

# La galería pictórica del III conde de la Monclova (1690-1705)

## *The Pictorial Gallery of the 3rd Count of Monclova (1690-1705)*

ANTONIO HOLGUERA CABRERA

holguera1991@hotmail.com

Universidad de Sevilla

Recibido: 6 de marzo de 2017 · Revisado: 2 de mayo de 2017 · Aceptado: 9 de mayo de 2017

### Resumen

Los inventarios de bienes son fuentes estimables para elaborar investigaciones encaminadas a concretar las interrelaciones políticas, económicas y culturales de cualquier sociedad en un espacio y tiempo determinados. 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 de los siglos. Partiendo de estas premisas, el presente estudio recoge noticias inéditas sobre la colección de pinturas recopilada por Melchor Portocarrero Lasso de la Vega, III conde de la Monclova (1636-1705), en Lima a comienzos del siglo XVIII.

**Palabras clave:** Coleccionismo; pintura; gusto.

**Identificadores:** III conde de la Monclova.

**Topónimos:** Lima.

**Periodo:** Siglo 18.

### Abstract

The goods inventories are considerable sources which are useful to develop researches related to political, economic and cultural correlations of every society in a determined space and period. The resulted evidences make possible an accurate acknowledgment about the collecting, deeply related to the aesthetics' evolution and to the historical and artistic trend's development during the centuries. On the basis of this premises, this study presents unpublished information about the collecting of paintings gathered up by Melchor Portocarrero Lasso de la Vega, 3rd count of Monclova (1636-1705), in Lima at the beginning of the eighteenth century.

**Keywords:** Collecting; painting; aesthetics.

**Identifiers:** 3rd count of Monclova.

**Place Names:** Lima.

**Period:** 18th Century.

---

### CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

---

HOLGUERA CABRERA, A. (2017). La galería pictórica del III conde de la Monclova (1690-1705). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 48: 91-104.

---

## Introducción<sup>1</sup>

El coleccionismo artístico ha suscitado un notable interés en el ámbito académico nacional e internacional desde comienzos del siglo pasado, siendo consecuentemente respaldado por un representativo acervo de ensayos que han perseguido establecer líneas interpretativas de su historia, protagonistas y motivaciones<sup>2</sup>. Los trabajos centrados en este complejo fenómeno social son útiles para hipotetizar sobre el desarrollo del gusto en centros culturales concretos. La selectiva reunión de piezas dirigida por un particular, puede afectar a la evolución de las escuelas regionales, e incluso, definir la trayectoria cultural y económica de las naciones formando conjuntos museísticos que impulsan la construcción de una identidad a partir de los ejemplos conservados.

Los investigadores limeños vienen efectuando una serie de esfuerzos constantes desde los años ochenta con el objetivo de poner en valor las artes plásticas del Perú con la elaboración de exposiciones, restauraciones y ediciones de volúmenes ricamente ilustrados. Este quehacer intelectual ha supuesto una poderosa renovación en el medio local para abordar estudios de historia del arte durante el período virreinal, empleando líneas metodológicas de mayor exigencia. Partiendo de estas premisas, actualmente asistimos en la ciudad de Los Reyes a la meritoria creación de una visión global sobre el Renacimiento y Barroco pictóricos<sup>3</sup>.

El objetivo principal del artículo es complementar dicha labor desde la perspectiva del coleccionismo, asunto que ha sido motivo de atención las últimas décadas en relación a la élite. En el contexto peruano los acercamientos a la cultura material de los grupos influyentes son cada vez más numerosos, demandando la elaboración de artículos especializados y monografías que ilustren la evolución del fenómeno con rigor y sistematización<sup>4</sup>. Con esta finalidad damos noticia de las pinturas recogidas en el inventario *post-mortem* de Melchor Portocarrero Lasso de la Vega, III conde de la Monclova, virrey de Nueva España y del Perú (1690-1705), para establecer una valoración de su papel como coleccionista e hipotetizar sobre el gusto en Lima a comienzos del siglo XVIII.

## Melchor Portocarrero Lasso de la Vega (1636-1705): apuntes histórico-biográficos

Convendría recordar que en los reinos de Indias, el virrey, en calidad de *alter ego* del monarca, reunía en su persona varios oficios, interviniendo consecuentemente en los

- 1 Este artículo se inserta dentro de un proyecto de tesis doctoral, actualmente en proceso, titulada: *El coleccionismo pictórico de las élites en la Lima del siglo XVIII*.
- 2 Véanse para el caso español las visiones generales: Jiménez-Blanco (2013); Cano de Gardoqui (2001) y Morán y Checa (1985). Sobre la psicología y motivaciones del coleccionismo: Blom (2013); Sánchez (1999) y Codet (1921).
- 3 A partir de amplios volúmenes editados por el Banco de Crédito del Perú: Mujica (2002-2003). Consúltese igualmente, Alcalá y Brown (2014) y los trabajos reunidos en Stastny (2013).
- 4 Entre los más recientes pueden citarse: Wuffarden (2016); Barriga (2015: 423-447); Jiménez (2014: 113-128) y Montes (2013: 117-156).

asuntos fiscales, como Presidente de la Real Audiencia, religiosos, en calidad de Vice-Patrono eclesiástico, y militar, por su condición de Capitán General. Estos plenos poderes las asignaba el soberano español durante seis años prorrogables en unas instrucciones que detallaban las directrices principales y los problemas urgentes que debían resolverse (Lohmann, 1994: 17-125). Así mismo, el virrey debía dejar una memoria explicativa de sus logros y mecanismos de actuación tras abandonar el cargo (Lohmann, 1959).

Cada dirigente fue el responsable de ornamentar su ámbito residencial, haciendo gala de un notable despliegue suntuario, reflejo de la cultura material e intereses concretos de los moradores. El Palacio Virreinal albergó una pequeña corte, emuladora de los usos y costumbres metropolitanos pero adaptados a los condicionantes de Lima, centro cultural con personalidad propia (Torres, 2006). Como señalaremos, las posesiones de las que se rodeó Melchor Portocarrero proclamaban su condición distinguida, transformándolo en indiscutido director del gusto, aquel cuyas preferencias estéticas, sinónimo de modernidad, fueron imitadas por algunos integrantes de la élite urbana.

El gobierno del conde de la Monclova coincidió con una etapa de transición sumamente conflictiva debido al cambio dinástico. El siglo XVII consolidó la madurez del virreinato peruano, afianzando su hegemonía como emporio comercial del Pacífico, pese a alternar etapas de florecimiento con agudas crisis (Serrera, 2011: 221-243). Esto explica que en la capital se insistiese en demostrar, aún en tiempos de precariedad, una imagen sofisticada de la ciudad con toda suerte de acontecimientos festivos, especialmente las entradas reales pensadas para reafirmar la lealtad al régimen monárquico (Bromley, 1953: 5-108). En estos rituales de calurosa bienvenida se expresaba el estratificado orden social mientras la comitiva discurría por calles engalanadas con colgaduras textiles y arquitecturas efímeras (Ramos, 1992)<sup>5</sup>.

No obstante, fueron sucediéndose una serie de hechos desafortunados, causantes de las revueltas acontecidas durante la posterior centuria y de los afanes independentistas: explotación defectuosa de los yacimientos mineros, esterilidad de los campos, descenso de las rentas fiscales, aumento del contrabando, mayor sensación de inseguridad debido a la anarquía de las flotas y, por último, una progresiva asimilación del criollismo, persiguiéndose superiores niveles de vida (Lohmann, 1984: 335-382)<sup>6</sup>. El primer tercio del siglo XVIII, época dominada por el impacto modernizador producido por las reformas borbónicas en los campos económico, administrativo y urbanístico, supondría una lenta pero honda transformación cultural que introdujo a Lima en la dinámica del progreso, inspirada por el espíritu de la Ilustración, desencadenando un clima de rebelión, presagio del estallido revolucionario (Navarro, 1991: 101-115).

5 Para la fiesta en Nueva España: Farré (2013); Mejías (2002); Morales Folguera (1991) y De la Maza (1946). Para conocer el ceremonial de recibimiento al que eran sometidos los virreyes del Perú y las instrucciones de su viaje, véanse: Morales (2008: 465-492) y (2013: 407-421).

6 Otros acercamientos más detallados sobre Lima en los siglos XVII y XVIII pueden consultarse en: Vargas (1971) y Pérez (1985). Para el origen, desarrollo y consecuencias de las reformas borbónicas y su influencia en Lima consúltese: Parrón (1995) y Rees (1992).

El nuevo mandatario heredó la crisis del trigo (1687) y un erario público exhausto, producto del terremoto de ese mismo año y de las conflictos internacionales que España debía financiar. Durante su gobierno, de administración lenta y sin un rumbo definido, solamente se celebraron dos ferias en Portobello (1690 y 1695) que coincidieron con la toma de Cartagena por los franceses. Aunque en un primer momento, el comercio pareció mostrar síntomas esperanzadores, la corona acabó imponiendo numerosas cargas fiscales a los grandes comerciantes debido al financiamiento de flotas y galeones, por un valor superior a los treinta millones de pesos. En 1701, como consecuencia del contrato celebrado con la corporación gala “*Compañía Real de Guinea*” se incrementó el contrabando, proliferando navíos de registro en el Puerto de Buenos Aires (Lohmann, 1984: 379).

Debido al seísmo se aplicó el máximo celo al resurgimiento de la capital, iniciando una intensa política de obras públicas, que culminó en 1700 tras la reedificación de los inmuebles de mayor carácter simbólico (el Palacio Virreinal, la Real Audiencia y el Cabildo), la remodelación de la Plaza de Armas (1693) y el levantamiento del nuevo muelle, situado en el Callao (1696). En lo que respecta al Patronato Real, bajo las órdenes del virrey se fundaron en Lima instituciones religiosas, como por ejemplo el *Monasterio de Jesús, María y José* (1699), e inauguraron, entre otros, el Colegio de San Antonio Abad (Cuzco), convertido en Universidad mediante Real Cédula (1692).

Una vez esbozado brevemente el contexto sociocultural, podemos establecer el perfil biográfico de nuestro coleccionista. Centrándonos en un poder para testar, otorgado ante el escribano público Francisco Sánchez Becerra, puede confirmarse el fallecimiento de nuestro personaje en 1705<sup>7</sup>. Nacido en Madrid, el 4 de julio de 1636, sirvió desde joven como Capitán de Infantería, Maestre de Campo y Teniente General de Caballería, pasando a ejercer por los éxitos obtenidos los cargos de Consejero de Guerra y Gentilhombre de Cámara de Carlos II (1661-1700)<sup>8</sup>. Su excelente desempeño en el ejército le ofreció la posibilidad de establecer fructífera relaciones con integrantes de la monarquía, como por ejemplo, D. Juan de Austria (1629-1679), hijo bastardo de Felipe IV (1605-1665), acompañándole a Sicilia, Cataluña y Portugal (1662). Esta circunstancia debió fortalecer su posición y resultar clave para un progresivo ascenso, consumado con el nombramiento de vigesimonoveno virrey de la Nueva España y posteriormente máximo mandatario del virreinato peruano.

Fue hijo segundogénito del matrimonio formado por D. Antonio Portocarrero Lasso de la Vega, I conde de la Monclova, y María de Rojas Manrique de Lara. Debido a la muerte de su hermano, sin sucesión, heredaría el título nobiliario, contrayendo nupcias en la Iglesia de San Pablo de Zaragoza (1673) con Antonia Jiménez Urrea, dama de alta cuna, e hija de Antonio Jiménez de Urrea, conde de Aranda, y Felipa Clavero y Sessé (Ru-

7 Francisco Sánchez Becerra. Poder para testar del conde de la Monclova (1705). Archivo General de la Nación, Lima (AGN, Lima). Sección de Protocolos Notariales. N° 955, ff. 1146-1149.

8 Francisco Sánchez Becerra. Inventario de bienes del conde de la Monclova (1705). AGN, Lima. Sección de Protocolos Notariales. N° 955, f. 1735.

bio, 1983: 257). Como fruto de la unión entre Antonio y María nacieron seis hijos, entre ellos, Antonio, Joaquín y Josefa. El primero fue soldado y marino, llegando a obtener el grado de General de las milicias de caballería. Casó con Francisca María de Pallares, natural de Granada e hija del licenciado Antonio de Pallares y Espinosa, Alcalde del Crimen de la Audiencia de Lima, asegurando doblemente la continuidad de un prestigioso linaje y pudiente estilo de vida para las posteriores generaciones (Rubio, 1983: 258).

El testamento del virrey, cuya estructura remite a otras fuentes de similares características, revela la reglamentación existente en torno a la muerte y facilita información representativa de nuestro particular estrechamente relacionada con el ejercicio del coleccionismo, tanto biográfica como de creencias y actitudes sociales. En primer lugar, se introduce el nombre y ocupaciones del testador para seguidamente declarar su aceptación al misterio de la Santísima Trinidad, referir el estado de salud e invocar a la Virgen María como abogada defensora, encargada de la salvación de su alma<sup>9</sup>. A continuación, en una serie de cláusulas se halla lo relativo al entierro, exigiendo que el cadáver fuese envuelto en el hábito franciscano, acompañado de las insignias alusivas al cargo desempeñado, “y se sepulte mi cuerpo en esta Santa Iglesia Catedral o en la del Patriarca San Francisco de Asís o en otra cualquier iglesia, parte o lugar que parecieren a la señora mi esposa”<sup>10</sup>. Finalmente, se mencionan las donaciones, mandas forzosas y obras pías, exigencias piadosas para mantener la memoria del fallecido y reducir su estancia en el purgatorio. Por lo comentado, parece ser que Melchor Portocarrero asumió el Barroco con intensidad, conviviendo su selectivo gusto artístico con una fe profunda y viva.

## El coleccionismo limeño: aproximación crítica a una pinacoteca de transición

Durante la Edad Moderna, varios centros urbanos europeos, estratégicamente situados, fueron seleccionados para albergar las cortes reales. A estas poblaciones abiertas al exterior se trasladaban los artistas en busca de trabajo, siendo contratados por exigentes comitentes del orbe civil y eclesiástico. Concretamente la pintura, puesta al servicio del Estado, enriquecía los ambientes palaciegos a través de programas exaltadores del régimen, encarnado en el soberano, y los interiores eclesiásticos, en unos años de exaltación espiritual. Conforme las artes plásticas fueron mostrándose efectivas para generar discursos simbólicos en relación al poder, los aristócratas, en actitud emuladora, valoraron positivamente la decoración de sus hogares con lienzos y láminas, a veces con cuidadas presentaciones (Simón, 1980: 200-205).

Este creciente aperturismo del coleccionismo, cuya práctica alcanzó a amplios sectores de la población, coincidió con un proceso de ennoblecimiento y reglamentación

9 Francisco Sánchez Becerra. Poder para testar del conde de la Monclova (1705). Archivo General de la Nación, Lima (AGN, Lima). Sección de Protocolos Notariales. N° 955, f. 1146.

10 *Ibidem*, ff. 1146-1146v.

del ejercicio artístico mediante la construcción de un *corpus* teórico, sumamente influyente en la dinámica mercantil (Martín, 1986: 137-160). En consecuencia, la pintura fue considerada una actividad portadora de nobles características que elevaba a quien la cultivaba, trascendiendo al mismo propietario porque estimulaba el avance del conocimiento (Jiménez-Blanco, 2013: 15). Así se comprende la formación de galerías especializadas en la segunda mitad del Seiscientos, como las del Archiduque Leopoldo Guillermo, alejadas del eclecticismo, frecuente en los gabinetes de curiosidades (Morán y Checa, 1985: 231; Brown, 1995: 147-183 y Díaz, 1992). La costumbre de engalanar los interiores domésticos recaló en Lima, adaptándose a la sensibilidad local, formación intelectual e intereses de cada particular, hecho que subraya la necesidad de apostar por acercamientos individualizados (Crespo, 2006: 297-340).

Los inventarios *post-mortem* brindan una detallada información sobre los comportamientos colectivos de las comunidades, aportando valiosos datos para la investigación histórica de cualquier época. No obstante, en general presentan lagunas e imperfecciones en sus escrituras debido a los escasos conocimientos estéticos de sus responsables. Conviene tratar cautelosamente la información vertida en la documentación notarial porque plasma solamente la situación de unos pocos, aquellos con posesiones suficientemente valiosas como para ser legadas o vinculadas, y no está exenta de ocultamientos ya que el profesional actúa como un filtro entre lo que acontece y verdaderamente testifica.

La colección de Melchor Portocarrero es recogida en un inventario resuelto ante el escribano Francisco Sánchez Becerra (1705)<sup>11</sup>. En el citado manuscrito nombra a sus hijos como legítimos herederos, escogiendo también a su esposa como albacea y tenedora de los bienes distribuidos por el Palacio Virreinal, cuyos habitáculos incluían variadas tipologías mobiliarias, plata labrada, joyas y un notable recopilación pictórica, sin un espacio definido sino entremezclada con el resto del menaje, indicativo, de que todos los enseres gozaron de la misma consideración.

Esta afirmación se refuerza si atendemos al tono poco elaborado de las descripciones, desprovistas de juicios valorativos sobre la forma de ver y sentir el arte, matizaciones que, en otros casos, enriquecen las perspectivas de análisis. En este sentido, el perfil del conde respondería, siendo comedidos, al de un “*amateur*”, aquel que se hace con obras de arte, apostando por una línea coherente, para cubrir necesidades simbólicas, piadosas, e incluso económicas, nada extraño en una época en la que la pintura tomaba el carácter de una inversión para enfrentarse con garantías a posibles crisis. Ciertamente, las representaciones debieron suscitar interés en el virrey, debido a una contemplación renovada diariamente, aunque consideramos que la vertiente material y práctica se imponía, situación que cambió cuando algunos criollos, auténticos “concedores”, comenzaron a valorarlas en función de sus cualidades visuales y perceptivas durante la segunda mitad del Setecientos (Barriga, 2015: 435).

11 Francisco Sánchez Becerra. Inventario de bienes del conde de la Monclova (1705). AGN, Lima. Sección de Protocolos Notariales. N° 955, ff. 1735-1741v.

En manos de Melchor Portocarrero, el arte se convertía en un preciso transmisor de los idearios nobiliarios y en un método de engrandecimiento personal para lograr distinción. El aumento de las relaciones diplomáticas provocó que los circuitos comerciales crecieran, y de esta forma las posibilidades de comprar cuadros que eran presentados “como una suerte de galería con una finalidad claramente ostentosa y dirigida a sus iguales estamentales” (Jiménez, 2014: 115). Así pues, entre los mecanismos de adquisición, junto al encargo o a la compra en almoneda, no debe descartarse que algunas imágenes fuesen regaladas por súbditos del monarca, residentes en Perú, que desearan acceder a altos puestos de la administración virreinal.

Las formas de sociabilidad cortesanas, sometidas a un estricto protocolo, exigieron la exteriorización del lujo, como símbolo de poder, presente tanto en el ornato doméstico como en la riqueza del atuendo personal, este último recogido en algunos testimonios de viajeros: “los hombres y mujeres son por igual inclinados a ser magníficos en sus vestimentas; las mujeres no contentas con la riqueza de los bellos paños, los adornan a su manera con una cantidad prodigiosa de encajes y son insaciables para las perlas y pedrerías en los brazaletes, pendientes y otros atavíos (...)” (Frézier, 1991: 130)<sup>12</sup>. La decoración del palacio, lugar frecuente de recepción y fiestas, debía demostrar a los visitantes el selectivo gusto y la alta categoría intelectual de sus anfitriones. En este sentido, el manuscrito atestigua la existencia de una doble vía estética. Una predominante, apegada a una línea tradicional cercana al Barroco hispánico, se caracteriza por un mobiliario sobrio, de líneas rectas, unido al empleo de colgaduras textiles, tapizando los interiores para otorgarles calidez: “ocho paños de cenefa de colgadura de terciopelo, fondo color morado y entreverados otros paños con sus flecos grandes”<sup>13</sup>. En cambio, la otra propone tímidas aproximaciones hacia tipologías francesas, mexicanas y orientales, insistiendo en el cosmopolitismo del virrey: “dos sobremesas de raso de China de distintos colores”<sup>14</sup> y “un velador de México”<sup>15</sup>. Esta suerte de mescolanza la encontramos igualmente reproducida en las pinturas adquiridas, alusivas a imaginarios extranjeros reinterpretados bajo parámetros locales.

La colección, de la que ignoramos el reparto de sus ejemplares por los diferentes habitáculos, se divide en 51 lienzos (72,85%) y 19 láminas (27,15%). Como manifestábamos el inventario carece de juicios de valor consistentes, facilitándonos información relacionada con el asunto, soporte, dimensiones y estado de conservación: “siete lienzos de distintas hechuras y maltratados entre ellos uno grande”<sup>16</sup>, acaso antiguos, indicando un proceso de acumulación ejercido durante décadas. Este hecho, unido a la falta de autorías, nos lleva a pensar que algunas composiciones procedan de la Península,

12 Por ejemplo nuestro coleccionista contaba entre sus posesiones con: “Un espadín de oro guarnecido de diamantes y con trescientos y setenta y ocho diamantes”, y “unas calabazas de perlas de dos granos grandes con esmeraldas de muy buen color”. *Ibidem*, ff. 1735v-1736.

13 *Ibidem*, f. 1737v.

14 *Ibidem*, f. 1739v.

15 *Ídem*.

16 *Ibidem*, f. 1739.

embarcadas junto a otras propiedades, y de México, como apunta la presencia de una Virgen de Guadalupe, devoción arraigada en la Nueva España que subraya el apego de nuestro coleccionista por imágenes de culto consolidadas en el acervo popular criollo: “dos lienzos de Nuestra Señora de Guadalupe grande y otro pequeño”<sup>17</sup>.

Igualmente, la falta de maestros consagrados sugiere que una importante cantidad de las posesiones artísticas son interpretaciones de discreta calidad, exceptuando las efigies que debieron ser más estimadas, y estar mejor trabajadas, porque se encontraban suntuosamente enmarcadas, potenciando la impresión generada en el espectador con vistosos acabados: “un lienzo de cuerpo entero del Rey Don Carlos II con su marco dorado”<sup>18</sup> y “otro del Rey Nuestro Señor, Dios guarde, Don Felipe quinto con marco dorado”<sup>19</sup>. Por la orientación de los cuadros seguramente el virrey participó en la elaboración de los mismos, nada extraño si atendemos al carácter coleccionista de la alta burocracia nobiliaria, tendente a dirigir intensas labores de mecenazgo y de patronazgo sobre diferentes artífices de las artes plásticas. Unas décadas antes, el duque de la Palata había otorgado diversos títulos de maestría en gremios artísticos y artesanales que fueron refrendados por la administración sucesora de Melchor Portocarrero (Jiménez Jiménez, 2014: 123).

La mayor presencia de lo profano sobre lo religioso (65,08% por 34,92%), excepcional por las fechas manejadas, nos acerca a un coleccionismo dual con evidentes signos de aperturismo. Recordemos como, dentro de la clasificación impuesta desde la tratadística, pintar imágenes sacras era lo más estimado porque el artista tenía la encomiable labor de expresar decorosamente los designios de Dios, poniéndose a su servicio con una estética decorosa y asumible para el público (Pérez, 2010: 43). El resto de asuntos, abogando por interpretaciones realistas, se emanciparon, siendo apreciados por los particulares. Algunos, como el bodegón, fueron sacralizados y dotados de simbolismo (Jordan y Cherry, 1995: 18-20), mientras que otros como el retrato eran defendidos porque su práctica perfeccionaba el estudio del natural (Calvo, 1991: 440).

Dentro del grupo sagrado localizamos iconografías marianas características de la propaganda contrarreformista que apostó por la recuperación de la figura de María en afanosa respuesta contra el Protestantismo. Llama la atención “una laminita pequeña de Nuestra Señora de Belén con marco dorado de bronce”<sup>20</sup>, icono inserto en el espíritu de una religiosidad amable tendente a la laicización. Recuerda al delicado modelo pintado por Mateo Pérez de Alesio, tratándose seguramente de una de las muchas réplicas que prueban su éxito en el arte virreinal peruano. También pensados para la práctica piadosa, fueron: “diez laminitas grandes y pequeñas de diferentes advocaciones y marcos”<sup>21</sup> y “ocho láminas, las cuatro medianas, las dos menores y las dos sin marco”<sup>22</sup>.

17 *Ibidem*, f. 1740.

18 *Ídem*.

19 *Ídem*.

20 *Ibidem*, f. 1739.

21 *Ibidem*, f. 1738v.

22 *Ibidem*, f. 1738.



Quizás estuviesen trabajadas sobre metal, técnica perfeccionada en Roma y México con expresivos acabados de honda espiritualidad. Al apostar por el formato reducido y una interpretación realista potenciaba su capacidad dialogante con el espectador (Bargellini, 1999: 79-98), siendo sumamente atractivas por los exquisitos acabados, recordando a las joyas, y demandadas por la perdurabilidad del material. Finalmente, hallamos “un lienzo pequeño de Jesús, María y José”<sup>23</sup>, es decir, una Sagrada Familia, símbolo terrenal de la Santísima Trinidad y ejemplo de buena conducta para los fieles.

En el ámbito profano rescatamos, en primer lugar, dieciocho mapas, quince de diferentes poblaciones, y “tres lienzos medianos de mapas de México, Guayaquil y Potosí”<sup>24</sup>, colgados posiblemente juntos para expresar un mensaje unitario, vinculado al poder absoluto. Intuimos que no se tratan de vistas urbanas sino de visiones cartográficas, similares en su disposición a las contenidas en los interiores holandeses. En la colección del virrey tendrían matices prácticos y demostrativos, actuando de compendio de los territorios controlados y constituyendo una síntesis de la realidad física de los virreinos, información útil en manos de un gobernante para la adecuada toma de decisiones, iniciativa que no fue aislada como otros trabajos han confirmado (Sala i Vila, 2004: 60-65 y Jiménez, 2014: 124-125).

Para terminar, debe referirse un sintomático número de retratos, género que transmite una mirada crítica sobre los grupos sociales. Siguiendo la propuesta del Barroco católico, opuesta a la alternativa burguesa imperante en Holanda, observamos una doble tendencia: la primera, puramente francesa, supera el aspecto individual del efigiado para transformarlo en un símbolo, a partir de una tipología áulica, asumida años después por Cristóbal Lozano y su estela de seguidores. A ella se adscriben trece piezas: el retrato de Felipe V, anteriormente citado, que acaso por la cronología plasme una imagen juvenil del monarca, recordando la versión pintada por Hyacinthe Rigaud, actualmente custodiada en el Museo Nacional del Prado (1701) o la conservada en el Palacio de Versalles (1700) del mismo artífice, además de “once lienzos pequeños de la Casa de Francia”<sup>25</sup>, y “un cuadro pequeño de una *madame* francesa”<sup>26</sup>.

La segunda, formada por representantes de la Casa de Austria (7) y parientes del Conde (1), podría insertarse dentro la órbita velazqueña, con interpretaciones austeras, coloristas y de logrados refinamientos psicológicos, o bajo los formalismos más ostentosos de Juan Carreño de Miranda (Pérez, 2004: 166-199): “otros dos lienzos de medio cuerpo con su marco dorado de los señores reyes Don Carlos II y Mariana”<sup>27</sup>, “otro del señor Don Juan de Austria”<sup>28</sup> y “otro del Señor Cardenal Portocarrero”<sup>29</sup>. Es posible que, atendiendo a una especialización, se recogiesen cronológicamente todos los ejemplares

23 *Ibidem*, f. 1738v.

24 *Ibidem*, f. 1739.

25 *Ibidem*, f. 1738v.

26 *Ibidem*, f. 1739.

27 *Ibidem*, f. 1740.

28 Ídem.

29 Ídem.

en una misma habitación, al modo de las galerías de hombres ilustres, sirviendo como testimonio para la historia, a partir del modelo confeccionado por Paolo Giovio durante el *Quattrocento* florentino (Cámara, 2015: 374).

El retrato encontró condiciones propicias para un descollante desarrollo en toda Europa debido a las posibilidades que brindaba para servir al régimen absolutista y rescatar a ciertas personalidades del olvido (Calvo Serraller, 1991: 532). En Lima, territorio al servicio de la corona pero alejado del principal centro de poder, fue ampliamente demandado, multiplicándose su aparición en las pinacotecas privadas como símbolo de la presencia constante del soberano<sup>30</sup>. Este recurso ya había sido empleado en el ámbito festivo, sustituyendo una pintura bajo palio al rey físicamente ausente, quien de esa forma presidía los acontecimientos de mayor calado. Así mismo, su obtención cimentaba la identidad familiar, en cuanto grupo privilegiado, declarando Melchor Portocarrero lealtad a la dinastía Habsburgo, con cuyos miembros estuvo vitalmente relacionado, sintiéndose profundamente agradecido por la confianza depositada para ejercer el cargo. La galería recopilada por el conde de la Monclova fue la siguiente:

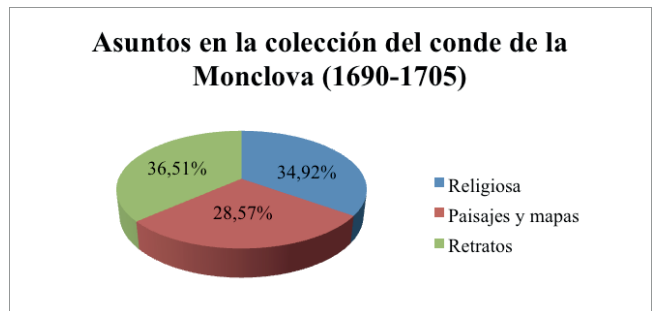
Colección pictórica de Melchor Portocarrero Lasso de la Vega (1690-1705):

ASUNTO	CANTIDAD	OBSERVACIONES
Sagrada Familia	1	Lienzo pequeño.
Mapas	3	Lienzos medianos representando México, Guayaquil y Potosí.
Mapas	15	De diferentes ciudades.
Tema indeterminado	7	Lienzos de distintas hechuras y maltratados, uno grande.
Nuestra Señora de Belén	1	Lámina pequeña con marco dorado y bronceado.
Láminas (religiosas)	18	Ocho (cuatro medianas, dos menores y dos sin marco) y diez grandes y pequeñas con diferentes advocaciones.
Retrato de mujer	1	Pequeño, de una <i>madame</i> francesa.
Retratos	11	Lienzos pequeños representando a integrantes de la Casa de Francia.
Retratos de Carlos II	2	De cuerpo entero con marco dorado y otro de medio cuerpo.

30 La colección de María Josefa de Orellana, I Marquesa de Corpa, contaba con treinta y cuatro retratos: “seis retratos de medio cuerpo de los virreyes del Perú” y “quince retratos de familia”, entre otros. Así mismo, Beatriz Ibáñez de Segovia poseía: “un lienzo con su hoja de laurel con el retrato de su padre y señor de la otorgante” y “otro mayor retrato del rey Felipe V nuevo y con hoja de laurel”. Véase: Juan Núñez de Porras. Inventario de bienes de María Josefa de Orellana (1718). AGN, Lima. Sección de Protocolos Notariales. N° 801, ff. 615v-617v y Pedro de Espino Alvarado. 3° Inventario de bienes de Beatriz Ibáñez de Segovia (1734). AGN, Lima. Sección de Protocolos Notariales. N° 290, ff. 835v-841v.

Retratos de Mariana de Neoburgo	3	Uno "De la misma fuente" que los anteriores y con marco dorado. Los dos restantes sin marco.
Retratos de Carlos II y Mariana de Neoburgo.	2	Lienzos de medio cuerpo con su marco dorado.
Retrato de D. Juan de Austria	1	Con marco dorado.
Retratos de Felipe V	2	Uno con marco dorado y otro sin marco.
Retrato del Cardenal Portocarrero	1	Con marco dorado.
Virgen de Guadalupe	2	Lienzos, uno grande y otro pequeño.
Total	70	

Interpretando los datos de la tabla anterior ratificamos un espíritu coleccionista tradicional, similar al de la metrópoli durante la Edad Moderna. La referencia documental demuestra que el sentimiento barroco persiste en el imaginario del virrey, percibiéndose, al mismo tiempo, un acusado giro hacia lo profano que dota al conjunto de una indiscutible modernidad. La distribución temática confirma nuestros argumentos, siendo perceptible tres bloques diferenciados. Primeramente, pintura de devoción, con énfasis en aquellos iconos marianos consolidados en ambos virreinos y usados para hacer presente lo sobrenatural en el ámbito privado, entre ellos dos versiones de la Virgen de Guadalupe, delatando su posible preferencia espiritual. A continuación, dieciocho mapas, y finalmente, veintitrés retratos, presentes con mayor proliferación al final, conformando un discurso tradicional y característico del Absolutismo español, apegado al Cristianismo pero sin olvidar los signos vinculados a la majestad del soberano, concediéndole la oportunidad de difundir sus propios valores exclusivistas con respecto al resto de la población<sup>31</sup>.



31 Porcentajes elaborados sobre un total de sesenta y tres piezas porque no tenemos noticias de las siete restantes.

Si bien no nos situamos ante un “conocedor”, la galería de Melchor Portocarrero, originada en unos años de transición, pudo inspirar la construcción de otras colecciones similares durante el siglo XVIII. Su muerte debió provocar la fragmentación de un representativo repertorio pictórico, sobre el que desafortunadamente no podemos profundizar más debido a la carencia informativa del inventario *post-mortem*. Pese a las dificultades interpretativas se trata de un valioso testimonio para recrear el perfil de un coleccionista culto en la Lima de comienzos del Setecientos, así como para obtener una visión complementaria sobre la evolución de la pintura limeña, objetivos que esperamos haber cumplido con el breve recorrido mostrado a lo largo de estas páginas.

## Referencias bibliográficas

- Alcalá, L. E., y Brown, J. (2014). *Pintura En Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid: Ediciones 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*, XXI (75), 79-88. Disponible en:  
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36907405> [Consultada el 20-01-2017].
- 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: IRA (PUCP) y Fundación M. J. Bustamante.
- Blom, P. (2013). *El coleccionista apasionado: Una historia íntima*. Barcelona: Anagrama.
- Bromley, J. (1953). Recibimientos de Virreyes en Lima. *Revista Histórica*, (20), 5-108.
- Brown, J. (1995). *El Triunfo de la pintura: sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*. Madrid: Nerea.
- Calvo Serraller, F. (1991). *La teoría de la pintura en el siglo de oro*. Madrid: Cátedra.
- Cámara Muñoz, A., et al. (2015). *Imágenes del poder en la Edad Moderna*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.
- Cano de Gardoqui García, J. L. (2001). *Tesoros y colecciones: origen y evolución del coleccionismo artístico*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid.
- Codet, H. (1921). *Essai sur le collectionnisme*. París: Jouve.
- Crespo Rodríguez, M<sup>a</sup> D. (2006). *Arquitectura doméstica de la Ciudad de los Reyes (1535-1750)*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- De la Maza, F. (1946). *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México: grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Díaz Padrón, M. (1992). *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*, Catálogo de Exposición. Madrid: Museo Nacional del Prado.

- Farré Vidal, J. (2013). *Espacio y tiempo de fiesta en Nueva España (1665-1760)*. Madrid: Iberoamericana.
- Frézier, A. (1991). *El viaje de Amedée Frézier por la América Meridional*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- 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. Disponible en:  
<http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/issue/view/312> [Consultada el 20-01-2017].
- Jiménez-Blanco, M<sup>a</sup> D. (2013). *El coleccionismo de arte en España: una aproximación desde su historia y contexto*. Barcelona: Fundación Arte y Mecenazgo.
- Jordan, W. B., y Cherry, P. (1995). *El bodegón español: de Velázquez a Goya*. Madrid: Ediciones El Viso.
- Lohmann Villena, G. (1959). *Las relaciones de los Virreyes del Perú*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- Lohmann Villena, G. (1984). El apogeo del Virreinato Peruano. En D. Ramos Pérez., et al. (coords.). *Historia General de España y América: América en el siglo XVII. Evolución de los reinos indios*, vol. IX-2 (pp. 335-382). Madrid: Rialp.
- Lohmann Villena, G. (1994). El gobierno y la administración. En G. Lohmann Villena (ed.). *Historia General del Perú. El virreinato*, vol. 5 (pp. 17-125). Lima: Editorial Brasa.
- Martín Morales, F. M. (1986). Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla barroca (1600-1670). *Archivo Hispalense*, 69 (210), 137-160.
- Mejías Álvarez, M<sup>a</sup> J. (2002). *Fiesta y muerte regia: las estampas de túmulos reales del AGI*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- Montes González, F. (2013). Nobleza y mecenazgo artístico: virreyes andaluces en Indias. En R. M<sup>a</sup> Serrera (coord.). *La Nobleza Andaluza y su proyección en Indias* (pp. 117-156). Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla-Fundación Cultural de la Nobleza de España.
- Morales Folguera, J. M. (1991). *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente.
- Morales Martínez, A. J. (2008). Antes de la fiesta. Notas sobre el viaje y recibimiento de los virreyes del Perú. En F. Cantú (ed.). *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia* (pp. 465-492). Roma: Viella.
- Morales Martínez, A. J. (2013). Etiqueta y ceremonial de los virreyes del Perú. Los papeles del marqués del Risco. En V. Mínguez (ed.). *Las artes y la arquitectura del poder* (pp. 407-421). Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- Morán Turina, J. M., y Checa Cremades, F. (1985). *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra.

- Mujica Pinilla, R. (2002-2003). *El Barroco Peruano*, 2 vols. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Navarro García, L. (1991). Crepúsculo del Virreinato Peruano. En L. Navarro García (ed.). *Hispanoamérica en el siglo XVIII* (pp. 101-115). Sevilla: Secretariado de publicaciones.
- Parrón Salas, C. (1995). *De las reformas borbónicas a la República: el Consulado y el comercio marítimo de Lima, 1778-1821*. Murcia: Academia General del Aire.
- Pérez Cantó, M<sup>a</sup> P. (1985). *Lima en el siglo XVIII. Estudio socioeconómico*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Pérez Sánchez, A. E. (2004). Velázquez y el retrato barroco. En J. Portús Pérez (ed.). *El retrato español: del Greco a Picasso*, Catálogo de Exposición (166-199). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Pérez Sánchez, A. E. (2010). *Pintura barroca en España: (1600-1750)*. Madrid: Cátedra.
- Ramos Sosa, R. (1992). *Arte festivo en Lima virreinal: siglos XVI-XVII*. Sevilla: Junta de Andalucía, Servicio de Publicaciones.
- Rees Jones, R. (1992). *El Superintendente Manuel Ignacio Fernández: (1778-1783): las reformas borbónicas en el Virreinato de Buenos Aires*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho.
- Rubio Mañé, J. I. (1983). *El virreinato I: Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*. México: Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM.
- Sala i Vila, N. (2004). La escenificación del poder: el marqués de Castellldosrius, primer virrey borbón del Perú. *Anuario de Estudios Americanos*, 61 (1), 32-68. Disponible en: <http://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/142/146> [Consultada el 20-01-2017].
- Sánchez, I. (1999). *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Cátedra.
- Serrera, R. M. (2011). *La América de los Habsburgo (1517-1700)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- Simón Díaz, J. (1980). El arte en las mansiones nobiliarias madrileñas de 1626. *Goya*, (154), 200-205.
- Stastny, F. (2013). *Estudios de arte colonial*, vol. 1. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Museo de Arte de Lima.
- Torres Arancivia, E. (2006). *Corte de virreyes: el entorno del poder en el Perú en el siglo XVII*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vargas Ugarte, R. (1971). *Historia General del Perú*, vol. 4. Lima: Carlos Milla Batres.
- Wuffarden, L. E. (2016). *El arte de Torre Tagle. La colección del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú*. Lima: Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú.