviendo el cántaro al borde del marco como elemento que marca el eje de simetría. La luz dota de viveza al conjunto al tiempo que la rápida pincelada aumenta la fluidez narrativa⁴⁴.

“*Las doce mártires de Zurbarán*”⁴⁵, pertenecerían probablemente a una de las muchas series importadas cuyas protagonistas se identificaban como Santas Vírgenes. Se tratan de bellísimas producciones barrocas de gran formato que ofrecen los retratos de doncellas mostradas en la plenitud vital. Zurbarán, los integrantes del taller y sus seguidores, peninsulares y transoceánicos, apostaron por plantear lo humilde y poético desde una proyección mística de simplificada dignidad y elegancia, reproduciendo estereotipos gestuales del mundo teatral. Suelen vestir majestuosos ropajes, paños coloristas y estar tocadas de delicadas joyas o sombreros, portando como elemento iconográfico característico la palma del martirio⁴⁶.

⁴³ *Ídem*.

⁴⁴ VERGARA, A. y WOOLLETT, A. T.: *Rubens. El triunfo de la Eucaristía*. Catálogo de Exposición. Madrid y Los Ángeles, 2014, p. 64 y DÍAZ PADRÓN, Matías: *Museo del Prado: catálogo de pinturas. Escuela flamenca*. Madrid, 1975, pp. 290-291.

⁴⁵ AGN, *Inventario del Marqués de Zelada...*, op. cit., f. 26v.

⁴⁶ GÓNGORA VENEGAS, José Antonio y GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Pedro J.: *Santas de Zurbarán. Devoción y Persuasión*. Catálogo de Exposición. Sevilla, 2013.

Para concluir este somero análisis de la galería artística recopilada por el Marqués, que se presta a un examen futuro más exhaustivo para despejar las dudas surgidas en esta ocasión, merece la pena insistir en el reconocimiento de D. Felipe como uno de los coleccionistas limeños más representativos, por ahora, en la centuria decimoctava. La fuente documental se trata de un valioso testimonio para recrear el perfil de un «conocedor» al que se debe un estudio monográfico que contemple sus inquietudes culturales y su relación con la intelectualidad de la época.