

DEL ACOPIO A LA DIÁSPORA

Coleccionismo de arte religioso en Hispanoamérica (siglos XVII al XX)

Olga Isabel Acosta Luna • Francisco Montes González
(coordinadores)



Universidad de los Andes
Editorial Universidad de Sevilla

DEL ACOPIO A LA DIÁSPORA



COLECCIÓN AMERICANA

DIRECTOR

Luque Azcona, Emilio José. Universidad de Sevilla

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Jiménez Jiménez, Ismael. Universidad de Sevilla

CONSEJO DE REDACCIÓN

Luque Azcona, Emilio José. Universidad de Sevilla
Acosta Rodríguez, Antonio. Universidad de Sevilla
Álvarez Cuartero, Izaskun. Universidad de Salamanca
Bravo García, Eva. Universidad de Sevilla
Cagiao Vila, Pilar. Universidad de Santiago de Compostela
García Jordán, Pilar. Universitat de Barcelona
Jiménez Jiménez, Ismael. Universidad de Sevilla
Loren-Méndez, Mª Mar. Universidad de Sevilla
Luque Talaván, Miguel. Universidad Complutense
Mejías Álvarez, María Jesús. Universidad de Sevilla
Mena García, Carmen. Universidad de Sevilla
Molina Martínez, Miguel. Universidad de Granada
Mora Valcárcel, Carmen de. Universidad de Sevilla
Petit-Breuilh Sepúlveda, María Eugenia. Universidad de Sevilla
Vitar Mukdsi, Beatriz. Universidad de Sevilla

COMITÉ CIENTÍFICO

Bernabéu Albert, Salvador. CSIC
Cajias de la Vega, Fernando. Universidad Mayor de San Andrés y
de la Universidad Católica Boliviana (Bolivia)
Cardim, Pedro. Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Fradkin, Raul O. Universidad de Buenos Aires y
Universidad Nacional de Luján, Argentina
Gonzalbo Aizpuru, Pilar. Centro de Estudios Históricos-El Colegio de México
Helena Zanirato, Silvia. Universidad de São Paulo, Brasil
Lavalle, Bernard. Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, Francia
Martínez Riaza, Ascensión. Universidad Complutense de Madrid
Millones Santagadea, Luis. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
Naranjo Oroorio, Consuelo. Instituto de Historia-CSIC, España
Platt, Tristan. University of St. Andrews, Reino Unido
Potthast, Barbara. Universität zu Köln, Alemania
Quintero Montiel, Inés Mercedes. Academia Nacional de Historia de Venezuela
Serrera Contreras, Ramón María. Universidad de Sevilla
Valenzuela, Jaime. Pontificia Universidad Católica de Chile
Walker, Charles. University of California, Davis, EE.UU.

Avaleado por



Promovido por



OLGA ISABEL ACOSTA LUNA
FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ
(COORDINADORES)

DEL ACOPIO A LA DIÁSPORA
Coleccionismo de arte religioso
en Hispanoamérica
(siglos XVII al XX)



Sevilla 2025

Nombre Acosta Luna, Olga Isabel, coordinador. | Montes González, Francisco, coordinador.
Título: Del acopio a la diáspora : colecciónismo de arte religioso en Hispanoamérica (siglos XVII al XX) / Olga Isabel Acosta Luna, Francisco Montes González (Coordinadores).
Descripción: Bogotá : Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes ; Sevilla : Editorial Universidad de Sevilla, 2025. | 325 páginas : ilustraciones ; 17 x 24 cm. | Colección Americana ; Núm. 80
Identificadores: ISBN 9788447226269 (Universidad de Sevilla) | 9789587988185 (rústica)
9789587988208 (e-book)
Materias: Arte religioso – Coleccionistas y colecciones – América Latina | Arte religioso – Coleccionistas y colecciones – España | Arte colonial
Clasificación: CDD 704.9482–dc23

SBUA

Universidad de los Andes | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964. Reconocimiento de personería jurídica: Resolución 28 del 23 de febrero de 1949, Minjusticia. Acreditación institucional de alta calidad, 10 años: Resolución 000194 del 16 de enero del 2025, Mineducación

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla y de la Universidad de los Andes.

Motivo de cubierta: Exposición temporal “Palabras de fe. Retratos de vidas espirituales”, Bogotá, 2016. Archivo Gestión de Museos - Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.

© Editorial Universidad de Sevilla 2025
C/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tlf.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: info-eus@us.es - Web: <https://editorial.us.es>
© Universidad de los Andes 2025
Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Historia del Arte
Ediciones Uniandes
Carrera 1.º n.º 18A-12, bloque Tm - Bogotá, D. C., Colombia
Teléfono: 601 339 4949, ext. 2133
<http://ediciones.uniandes.edu.co> - ediciones@uniandes.edu.co
© Olga Isabel Acosta Luna,
Francisco Montes González (coordinadores) 2025
© De los textos, los autores 2025

ISBN de la Universidad de los Andes: 978-958-798-818-5
ISBN e-book: 978-958-798-820-8
DOI: <http://doi.org/10.51573/Andes.9789587988185.9789587988208>

Diseño de cubierta de la colección: referencias.maquetacion@gmail.com
Maquetación interactiva: ed-libros. Fernando Fernández

ÍNDICE

DEL ACOPIO A LA DIÁSPORA: UNA INTRODUCCIÓN	13
OLGA ISABEL ACOSTA LUNA - FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ	
Razones para un título: <i>Del acopio a la diáspora</i>	14
Intentos por delinear historias y geografías	15
Antecedentes historiográficos	18
Definiendo coleccionismos americanos	22
Nuestras aportaciones	25
Bibliografía seleccionada	27
 CAPÍTULO 1: PAREDES DE IMÁGENES.	
SANTAFÉ/BOGOTÁ SIGLOS XVII-XIX	29
CONSTANZA VILLALOBOS	
Introducción	29
1.1. El gusto por las imágenes en Santafé	30
1.2. La disposición de obras: el gusto por los países, fruteros, rosas	32
1.3. La iglesia de la Compañía de Jesús de Santafé	35
1.4. Un prelado ilustrado	40
1.5. Alberto Urdaneta: coleccionista del siglo XIX	42
1.5.1. Exposición de conjuntos de obras de arte antiguo	44
Bibliografía	50
 CAPÍTULO 2: COLECCIONES DE PINTURA Y ESCULTURA EN LAS CASAS CUSQUEÑAS A LA LUZ DE LOS TESTAMENTOS E INVENTARIOS DE BIENES DEL SIGLO XVIII Y PRINCIPIOS DEL XIX	53
EWA KUBIAK	
2.1. Casas de Cusco y su arte	55
2.2. Las primeras colecciones de obras de arte	56

2.3. Colecciones cusqueñas durante el siglo XVIII y principios del XIX	59
2.3.1. Lugares de exhibición de pintura y escultura: salón, corredor, dormitorio	61
2.3.2. Oratorios privados: lugares entre devoción y manifestación artística	62
2.3.3. Pintura religiosa	67
2.3.4. En el margen de las colecciones: pintura profana	71
Conclusiones	81
Bibliografía	83

**CAPÍTULO 3: MECENAS ENTRE ASTURIAS Y EL ARZOBISPADO
DE LA PLATA: ESTRATEGIAS Y COMITENCIAS DE
JUAN QUEIPO DE LLANO Y VALDÉS** 87

AGUSTINA RODRÍGUEZ ROMERO

3.1. La colección de pinturas de Queipo de Llano	91
3.2. Acciones y estrategias de un mecenas	96
Bibliografía	103

**CAPÍTULO 4: EL EXPOLIO DEL COLEGIO JESUITA EN
MOMPÓX: ARTE, LIBROS Y NEGLIGENCIA ADMINISTRATIVA..... 107**

ALBERTO JOSÉ CAMPILLO PARDO

4.1. Los jesuitas en la villa neogranadina de Mompox.....	107
4.2. El expolio del Colegio de Santa Cruz de Mompox, diez años después.....	110
4.2.1. El informe del visitador Nicolás García	110
4.2.2. Los listados de bienes: la librería del Colegio de Mompox	116
4.2.3. Los listados de bienes: ropa y ornamentos de la iglesia del Colegio de los jesuitas	121
4.2.4. Los listados de bienes: alhajas de oro y plata	128
Conclusiones	132
Bibliografía	135

CAPÍTULO 5: NAVES DE IDA Y DE REGRESO: ENCARGOS, EMBARGOS Y DISPERSIÓN DE BIENES Suntuarios Ignacianos (Río de la Plata, 1767-1770)	137
VANINA SCOCCHERA	
5.1. El viaje de misión y el navío San Fernando	139
5.2. Los bienes de misión y los encargos traídos por los procuradores.....	142
5.3. Encargos en secreto y solicitudes de restitución	146
5.3.1. Selección literaria de ultramar	149
5.3.2. Encargos de devoción: entre la piedad y la distinción	154
5.3.3. Iglesias para armar: imágenes, prendas litúrgicas y reliquias camufladas	160
5.4. La etapa final en la vida de las cosas de devoción	162
Conclusiones	168
Bibliografía	170
CAPÍTULO 6: ROMPIENDO LA CLAUSURA: CREACIÓN DE LA COLECCIÓN DE ARTE DEL MONASTERIO DE SANTA INÉS DE MONTEPULCIANO	173
OLGA ISABEL ACOSTA, DAVID LEONARDO ECHEVERRI, JIMENA GUERRERO, ÓSCAR LEONARDO LONDOÑO, ANA MARÍA OROBIO Y MARÍA ISABEL TÉLLEZ	
6.1. Nacimiento de un acervo pictórico en Santa Inés de Montepulciano	176
6.2. Patrimonio desamortizado y exclaustrado	180
6.3. Nuevos tiempos y gustos para la pintura colonial	183
6.4. Del claustro al museo	187
Conclusiones	194
Bibliografía	196
CAPÍTULO 7: DEL ALTAR AL MUSEO: EL COLECCIONISMO PRIVADO DEL ARTE COLONIAL VENEZOLANO	199
JANETH RODRÍGUEZ NÓBREGA	
7.1. El coleccionismo durante el siglo XIX e inicios del XX	201
7.2. El estilo neocolonial y su impacto en el coleccionismo	207
7.3. La fundación del primer museo de arte colonial	211

7.4. Iniciativa de colecciónismo fuera de Caracas	214
Conclusiones	218
Bibliografía	221
CAPÍTULO 8: LAS PIEZAS RELIGIOSAS COLONIALES EN EL MUSEO HISTÓRICO DE SANTA LUCÍA DE SANTIAGO DE CHILE	223
MARCELA DRIEN - FERNANDO GUZMÁN	
8.1. La exposición del coloniaje	225
8.2. El Museo Histórico de Santa Lucía	232
Conclusiones	238
Bibliografía	240
CAPÍTULO 9: PINTURAS RELIGIOSAS COLONIALES EN LAS COLECCIONES DEL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA Y DE LA GALERÍA NACIONAL DE PINTURA DURANTE EL SIGLO XIX	243
JULIANA LESMES ALVARADO - SANTIAGO ROBLEDO PÁEZ	
9.1. El Museo Nacional, las bellas artes y las pinturas religiosas coloniales	244
9.1.1. El origen de la colección	247
9.2. El destino de las pinturas religiosas durante la desamortización	248
9.2.1. El Museo de Pintura	250
9.2.2. El Gabinete de Pintura	251
9.2.3. La Galería de Pintura y el patrimonio nacional	251
9.3. Inventariar, conservar y exponer las obras exclaustradas	252
9.4. ¿Objetos devocionales u obras de arte?	254
9.4.1. El inventario de 1864	254
9.4.2. El inventario de 1872	256
9.5. Catalogación y musealización	260
Conclusiones	264
Bibliografía	265

CAPÍTULO 10: OBJETOS MUNDANOS EN LA VIDA COTIDIANA: LIBROS DE USO Y BIBLIOTECAS DE COMUNIDAD EN LOS CONVENTOS NOVOHISPANOS	269
IDALIA GARCÍA AGUILAR - YOLANDA GUZMÁN	
10.1. El libro en la vida cotidiana de la Nueva España	269
10.2. Libros y bibliotecas en el mundo conventual de la Nueva España.....	274
10.3. Regla y constitución: los valores de la comunidad.....	279
10.4. Libros de uso y librería común: un problema de investigación	284
10.5. Permanencia en el tiempo	289
Bibliografía	293
CAPÍTULO 11: <i>ESTE LUGAR ERA SANTO</i> : LA MUSEALIZACIÓN DE LOS MONASTERIOS ECUATORIANOS	
ÁNGEL PEÑA MARTÍN	
11.1. Los museos conventuales.....	297
11.2. Los museos conventuales en Ecuador	298
11.2.1. Museo de Arte Religioso de Riobamba	300
11.2.2. Museo de las Conceptas de Cuenca	302
11.2.3. Museo Monacal Santa Catalina de Siena de Quito	306
11.2.4. Museo de Arte Religioso de Loja	306
11.2.5. Sala de exposición del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo Quito	307
11.2.6. Museo Metropolitano del Carmen Alto de Quito	310
11.2.7. Exposiciones en el Monasterio de Santa Clara de Quito	311
11.3. El museo conventual como espacio doméstico musealizado ...	313
Conclusiones	322
Bibliografía	323

DEL ACOPIO A LA DIÁSPORA: UNA INTRODUCCIÓN

OLGA ISABEL ACOSTA LUNA
Universidad de los Andes, Colombia

FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ
Universidad de Sevilla, España

Las páginas acá publicadas son el resultado de un interés común de los compiladores a ambos lados del Atlántico, discutido inicialmente en amenas conversaciones en cafés que se transformaron a lo largo de cuatro años en un esfuerzo editorial conjunto de especialistas de diferentes latitudes. Éramos conocedores de casos particulares, a veces opuestos, en torno al desarrollo del colecciónismo público y privado del patrimonio religioso producido y consumido en Hispanoamérica. Entonces, nos preguntamos sobre posibles situaciones comunes que nos permitieran entender las razones que han llevado a valorar y visibilizar este patrimonio de formas distintas en el continente americano como en Europa. Desde una visión general, el arte religioso que circuló en los territorios de la Corona española en América entre los siglos XVI y XIX conforma hoy un corpus material gigantesco de obras sobrevivientes depositadas en los más diversos espacios a nivel global como museos, iglesias, residencias particulares, universidades y entidades financieras, entre muchos otros lugares.

Animados por diversas preguntas, nos dimos cuenta de que las prácticas privadas y públicas de colecciónismo del patrimonio religioso producido y consumido en Hispanoamérica eran una historia aún por construir y que era hora de empezar a hacerlo. Para ello requerimos ampliar la reflexión e incorporar a más miembros a la discusión, por ende, la compilación de este volumen

tuvo como primer impulso la celebración de una mesa titulada *Del expolio a la diáspora: El coleccionismo de arte religioso en América y España* dentro del Congreso Internacional *El Hecho Religioso en América Latina. Práctica, poder y religiosidad, siglos XVI - XX* y del *V Encuentro Colombiano de Investigadores del Hecho Religioso*, celebrado virtualmente entre el 12 y el 16 de abril del 2021. La afluencia de ponencias y de temas que allí se discutieron nos animaron a continuar uniendo partes y a embarcarnos en una compilación editorial que presentara un primer estado de la cuestión, para lo cual convocamos a otros autores a una nueva sesión de discusión y de trabajo grupal.

Ante la carencia de antecedentes comunes, aquel primer esfuerzo nos obligó a aproximarnos al coleccionismo a la luz de otros fenómenos mejor estudiados en América Latina como el mecenazgo, la comercialización, la secularización, la exclaustración y la modernización, que fueron decisivos en la conformación de colecciones de arte religioso católico y en el surgimiento de sus coleccionistas en diferentes partes del globo. Efectivamente, al incorporar estas variantes pudimos evidenciar que estábamos ante una historia global de larga duración (siglos XVI al XXI) que tuvo como motor inicial los intercambios y migraciones entre continentes que se dieron tras la llegada de los peninsulares a América.

RAZONES PARA UN TÍTULO: *DEL ACOPIO A LA DIÁSPORA*

Al revisar los inventarios de los siglos XVII y XVIII que fueron consultados en diferentes artículos que componen este volumen, tanto en espacios privados como en entornos eclesiásticos en los virreinatos de la Nueva España y del Perú, salta a la vista la abundancia de imágenes pintadas y esculpidas con temática religiosa católica reunida en los ambientes domésticos y conventuales. Como bien lo notará el lector tras recorrer las siguientes páginas, a menudo el término «colecciónismo» no parece ser el más apropiado para entender la reunión de estos objetos en dicho período. Lo cierto es que desde una perspectiva general esta acumulación denota más una práctica postrepublicana común de acopiar en espacios civiles y religiosos imágenes de cristos, vírgenes y santos, así como retratos y paisajes. Este almacenamiento se contrapone al desmembramiento y dispersión de estos conjuntos que se vivió ya desde el siglo XVIII con la expulsión de los jesuitas y especialmente durante el siglo XIX tras la independencia y en el marco de algunos procesos locales de secularización relacionados con la conformación de nuevos estados nacionales. Este

esparcimiento, entendido como un fenómeno forzado y condicionado por dinámicas externas, a veces a sus mismos propietarios, lo hemos querido entender como una diáspora de imágenes religiosas que se acrecienta en los siglos XX y XXI por medio de la proliferación de espacios museales y expositivos que transformaron los acopios sagrados en colecciones de antigüedades, históricas y artísticas. Proponemos pues, que es justamente la conjunción de estas dos acciones en torno a acervos de imágenes religiosas en Hispanoamérica, la reagrupación seguida por su dispersión, lo que nos permite hoy leer este proceso dinámico como colecciónismo.

El lector seguramente se preguntará si el acopio de arte religioso es un fenómeno ausente en el siglo XVI en Hispanoamérica, debido a que esta centuria no está presente en el volumen. La razón de este vacío tiene que ver más con la aproximación historiográfica que se ha dado al colecciónismo del siglo XVI como un fenómeno propio de las cámaras de maravillas o gabinetes de curiosidades en espacios reales y nobles europeos y que respondían a los múltiples intereses de sus propietarios. El eclipse del siglo XVI en las siguientes páginas también se escuda en un desconocimiento del fenómeno del colecciónismo en América como resultado de la falta de documentación apropiada para esa centuria, en contraposición con la proliferación de fuentes pertinentes para los siglos XVII y XVIII y de lo cual da cuenta este volumen. Con ello, no desconocemos la preponderancia del siglo XVI en esta reflexión, su ausencia es más un llamado para repensarlo en futuros estudios sobre el tema.

IINTENTOS POR DELINEAR HISTORIAS Y GEOGRAFÍAS

La urgencia por delinejar una historia del colecciónismo de arte religioso producido y consumido en Hispanoamérica durante los siglos XVII al XXI se explica en el marco de diversas coyunturas globales actuales vinculadas con el entorno museal tanto en el continente americano como en el europeo, así como con nuevas aproximaciones teóricas y metodológicas para estudiar los objetos que conforman sus acervos. Esto es visible para aquellas colecciones que fueron valoradas antiguamente como curiosidades americanas y acumuladas por los monarcas europeos en sus cámaras de maravillas, como para aquellas obras que otrora cumplieron funciones devocionales, pedagógicas y nemotécnicas en iglesias y conventos americanos y que hoy hacen parte de los acervos de museos públicos y privados. Dependiendo de los contextos de

recepción, estos objetos han recibido diferentes valoraciones a lo largo de los años y aún siguen siendo catalogados de maneras variadas, bien como artesanía, etnografía y arte.

Cada vez con mayor afluencia en el continente americano y en Europa, surgen círculos académicos que se preocupan por construir historias globales aproximándose al arte religioso hispanoamericano a la luz del estudio de los gabinetes de curiosidades o a través de nuevas reflexiones curatoriales, dentro de importantes cambios que se han llevado a cabo en el medio museal. Entre los más recientes, queremos destacar *New World Objects of Knowledge: A Cabinet of Curiosities*, un volumen ricamente ilustrado compilado por Mark Thumer y Juan Pimentel, donde a través del estudio de casos se reconoce el valor de estos objetos como elementos de conocimiento indispensables en la conformación del mundo moderno. En esta misma línea, podemos también citar el valioso estudio de Lia Markey sobre la colección americana de los Medici en Florencia –*Imagining the Americas in Medici Florence*– hasta ahora marginalizada e invisibilizada en los visitados museos florentinos. Igualmente, en el ámbito museal, vale la pena rescatar reflexiones iniciadas en la última década en museos como el Weltmuseum en Viena y el Humboldt Forum en Berlín con el ánimo de transformar museológica y curatorialmente la manera cómo se han visibilizado sus colecciones vinculadas con el continente americano.

Ya en España, el tema que nos ocupa ha despertado amplios intereses. El coleccionismo americano entre los nobles peninsulares surgió como reflejo del interés tomado de la monarquía por aglutinar estas piezas exóticas. Desde la época de Carlos V y Felipe II, esos objetos llegaron para formar parte de las cámaras de maravillas de las residencias reales, como curiosidad y, generalmente, a modo de obsequio. Paulatinamente, este interés por los ajuares «de las Indias» fue transmitiéndose a las clases más acaudaladas, que aprovechando la presencia de algún pariente en aquellas tierras o mediante la adquisición de algunas de estas en almonedas públicas comenzaron a construir estos gabinetes de rarezas a imagen de los emprendidos por los soberanos desde principios del siglo XVI. La adquisición de estos bienes se convirtió en un signo de distinción y, a medida que comenzaron a importarse objetos manufacturados por los primeros artesanos y orfebres de Ultramar, sus ámbitos domésticos empezaron a adquirir ciertos tintes virreinales.

En este sentido, los funcionarios peninsulares que acudían a los principales enclaves urbanos, como México y Lima, quedaban sorprendidos por la opulencia y suntuosidad de algunas residencias, deseando reproducir tras su regreso a la metrópoli esos escenarios cargados de exotismo y apariencia

extraordinaria. Para el caso novohispano, Gustavo Curiel afirmaba que todo personaje que se preciara de ser «principal» debía tener con prodigalidad toda clase de objetos de carácter suntuario, ya fuesen salidos de los talleres europeos, procedentes de Asia o adquiridos entre la cada vez más renombrada artesanía local (Curiel 2005: 81). Fue este gusto americano por los espacios recargados donde las principales casonas se amueblaban «rica pero sobriamente», el que sirvió de precedente al diseño de las estancias peninsulares (Montes 2009: 211). El mobiliario se convirtió en el interés primordial de estos personajes, debido principalmente a la riqueza de las materias primas de las que se constituían, ya fuese por las diversas maderas tropicales o por la presencia de otros materiales para el exorno como el nácar, el hueso o la plata. A continuación, se interesaron por los objetos de temática religiosa basados en representaciones de advocaciones marianas y cristológicas y otras imágenes particulares de santos autóctonos propios de la veneración familiar de los indianos. Tal y como ha quedado evidenciado en los inventarios y partidas testamentarias de los siglos XVII y XVIII, la nobleza española tuvo numerosas ocasiones para enriquecer su patrimonio con objetos procedentes de las tierras asiáticas por la ruta del Galeón de Manila. Llegó hasta tal punto la experticia por parte de los tasadores que podían distinguirse objetos de laca japonesa, como de «charol lexítimo», de los ejecutados con la técnica del enconchado, en alusión al «embutido de nácar». Incluso, cabe la posibilidad de que muchos de los que emigraron en un primer momento con sus propios ajuares lo intercambiaron por estas piezas, sirviendo los primeros también de referente europeo para los maestros locales tanto en Asia como en América.

Durante el siglo XX, el hallazgo de nuevos objetos hispanoamericanos en colecciones particulares, además de los conservados en fondos museísticos y recintos religiosos, ha constituido un llamativo foco de atención tanto para investigadores como para marchantes de arte. La revalorización que estas piezas han adquirido en las últimas décadas dista considerablemente de una época en la que, en mayor número, pasaron de formar parte de ajuares domésticos a ser reemplazadas por objetos que reflejaban otros gustos estéticos acordes al contexto de sus dueños. De ahí que la realidad material de estos vestigios, como respuesta a un pasado histórico de intercambios artísticos entre la Península Ibérica, América y Asia, haya conducido a los investigadores en años recientes a destacar el enorme interés que poseen estos patrimonios como fuentes en sí mismos. Sin embargo, frente a la ausencia continuada de la valorización y apreciación dada en el pasado a estos acervos y a una evidente destrucción parcial de este patrimonio, fuentes manuscritas de los siglos XVII y XVIII

ofrecen un testimonio fidedigno del impacto que alcanzó este fenómeno, así como de la fuerte demanda adquirida por los productos de ultramar.

ANTECEDENTES HISTORIOGRÁFICOS

Desde comienzos del siglo pasado, la historiografía artística española se encargó de compilar estos acervos en diferentes catálogos expositivos donde apenas se trataba el contexto en el que fueron creados. Tal fue el caso de la muestra celebrada en 1930 por la Sociedad Española de Amigos del Arte bajo el título *Aportación al estudio de la cultura española en Indias*, cuyo objetivo solamente atendía a «llamar la atención pública sobre la trascendental y progresiva labor de cultura y civilización que en sus Indias y por sus Indias ejerció España», poniendo de relieve el interés artístico que entrañaron y el vínculo derivativo con España, que desde entonces se le dio al arte americano como la principal forma de validación canónica difundida por la historiografía española, pero también por la latinoamericana (*Aportación* 1930: 9).

No será hasta las últimas tres décadas, cuando tras un periodo de vacío, el asunto del colecciónismo artístico americano ha vuelto a despertar el interés de algunos investigadores en el ámbito español. Tal y como ha planteado Antonio Holguera Cabrera en su análisis sobre el caso pictórico limeño, se ha apostado por dos grandes líneas de trabajo para enfrentarse a un fenómeno social del colecciónismo cuyos datos requieren una formulación crítica que arroje un análisis riguroso. En cuanto a la primera, sostiene que ha existido una mayor preocupación a la hora de confeccionar una evolución cronológica, según unas coordenadas espacio-temporales concretas. De este modo, resultaría un valioso fondo documental sobre la conformación de ámbitos artísticos derivados de convenciones estilísticas tradicionales denotadas por aspectos decisivos como la influencia de escuelas, técnicas y temáticas. Por otro lado, una segunda corriente aparecerá como respuesta a la curiosidad hacia las motivaciones que han influido en los múltiples patrones adquisitivos, estrechando el vínculo existente entre colecciónismo privado y la formación de conjuntos museísticos (Holguera 2019: 10-12). Prueba de ello, ha sido la conformación de equipos universitarios que, al amparo de diferentes iniciativas, han generado encuentros científicos, así como publicaciones de diversa índole. En este sentido, cabría subrayar el proyecto de investigación *Arte y mecenazgo indiano del Cantábrico al Caribe* (2004-2006) financiado por la Fundación Carolina y las cuatro ediciones del Congreso Internacional

Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico (2017-2019), coordinadas desde la Universidad de Sevilla por el mismo Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio y María Uriondo Lozano, donde se reunió un amplio número de especialistas para exponer casos concretos que abordaban un amplio margen cronológico y territorial de Europa, América y Asia.

En las publicaciones resultantes se propuso indagar en los marcos de referencia que a lo largo de la historia se logró estructurar y definir por medio de las colecciones, de sus espacios de exposición pública y privada, así como en otras cuestiones como los procesos de transmisión de los bienes o la capacidad de determinar la percepción en otros espacios ajenos. En cuanto a las aportaciones bibliográficas, al clásico volumen de Fernando Checa y Miguel Morán sobre el coleccionismo en España, se han sumado otras propuestas que han seguido profundizando en el protagonismo adquirido por las clases aristocráticas durante la Edad Moderna como dinamizadoras de dicho patrimonio. Sobresalen los trabajos específicos de María Paz Aguiló, Antonio Urquízar y Francisco Montes, junto a las contribuciones llevadas a cabo en los catálogos de diferentes muestras colectivas como *Los Siglos de Oro en los virreinatos de América (1550-1700)* (Museo de América, 2000), *La hija del virrey. El mundo femenino novohispano en el siglo XVII* (Museo de América, 2019) y *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España* (Museo Nacional del Prado, 2021).

Mención especial merece la labor desarrollada por el Museo de América de Madrid desde su constitución en 1941. Amparado por la doctrina franquista, en su decreto fundacional ya se advertía que tendría un planteamiento ideológico cuyo fundamento principal sería «la reivindicación de la identidad hispana y potenciar la imagen de una mezcla armoniosa entre las culturas indígenas americanas y la española»¹. El grueso del acervo procedería de los fondos etnográficos del Real Gabinete de Historia Natural, pertenecientes al Museo Arqueológico Nacional, mientras que una parte más reducida de piezas de valor artístico serían depositadas por el Museo del Prado al haber formado parte de las colecciones reales. Con el paso de los años, el Museo de América inició una campaña de adquisición a particulares y en el mercado nacional dirigida a engrosar sus repertorios de arte virreinal, sobre todo en lo relacionado a las escuelas pictóricas novohispana y peruana. Al mismo tiempo, ha ido desarrollando una labor científica y académica que se ha concretado en

1. Decreto fundacional del 19 de abril de 1941 (Boletín Oficial del Estado del 1 de mayo).

campañas de restauración, exposiciones temporales y materiales de divulgación científica, como la revista *Anales del Museo de América*.

Por otro lado, los especialistas americanos han revisado este asunto desde un enfoque colonialista de la acumulación por parte de acaudalados personajes de objetos exóticos y de carácter devocional con propiedades taumatúrgicas. Dichas dinámicas de atesoramiento se produjeron tanto durante el período de intercambios comerciales entre la Península y los territorios de Ultramar como a lo largo de los siglos XIX y XX por parte de una clase foránea, interesada en distinguirse en sus lugares de origen con el botín resultante de adquisiciones y saqueos. En el año 1996, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México convocó el XXX Coloquio Internacional del Historia del Arte bajo el lema *Patrocinio, colección y circulación de las artes*. Dividido en tres ejes temáticos, reunió a los principales especialistas en la materia en México, entre los que se encontraban Gustavo Curiel y Ana Garduño. Mientras que el primero de ellos profundizó en casos relacionados con la conformación de los ajuares domésticos y los «embriones» del coleccionismo en la Nueva España, la segunda puso el foco de atención en el mundo contemporáneo destacando sus contribuciones en torno a la figura del coleccionista yucateco Alvar Carrillo Gil. Fuera de los límites capitalinos mexicanos hay que subrayar otros avances en materia de coleccionismo, como los llevados a cabo a mediados del siglo XX por la familia Bello de Puebla, quienes abrieron al público su monumental colección privada formada por todo tipo de géneros. Ya en nuestros días, cabe resaltar la variedad de museos públicos y privados dedicados al arte virreinal en el territorio mexicano conformados a lo largo del siglo XX, así como no deben pasar inadvertidos los emporios artísticos atesorados por capitales empresariales como los de Carlos Slim en el Museo Soumaya y Juan Antonio Pérez Simón en su colección particular.

Dentro del mundo académico peruano han sido escasos los aportes realizados y siempre de manera puntual en publicaciones periódicas. En una de ellas, Maya Standfield-Mazzi advirtió sobre la necesidad de detenerse en la naturaleza híbrida de las colecciones virreinales, compuestas por objetos de diversa procedencia, y señaló las diferencias entre las nociones de valor andinas y europeas. Uno de los estudios de mayor envergadura fue la tesis doctoral del investigador sevillano Antonio Holguera, en torno al coleccionismo pictórico de las élites en la Lima virreinal. En relación a este género, lo que más atención ha recibido en el país andino, concierne a los acervos de carácter privado resultante de herencias familiares y adquisiciones posteriores que

o bien aún siguen siendo inaccesibles, o bien han sido musealizados, como es el caso de la Fundación Pedro de Osma, o participado en muestras temporales entre los que destacan las colecciones Barbosa-Stern y la de Petrus y Verónica Fernandini, estudiada a fondo por Ricardo Kusunoki tras su donación al Museo de Arte de Lima.

Así como Perú, Colombia también ha aportado recientemente a la reflexión sobre el coleccionismo de lo que allí se suele denominar arte colonial. A partir de una perspectiva nacional, los estudios que han surgido desde los inicios del siglo XXI, en torno a los museos y sus acervos, han hecho que estas instituciones y el ámbito académico se pregunten por las maneras cómo se dieron los coleccionismos del arte religioso colonial. Especialmente, ha llamado la atención de algunos especialistas los momentos de la historia local tanto en el siglo XIX como en el XX, en que el Estado tomó acciones que condujeron a la secularización de bienes de la Iglesia en aras de conseguir su independencia política y soporte económico, pero también con el objetivo de modernizar las urbes. Todo ello quedó reflejado en la destrucción de conventos y templos y en la fundación de museos dedicados a la conservación y estudio del arte colonial, como fueron los Museos Colonial (1942) y Santa Clara (1983) en Bogotá. Además de las prolíficas reflexiones desde algunos museos en Bogotá y Medellín, el volumen *Colecciones y coleccionistas en Colombia* editado recientemente por Santiago Robledo se constituye en un aporte pionero sobre el tema y propone al lector una perspectiva general del problema del coleccionismo, desde el arte prehispánico, pasando por el colonial hasta el contemporáneo.

Finalmente, en el ámbito argentino Marisa Baldasarre se ha centrado en los inicios del coleccionismo, los museos y el consumo cultural en el Buenos Aires de finales del siglo XIX, mientras que otros especialistas han dirigido sus miradas al ámbito rosarino, que cuenta con la obra colectiva *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*. Especial atención merecen las propuestas de Pablo Montini y Gustavo Tudisco en torno al coleccionismo e historiografía del arte colonial en el Museo Histórico Provincial de Rosario y el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco de Buenos Aires, respectivamente. De ahí que ambos estuvieran originados a principios del siglo XX por diversos factores políticos, económicos, sociales y culturales que en alguna medida propiciaron la institucionalización de las múltiples corrientes intelectuales que pregonaban, desde décadas anteriores, la singularidad cultural de la América hispana.

Llegados a este punto, no se pueden obviar las principales colecciones privadas de arte hispanoamericano que se encuentran en los Estados Unidos. En los últimos años, coincidiendo con el reconocimiento político de audiencias de procedencia latina en este país, varias colecciones y museos han llamado la atención sobre sus patrimonios religiosos y han establecido interesantes diálogos con sus audiencias y su cotidianidad contemporánea. Aunque haya constancia documental de que algunas de estas comenzaron a gestarse a finales del siglo XIX, la mayoría de ellas han visto la luz en los últimos años como parte de donaciones a instituciones culturales o en forma de exposiciones temporales, como es el caso de las nutridas colecciones que han logrado acopiar el Brooklyn Museum of Art y el Denver Art Museum cuyo interés por estudiar rigurosamente su acervo se destaca en su último catálogo publicado en el 2022. Igualmente, sobresale la Thoma Foundation, que junto a una ingente campaña de adquisiciones de arte virreinal suramericano ha incluido entre sus principales retos una productiva actividad científica y divulgadora. A pesar de no tener un lugar de exhibición permanente, ha dado a conocer su patrimonio gracias a depósitos temporales o a préstamos en diferentes muestras internacionales. A esta se sumaría la colección de Patricia Phelps de Cisneros, quien ha repartido sus obras coloniales entre el Blanton Museum of Art en Austin, el Denver Art Museum, la Hispanic Society de Nueva York y el Museum of Fine Arts en Boston. Por último, destacan la Roberta and Richard Huber Collection de Nueva York o, más recientemente, la Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art donada a Los Angeles County Museum (LACMA).

DEFINIENDO COLECCIONISMOS AMERICANOS

Al ver el coleccionismo de arte religioso en América a la luz de unas extensas geografías y amplias temporalidades, evidenciamos la necesidad de reflexionar sobre la pertinencia de los términos que nos deben servir para referirnos a los fenómenos a los que nos enfrentamos. Como ya lo anotamos al comienzo de esta introducción, a lo largo de nuestras discusiones tanto en el congreso como en el proceso editorial, nos dimos cuenta de que el uso de términos como *colección* y *coleccionista* debían ser revisados cuidadosamente en América. Para este volumen, legitimamos pues el uso del coleccionismo como término «sombrilla», entendiéndolo como un fenómeno dinámico de

larga duración que remite al acopio seguido por la diáspora de acervos de imágenes religiosas en Hispanoamérica.

Dicho esto, no sobra anotar acá algunas particularidades implícitas en la comprensión del colecciónismo como un fenómeno histórico y que hemos tenido en cuenta en las reflexiones que el lector encontrará en este volumen. El *Diccionario de Autoridades* en su edición de 1729 define por primera vez en lengua castellana el término colección como «el acto de recoger, o juntar alguna cosa», pero también como «la misma junta que se hace de las que son de una especie, para que estén unidas»². El diccionario apunta a una particularidad taxonómica de todo conjunto que entonces podía ser etiquetado como una colección, si bien esto ocurría antes de la primera edición en latín del *Sistema Natural* publicado por Carlos Linneo en 1735, parece no desconocer el desarrollo del colecciónismo científico en boga en Europa durante el siglo XVI, donde la reunión de ciertos objetos estaba acompañada por el afán enciclopédista de clasificarlos y catalogarlos dando pie a la creación de cámaras de maravillas con sus conjuntos de *artificialia, naturalia, exótica y científica*.

Sin embargo, toda acumulación no significa que estamos ante una colección. Ya el *Diccionario de Autoridades* lo anotaba y lo sigue haciendo incluso el ICOM en el siglo XXI, una colección reúne un conjunto de elementos por alguna razón, es decir, hay una lógica detrás que parece llevar al agrupamiento, un sentido que suele determinar aquel que colecciona. Al hilo de dichos razonamientos, el lector encontrará acá una serie de intentos por entender estas lógicas, así como por plantear preguntas en torno a la pertinencia de categorías contemporáneas como colecciónismo y mecenazgo.

Desentrañar los relatos históricos en torno al colecciónismo de arte religioso católico en Hispanoamérica nos ha llevado a entender que no se trata de situaciones que podamos y queramos homogeneizar y unificar. Los colecciónismos de patrimonios religiosos a lo largo del tiempo deben ser vinculados con contextos sociales, culturales, políticos y económicos propios de cada caso y geografía. Si bien el acopio de imágenes religiosas obedece a acciones vinculadas a procesos de poblamiento y colonización que se dieron en América desde el siglo XVI y que respondieron a las tradiciones religiosas y al rol que tenía la imagen en Europa y especialmente en España, en el siglo XIX

2. «Colección, en Real Academia Española, Diccionario de la Lengua Castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua» (En Madrid. En la Imprenta de Francisco del Hierro, 1729), Tomo II, p. 408.

las relaciones que se establecieron entre la Iglesia católica y los estados americanos independientes son fundamentales a la hora de pensar en la diáspora del patrimonio que acá nos ocupa.

El desarrollo del coleccionismo de patrimonios religiosos en los siglos XIX y XX estuvo vinculado con los procesos de secularización y modernización que se dieron en el continente americano, procesos que generaron espacios y situaciones diversas a menudo violentas de tenencia y conservación de estos bienes. Mientras en el siglo XIX en países como México, Colombia, Chile y Venezuela los profundos procesos de división entre el Estado y la Iglesia condujeron a la secularización y nacionalización de patrimonios religiosos, en otros países como Perú y Ecuador las construcciones y producciones artísticas del periodo colonial siguieron siendo custodiadas por las comunidades religiosas y el clero secular. En este marco cultural estamos no solo ante sucesos políticos, religiosos y económicos, también los procesos de secularización de las sociedades nos muestran un cambio en sus gustos y en sus acciones, de tal manera que objetos que solo tenían una valoración devocional se transforman en objetos para ser contemplados y valorados estéticamente.

Igualmente, el siglo XX trae consigo el fortalecimiento de una burguesía, una clase social dueña de un poder adquisitivo que le permitió pagar sus gustos y placeres, entre ellos el coleccionismo. Así, desde México hasta Chile, vemos el nacimiento de colecciones privadas que con el paso del tiempo se hicieron visibles a amplios públicos a través de la conformación de museos, pero que en otros casos continúan a puerta cerrada resguardados por sus dueños. Desde una perspectiva sociológica, podemos leer también en la conformación y exposición de estas colecciones privadas unas necesidades de clase por legitimar su estatus y su identidad en su entorno. En cuanto al coleccionismo de arte religioso, sería necesario reflexionar sobre cuál fue el momento de inflexión en que esta tipología de objetos pasó de estar «de moda» en los ámbitos domésticos o «activados» dentro del culto eclesiástico para, desposeídos de su carácter sagrado, ser sometidos a un proceso de patrimonialización donde predominaron otros valores asociados a su conservación y difusión al gran público. De esta manera, a partir del siglo XIX y como resultado de los movimientos independentistas, los procesos desamortizadores y las tendencias musealizadoras comenzaron a forjar una conciencia sobre la recontextualización del arte religioso. Es a raíz de esta diáspora como dispersión patrimonial cuando surge un interés por la apertura de museos eclesiásticos o de titularidad pública, donde se le empezó a dar un sentido unitario a estas piezas.

Al momento de exhibirse, el patrimonio religioso ha podido adoptar múltiples formas, gracias a identidades cambiantes, y, como lo demuestran algunas aportaciones de este volumen, pudo ser puesto en escena por una serie de actores multidisciplinares con diferentes agencias y objetivos. Fue de esta manera cómo en el desarrollo de estas exhibiciones públicas los objetos ya desacralizados se mezclaron en las dinámicas de atesoramiento y circulación propias del colecciónismo moderno con el propósito de exaltar su admiración estética y la aplicación de conocimientos empíricos. A pesar de la existencia de detonantes comunes, no podemos olvidar que en el contexto hispanoamericano no se trató de un proceso homogéneo, sino que estuvo condicionado por las circunstancias políticas, económicas y culturales de cada país e incluso de cada ciudad o región.

NUESTRAS APORTACIONES

Con el ánimo de contribuir con nuevas informaciones y reflexiones a un amplio corpus de nuevo conocimiento sobre colecciónismos, los textos que integran este volumen presentan una compilación de relatos sobre procesos de colecciónismo de arte religioso producidos en los siglos XVII y XVIII y cómo estos acervos ingresaron a gabinetes de aficionados del arte en Santafé, Cusco y el arzobispado de la Plata (capítulos 1, 2 y 3). Al mismo tiempo, otros textos reunidos acá reflexionan sobre cómo en el siglo XIX en México y Colombia se vivieron profundos procesos de secularización de sus patrimonios religiosos que dieron paso al colecciónismo privado. En otros países como Perú, Bolivia y Ecuador, las producciones artísticas religiosas del periodo colonial siguieron permaneciendo en las comunidades religiosas (capítulo 6). Asimismo, otros autores se preguntaron cómo acciones de modernización de algunas ciudades desde fines del siglo XIX como Bogotá, Caracas y Santiago de Chile, entre otras, impulsaron el colecciónismo privado de patrimonios coloniales (capítulos 7, 8 y 9). Por todo ello, aunque los trabajos presentados en este volumen responden a un desarrollo continuo de los asuntos mencionados, se pueden apreciar diferentes bloques de contenidos que trascienden desde las prácticas de colecciónismo privado durante la época virreinal, la dispersión de los bienes jesuitas tras su expulsión, la conformación de los museos conventuales y, por extensión, de otros acervos patrimoniales de carácter religioso con fines divulgativos (capítulos 4, 5 y 11). Finalmente, se ha considerado incluir un apartado relacionado con el

colecciónismo libresco en los ámbitos conventuales de la Nueva España (capítulo 10), al entender que hoy en día este patrimonio bibliográfico, necesario de un mayor interés por parte de la comunidad científica, constituye un exponente de las prácticas de atesoramiento del saber en el devenir cotidiano de su realidad material y que estuvo estrechamente vinculado con el acopio de imágenes religiosas y mobiliario suntuario.

Toda publicación de un libro es un trabajo colectivo de muchas personas que a menudo quedan en el anonimato, sin ellas sería imposible que llegara a las estanterías de las bibliotecas y a las manos de los lectores. Queremos agradecer a los diferentes autores que componen este volumen quienes pacientemente desde el primer momento accedieron a participar en nuestras reuniones de trabajo virtuales y a efectuar los cambios necesarios en los diferentes momentos del proceso de edición. Del mismo modo, a todas las entidades públicas y privadas en diferentes rincones de América Latina que nos otorgaron los permisos de publicación de las imágenes y muchas veces con generosidad nos cedieron de forma gratuita el uso de las mismas para ilustrar este libro. Por último, solo tenemos gratitud con las editoriales de la Universidad de Sevilla y de la Universidad de los Andes por su interés en este manuscrito y su arduo trabajo a lo largo de meses para hacer realidad esta publicación.

Este libro ha sido posible, sobre todo, gracias al interés de mujeres y hombres que, desde el siglo XVI, atesoraron imágenes y objetos religiosos católicos en Hispanoamérica, logrando muchas veces conservarlos hasta la fecha o en su defecto dejar rastro de ellos en documentos y memorias. Gracias a sus esfuerzos, nosotros los investigadores del presente podemos rastrear las huellas de culturas materiales que nos hablan de los intereses, creencias y gustos de las sociedades del pasado.

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

- Acosta Luna, Olga Isabel y Francisco Montes (2021): «Mesa 20. Del expolio a la diáspora: el coleccionismo de arte religioso en América y España», *Congreso Hecho Religioso*. Disponible en <https://sites.google.com/view/redhr/ponencias-aceptadas/mesa-20-del-expolio-a-la-di%C3%A1spora-el-coleccionismo-de-arte-religioso-en>
- Aguiló Alonso, María Paz (1990): «El coleccionismo americano de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII», en *Corrientes artísticas entre España, América y Filipinas*. Madrid: CSIC, 107-148.
- Aportación al estudio de la cultura española en las Indias. Catálogo general ilustrado de la exposición (1930). Madrid: Espasa-Calpe.
- Artundo, Patricia y Carina Frid (eds.) (2008): *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Baldasarre, Marisa (2006): *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhusa.
- Checa, Fernando y Miguel Morán (1985): *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra.
- Curiel Méndez, Gustavo (2014): «De cámaras de maravillas, aparadores y escaparates de curiosidades, mostradores de plata, cristales, estantes y gabinetes: los embriones del coleccionismo en la Nueva España», en Óscar Flores (coord.), *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820): arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*, Ciudad de México: UNAM, 181-204.
- Curiel Méndez, Gustavo (2005): «Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano», en Antonio Rubial García (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. II. La ciudad barroca*. Ciudad de México: El Colegio de México / FCE, 81-108.
- Curiel Méndez, Gustavo (1997): *Patrocinio, colección y circulación de las artes. XX Colloquio Internacional de Historia del Arte*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Garduño, Ana (2009): *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*. Ciudad de México: UNAM.
- Garduño, Ana (2008): «El coleccionismo decimonónico y el Museo Nacional de San Carlos», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 93, 199-212.
- Holguera Cabrera, Antonio (2019): *El coleccionismo pictórico de las élites en la Lima del siglo XVIII* [tesis doctoral inédita]. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Holguera Cabrera, Antonio, Esther Prieto Ustío y María Uriondo Lozano (coords.) (2017-2019): *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- Markey, Lia (2016): *Imagining the Americas in Medici Florence*. Pensilvania: The Pennsylvania State University Press.

- Montes González, Francisco (2016): *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Alburquerque en la Nueva España*. Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla.
- Montes González, Francisco (2009): «Una aproximación a las fuentes documentales para el estudio del colecciónismo americano en España», *Artigrama*, 24, 135-153.
- Kusunoki, Ricardo (2021): *La colección Petrus y Verónica Fernandini. El arte de la pintura en los Andes*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Rivas Pérez, Jorge F. (ed.) (2022): *Appropriation & Invention. Three Centuries of Art in Spanish America*. Múnich / Denver: Hirmer / Denver Art Museum.
- Rizo-Patrón, Paul (1994): «El colecciónismo privado durante la colonia. Signo de expansión cultural», en *Actas del Coloquio Internacional Sociedad y Expansión*, volumen I. Lima: Universidad de Lima, 345-335.
- Robledo, Beatriz (2017): «El Museo de América: creación e historia de sus colecciones», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 35, 1771-1779.
- Robledo, Santiago (ed.) (2021): *Colecciones y coleccionistas en Colombia*. Bogotá: Credencial Historia.
- Standfield-Mazzi, Maya (2009): «The Possessor's Agency: Private Art Collecting in the Colonial Andes», *Colonial Latin American Review*, 18,3, 339-364.
- Thurner, Mark y Juan Pimentel (eds.) (2021): *New World Objects of Knowledge: A Cabinet of Curiosities*. Londres: University of London Press.
- Wuffarden, Luis Eduardo (2008): «Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas visuales: una fuente para la historia del arte colonial andino», en Pedro Guibovich Pérez y Luis Eduardo Wuffarden, *Sociedad y gobierno episcopal. Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (Cuzco, 1674-1694)*. Lima: Institut français d'études andines / Instituto Riva-Agüero, 41-67.

CAPÍTULO 1

PAREDES DE IMÁGENES.

SANTAFÉ/BOGOTÁ SIGLOS XVII-XIX

CONSTANZA VILLALOBOS

Investigadora independiente, Colombia

INTRODUCCIÓN

El registro de la posesión de imágenes en diferentes documentos como inventarios y testamentos producidos durante el período comprendido entre los siglos XVII y XIX en Santafé, capital del Nuevo Reino de Granada, ahora Colombia, muestran las relaciones establecidas entre personas y grupos sociales con las imágenes. Colgadas primero con abundancia en las paredes de espacios tanto en el ámbito doméstico como el eclesial y, posteriormente, exhibidas en museos como obras de arte para un público amplio, estas imágenes muestran cómo su uso iba más allá de lo estrictamente devocional. Ellas eran entendidas como una especie de garantía para la salvación del alma a cambio de oraciones, además de funciones en la representación social y ostentación de riqueza. A su vez, eran sustento de comportamientos ideológicos y de la nobleza de personajes con destacado nivel cultural. Conjuntos que, durante el siglo XIX, continuarían con la disposición abigarrada que se utilizaba desde el período colonial lo que a la vez establece un límite en la tradición de la disposición de las imágenes, que paulatinamente ocuparían su lugar como obras de arte singularizadas en museos y exposiciones a partir del siglo XIX.

1.1. EL GUSTO POR LAS IMÁGENES EN SANTAFÉ

Era característico de los años coloniales en Santafé que la reunión de imágenes en las casas se realizara alrededor de su función devocional y el gusto por temas profanos, un gusto por las imágenes mismas y no por la categoría de autor que determinaría una colección de arte. La lectura y análisis de los registros en documentos notariales sugieren conjuntos, colecciones, pero entendidas como el resultado del «acto de recoger o juntar alguna cosa y también la misma junta que se hace de las que son de una especie para que estén unidas» de acuerdo con el *Diccionario de autoridades* en 1729. Esta distinción se hace para establecer distancia de la perspectiva historiográfica que utiliza el término colecciónismo para referirse a conjuntos de pintura en los que prevalece su carácter de obras artísticas realizadas por un pintor reconocido en particular. La disposición de las imágenes en las casas, eran «muestras o testimonios de un gusto combinatorio que se desarrolla plenamente en imagen» (Stoichita 2000: 112-113).

Los españoles llegados al Nuevo Reino traían la relación con las imágenes a partir de lo heredado de las prácticas europeas alrededor de su tenencia y disposición –el ojo de la época o *habitus*– en un espacio como la casa. El fenómeno moderno de acumular imágenes en las paredes estuvo presente en las casas populares en España, en donde la exhibición y colocación de las pinturas seguía y repetía la empleada en las de los nobles, ocupando todos los espacios disponibles desde encima de los arrimaderos hasta el techo y entre los vanos de las ventanas (Lozano 2012: 36). Disposición asociada a las prácticas como la visita y la asistencia de conocidos a celebraciones en los oratorios particulares. Por esta razón, se encontraba gran cantidad de imágenes en estos espacios, con variedad de temas, y de otros objetos exhibidos con un engranaje intertextual o fondo de las colecciones determinado por el prestigio social.

Las colecciones identificadas a través de los inventarios en Santafé, que varían en cantidad de imágenes, se encontraron en todos los grupos sociales sumando en ocasiones más de quinientos títulos de una persona, hasta el caso de los indígenas que tenían pocas registradas en su testamento. Está el caso de Luis Jiménez, un indígena de Santafé (Archivo General de la Nación, *Colonia*, Notaría 3, fol. 66v-67r.), que tenía un cuadro de un *Ecce Homo*, un Cristo de altar, un lienzo de Nuestra Señora del Rosario, un lienzo de otro *Ecce Homo* en el que además estaban retratados él y su mujer, un bulto de San Antonio y un lienzo de Santa Bárbara chicos, un altar de San Juan chico y un papel guarnecido de Nuestra Señora de la Concepción. Otra indígena se hizo retratar por el pintor Gaspar de Figueroa con el fin de instituir su memoria para que

rogaran por su alma. Ana Coro, india ladina criolla de Santafé (1633), aparece en un cuadro a los pies de la imagen de Nuestra Señora del Socorro¹ destinado a la iglesia de Santa Bárbara pegado al arco toral al lado de la epístola. Otra característica, es que el gusto por las imágenes en las casas santaferañas, en su mayoría religiosas, señala un uso que difiere de la función estrictamente devocional y del lugar propio dentro del contexto. En la iglesia, además de tener funciones de adorno y distinción social, tenían un valor económico basado en su tenencia como un bien a través del que se pagaban obligaciones y deudas.

Los temas religiosos encontrados de menor a mayor cantidad fueron: corazones de Jesús y María; muerte, pesebre, Jesús, María y José; representaciones de dogmas, escenas del Antiguo Testamento, reliquias, vida de la Virgen, ángeles, santas, apostolados, diferentes advocaciones de la Virgen, pasajes de la vida de Jesús, y santos. Entre estos últimos, el más representativo es registrado genéricamente como San Francisco, le siguen Pedro, José, Antonio, Jerónimo, Juan, Juan Nepomuceno y los santos ermitaños. El tema que se registró en menor número es el de la vida de Jesús: *Ecce Homo*, Salvador y la de Cristo crucificado. Las advocaciones de la Virgen, un total de 44 y, entre estas, la Inmaculada Concepción, la que mayor cantidad registró. Los conjuntos del apostolado, bastante comunes, se registraban la serie de los doce apóstoles, Jesús Salvador y la Virgen María en tamaños que iban desde pequeñas dimensiones hasta cuadros de dos varas (1,68 m). En el siguiente grupo, el de las santas, la mayor cantidad correspondió a Magdalena y a Catalina sin especificar, si de Alejandría o de Siena, seguidas de Bárbara, Rosa de Lima y Teresa.

¿Cuáles eran los temas de las imágenes profanas? La clasificación de los registros arrojó un total de veintiocho. Ordenados de acuerdo a la cantidad, de mayor a menor fueron: los países que se llevan la mayoría del porcentaje con 381² registrados frente al segundo grupo, el de reyes con 99, seguidos por fruteros, sibilas, tiempos, emperadores, retratos, rosas, Flandes, aves, princesas, láminas romanas, ciudades, capitanes afamados, escudos de armas, ocho maravillas del mundo, historias de Julio César, extremos de la villa, jeroglíficos,

1. García Ortiz, Jaime. *Señora del Mazo y soberana del Socorro: itinerario histórico de la advocación Mariana bajo cuyo nombre y patrocinio se fundó en las indias la ciudad del Socorro*. San Gil: Editexto, 1990, s. p. Agradezco a Camilo A. Moreno Bogoya por la referencia bibliográfica y fotografía de la imagen.

2. Con base en el análisis de 6457 imágenes registradas entre 1597 y 1792, el tema religioso corresponde a un 82%, mientras que al profano el 16%, cabe aclarar que a un 27% no se le registra el nombre de la imagen.

versos, mapas, fábulas. Entre ellos, los siguientes seis aparecen con un solo registro dentro de los inventarios: judíos, guerra de las amazonas, friso de Colón, emblemas, de la música, y la mención a una alegoría (Villalobos 2013: 119).

Muchas de las obras de estos temas provenían de Flandes, fabricados al por mayor, puestos para un mercado popular en Sevilla y Cádiz, sedes para surtir el mercado español y que por el conocimiento que tenían algunos mercaderes flamencos en Sevilla y de la demanda americana que iba en crecimiento (Muñoz 2008: 258) eran enviadas también a América. Los comerciantes hacían pedidos de pinturas de baja calidad que se podían vender a menor precio. En varias tasaciones de colecciones santaferañas, se aprecia comparativamente el menor valor dado a este tipo de pinturas respecto a las imágenes de devoción. Lo anterior es evidente en la tasación de los bienes de Juan Flórez de Ocáriz, en donde la pintura que se tasó en mayor valor y ubicada primero en la lista, fue la de La Soledad con moldura dorada en 40 pesos, mientras que al final de la lista se encuentran los países en varios precios, a un peso, 10 por cinco pesos, los doce ermitaños que aparecen todos en seis pesos (*Tasación de los bienes de Juan Flórez de Ocáriz*).

1.2. LA DISPOSICIÓN DE OBRAS: EL GUSTO POR LOS PAÍSES, FRUTEROS, ROSAS

Los registros muestran que se reunían pinturas en cantidades en un solo espacio, conformando paredes de imágenes, ubicación que se registró desde comienzos del siglo XVII hasta finales del XVIII y que se continuaría hasta entrado el siglo XX como se mostrará más adelante. A pesar de que las pinturas profanas como los países tuvieron gran presencia en las casas santaferañas, el registro es escueto y son escasos los detalles respecto a otras características a excepción del número y tamaño. Estos se registraron agrupados en medio de imágenes devocionales en donde se nombran las advocaciones y los santos con una clara relación de contigüedad entre estas, a los que siguen grupos de países, reunión que se da bajo un solo título en el listado pues a diferencia de las pinturas religiosas, en general, en el caso de los países, solo presentan ese nombre genérico, en su mayoría no tiene un nombre que los diferencie.

Como caso particular dentro de un conjunto de cincuenta países de la colección de Juan Flórez de Ocáriz (1692), se mencionan seis de las Sagradas Escrituras y los demás se registraron bajo su genérico. El resto, en grupos de dos, de veinticuatro, de ocho y de diez. Rara vez aparece la técnica en

que estaban realizados. Es el caso del inventario de Josefa de Arandia (1700) que menciona «cuatro países al temple» (AGN Colonia, *Notaría 3^a*, 356-379) y más adelante otros dos con las mismas especificaciones. Como excepción, también aparece que son en lienzo o en papel. En otro registro, se muestran doce países de los que señalan los tiempos y sus frutos (las cuatro estaciones). Los fruteros aparecen como otro tema, también en grupos de tres, en otro veintiuno, y de flores particularmente rosas veinticinco.

El seguimiento al registro de los inventarios muestra la distribución de las obras de manera abigarrada, como en uno de los espacios de la casa de Tomasa Medina de Cely, servidora del párroco de la iglesia de la Concepción (1735) (AGN Colonia, *Notaría 1^a*, fs., 355 – 356-379). Su colección constaba de 135 imágenes, una parte ella las había reunido y en su testamento se sumaron las heredadas del clérigo Francisco Maguregui. La memoria de las alhajas adjunta al testamento comenzó por el oratorio y continuó sin especificar otros sitios de la casa. Allí había diez países de poco más de una vara, dos de ellos de más de dos y otros dos de vara y media. En otro espacio era en donde había más imágenes: la cama, un cuadro de María, José y la Santísima Trinidad, un pesebre que ocupaba tres partes de la sala, que había sido fabricado por ella, seis niños jesuses, un calvario tres imágenes de yeso de la Virgen, San Juan y la Magdalena, un conjunto de veintinueve países grandes y pequeños, y otros dieciocho entrando en otra sala, para un total de cuarenta y siete países. Entre estos, intercaladas, imágenes devocionales como Santa Águeda, la Virgen de la Concepción, la Virgen de Belén, medios relieves, esculturas y otros objetos como espejos, doseles y cortinas. En la segunda sala, al parecer una sala de visita, era la que más contenía imágenes; tenía estrado con cojines, y además treinta y un muebles de diferente tipo para sentarse.

Un sitio de representación que indicaba la importancia de su dueño, la librería o camarín, toma todo su sentido en el caso del Escribano Mayor de Cámara de la Real Audiencia de Santafé, Juan Flórez de Ocáriz (Sanlúcar de Barrameda, 1612-Santafé, 1692). Allí se estableció un vínculo intelectual entre imágenes y objetos y la distinción social, cada imagen estaba contextualizada en una red en donde las imágenes se alternaban la función de fondo de las demás. La relación entre los objetos dispuestos sobre la biblioteca en el camarín de Flórez de Ocáriz, podría afirmarse, era la misma que imperaba en España a finales del siglo XVII, «la voluntad de representación cosmológica, junto con el interés por las maravillas de la alteridad cultural» (Urquízar 2011: 212), en donde la diversidad y riqueza de los bienes domésticos estaba en directa relación con comportamientos ideológicos, mecanismos de

representación social y sustento teórico de la nobleza. Una nobleza que se presentaba a través de la colocación de escudos de armas en las fachadas y capillas, como la de María Arias de Ugarte que había colocado en el techo, el escudo de armas de la familia y retratos; a su vez, Ocáriz tenía en su casa cuatro cuadros de armas de abolengos y seis retratos de padres y abuelos y los del rey, la reina y los príncipes.

Además, Flórez de Ocáriz tenía una librería con 308 libros de géneros como el lenguaje, la poesía y la novela (caballerescas, picarescas, sentimental); política, historia clásica y diálogos; historia europea y del mundo; historia de América y de la Nueva Granada; legislación india, filosofía/moral, historia eclesiástica, militar, oficios; científicos (Therrien y Jaramillo 2004: 228). Sobre el estante de libros, estaban dispuestas varias esculturas entre objetos de culturas indígenas: dos niños Jesús y un santo Cristo de marfil con peana, «una jarra grande nata, dos jarros de Tunja dorados, siete jarros colorados de Tunja, un san Antonio de Padua, un caracol de Pasto...» (*Inventario de los bienes de Juan Flórez de Ocáriz*, f. 177r.). Otros objetos se pueden catalogar dentro de lo particular americano que era llevado a Europa: el primero, una vasija de un pueblo panameño apreciadas por su olor perfumado; luego vasijas indígenas muiscas de pasta cerámica roja y las doradas para ofrendas; el caracol, un instrumento musical de la cultura indígena Pasto del sur de la Nueva Granada. Además, tenía objetos de loza y vidrio producidos en otros sitios, como la loza de Talavera y las vasijas de Nata panameñas apreciadas por su olor perfumado en exhibición dentro de un escaparate: «cinco platos grandes de Talavera una vasija de lo mismo, cuatro pláticos de Talavera, tres limetas, una limeta de vidrio quebrada, dos jarros de Talavera, dos maceteritos, nueva jarritos de nata, cinco vidrios, dos escudillas de Talavera, un espejo ordinario».

Las imágenes de los habitantes de la ciudad tenían un lugar particular en la formación de las colecciones eclesiales. Esta relación se estableció a través de la función devocional de las imágenes, con ellas se establecía memoria para que se rogara por la salvación de su dueño al morir. Así, eran entregadas a la Iglesia cuando se pensaba que estaba cerca la muerte o en algún momento de la vida en que habían decidido entregar una imagen para garantizar rezos a nombre de su alma.

Estas imágenes donadas harían parte junto a otras de la ornamentación y adorno de las iglesias, que estaba a la cabeza de las órdenes religiosas y de los clérigos seculares que propendían por el abastecimiento de imágenes, retablos, ajuaires para el oficio sagrado. A este nivel estaban varios representantes:

los doctrineros, los párrocos urbanos y los clérigos acaudalados como en el caso de la iglesia de Las Aguas, Nuestra Señora de Egipto y Belén en Santafé, que proveían de acuerdo a las posibilidades lo necesario para el culto y cumplir con la misión de evangelizar, propagar devociones y sacralizar espacios (Herrera 2019: 99-136).

Enseguida abordamos la iglesia de San Ignacio de la Compañía de Jesús para mostrar un caso particular de la consecución de imágenes devocionales por los mismos jesuitas, por donaciones particulares y por las congregaciones conformadas al interior de la iglesia como de sus participantes, que pasaron a ser consideradas obras canónicas y participar en exposiciones de arte como tal durante los siglos siguientes.

1.3. LA IGLESIA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS DE SANTAFÉ

Desde su primera sede en una casa de una de las esquinas principales de la Plaza Mayor, las imágenes hicieron parte importante en todo el proceso de instalación y adorno de la iglesia, contando para ello con la colaboración de toda la ciudad. Para la primera misa en la capilla presidida por el arzobispo asistió la Real Audiencia y los cabildos eclesiástico y secular y los religiosos de las tres órdenes establecidas para esa época en Santafé:

la iglesia estaba adornada con doce doseles de tafetán que el Señor arzobispo dio, y dos cuadros de Roma grandes, uno de Nuestra Señora y otro del crucifijo, y con otros doce cuadros de España de los doce apóstoles que dio de limosna un ciudadano y con otras muchas cosas que liberalmente ofrecían tanto que no se podía pedir nada prestado porque lo habían abandonado. Y así con poco trabajo se acomodó la casa e iglesia con las cosas necesarias (Fajardo y Gutiérrez 2015: 144).

Los doce cuadros grandes conforman la serie del Credo de los Apóstoles, al parecer, son la serie compuesta por quince lienzos, los apóstoles, más la Virgen María y Jesucristo. A las imágenes donadas por el arzobispo y los españoles residentes en la ciudad, como los que se anotan en uno de los inventarios «15 cuadros pequeños de un apostolado que dio Fajardo» (Biblioteca Nacional de Colombia, Libros raros y curiosos, *Libro viejo compañía de Jesús* 1619, 1622), que corresponden probablemente a la serie –incompleta– del



Figura 1. Domingo de Vasconcelos (Atrib.). *Santo Tomás. Serie Credo y martirio de los apóstoles.* Óleo sobre tela. 2.40 x 1.57 m.

Iglesia de San Ignacio. Bogotá.
(Fotografía de: Mario Andrés Rodríguez L.)

provincias jesuitas, queda en evidencia la importancia y necesidad que tenían de traer imágenes, herramienta fundamental para cumplir su misión evangelizadora en el mundo.

Credo y martirio de los apóstoles³ se fueron agregando otras obras y objetos. Los procuradores de la provincia las traían de Europa para la ornamentación de las iglesias y casas jesuitas. Dentro de su organización, el procurador hacía las veces de economista, representaba a la provincia en las reuniones que se celebraban en Roma y también a La Compañía ante gestiones con el gobierno de la ciudad. En sus viajes, una de sus misiones era abastecerse de, entre otras cosas, imágenes para el adorno de sus iglesias y el culto divino, además de lo necesario para el mantenimiento de las casas y de los jesuitas que vivían en ellas (Fig. 1).

A su regreso de Roma, en Sevilla, los procuradores solicitaban permisos específicos para el contenido de sus equipajes. A través de la lectura de las listas de su contenido y las justificaciones dadas para su traslado a las

3. La serie completa se puede apreciar en Villalobos Acosta, María Constanza (2021). *Iglesia de San Ignacio III. Pintura Colonial.* Bogotá: Villegas Editores.

El 6 de mayo de 1655 (Archivo Histórico Javeriano Juan Manuel Pacheco S.J., *Registro libros y géneros para el culto divino*, 1659), Hernando Cabero, procurador de la Compañía para la Nueva Granada, radicó una solicitud ante la Casa de la Contratación, en donde especificaba que, al regresar al Nuevo Reino con diecinueve coadjutores para su servicio, pedía licencia para llevar, libres de derechos, el paño para sus vestidos y los de los más de doscientos que están en los colegios, residencias y misiones. Agregó además «diferentes ornamentos para el servicio del culto divino y adorno de las iglesias», argumentaba que las traía debido al alto precio que tenían estas cosas en el Nuevo Reino y las grandes distancias que tenían que recorrer los religiosos para proveerse de ellas. El listado relacionaba:

Tres mil estampas de papel para repartir entre los indios, varios papeles de devoción con diez rituales y algunos libros todo lo cual va en los dichos cajones, dos cajones de hierro de san Pablo con una prensa para hacer los pliegos con sus hierros y una cerradura con su llave, un cajón de camándulas con indulgencias, otro cajón pequeño con una pintura de San José y la Virgen, San Joaquín y Santa Ana... (*Registro de Real Cédula dirigida a la Real Casa de la Contratación para que Hernando Cabero S.J.*, folio 32r.).

En la licencia que Hernando Cabero había solicitado venían también elementos de adorno para vestir la iglesia en las celebraciones, consignado en el mismo folio se relacionaron los textiles:

también para la iglesia dos mil varas de tafetán listado para colgadura a una iglesia, una docena de campanillas pequeñas de bronce para los altares, quinientas varas de ruan para albas, amitos y manteles de los altares, cien varas de damasco para frontales y casullas con la seda y pasamanos necesario, cinco varas de tela de Milán para hacer unos ternos con veinte libras de galón y franja de oro para su adorno, cien varas de tafetán para el ornato de dichos ternos con la seda necesaria y cincuenta cruces bordadas para estolas y manípulos, unos hierros para hacer hostias, unos cajones de varios instrumentos musicales para el culto divino, un órgano pequeño...

Incluía además vestidos para las imágenes ubicadas en los nichos principales de los retablos: «un vestido para Nuestra Señora de Guadalupe y es de lama blanca y bordado de paja y lentejuelas» (*Registro de Real Cédula dirigida a la Real Casa de la Contratación, para que Hernando Cabero S.J.*,

folio 32r.), que estaba en el altar dedicado a su devoción y que congregaba a los negros y esclavos⁴ de Santafé.

Cuatro años más tarde, el 6 de diciembre de 1659, Alonso Pantoja, procurador general del Nuevo Reino de Granada y Quito, «a su vuelta con treinta religiosos y cuatro hermanos coadjutores para la conversión de los naturales de aquellas partes y que necesitan de llevar provisiones de diferentes cosas para el servicio del culto divino y de las iglesias...» (Archivo Histórico Javeriano Juan Manuel Pacheco S. J, *Registro de Real Cédula dirigida a la Real Casa de la Contratación para que Alonso Pantoja S. J., 1659*), lista en primer lugar lo necesario para el culto:

Una caja de camándulas, una de agnus y rosarios, mas otra con una custodia de bronce y otras curiosidades, mas dos cajas de medallas, mas dos de reliquias y relicarios, mas otra con un niño Jesús y varios libros, mas otra con dos niños jesuses, mas otra de láminas, las otra de lienzos de pintura, mas otras con dos ornamentos enteros con frontales de lama blanca, mas dos cajones de vasos de vino, mas mil libras de cera, mas ciento veinte resmas de papel, mas cien libras de cobre labrado, mas siete estameñas, las cinco negras y la una parda para vestuario de los sujetos que va a indias y los que están allá, más seis paños para la misión (*Registro de la Real Cédula*, folio 1r.).

En los inventarios de la iglesia quedaron registradas algunas pinturas traídas de Europa como la de María Magdalena, obsequiada por el Cardenal jesuita Juan Everardo Nithard (1607-1681)⁵ al padre procurador Antonio Maldonado (1678-1681) (Fajardo y Gutiérrez: 618); y la de un pasaje de la vida de Santa Rosa pintado por el pintor español Alonso del Arco que corresponde al milagro de la rosa. Otras pinturas que se han mencionado desde inventarios tempranos, como Judith y Holofernes y Jael y Sísara, tienen monogramas que las relacionan con el pintor Joachim Anthonisz Wtewael.

Con la conformación de las congregaciones, los devotos adscritos a ellas, bajo la dirección de un jesuita que cuidaba de su vida espiritual, se encargaban

4. La Compañía de Jesús instituyó congregaciones para los diferentes cuerpos sociales en Santafé para la evangelización y guía de la vida espiritual de los congregantes. Ver, Villalobos Acosta, María Constanza (2013). *Artificios en un palacio celestial. Retablos y cuerpos sociales en la iglesia de San Ignacio*. Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. ICANH.

5. Confesor de la reina Mariana de Austria, esposa de Carlos II, fue nombrado embajador extraordinario y cardenal durante el papado de Clemente X.

también como parte de las actividades, organización y funcionamiento de la consecución que incluían el retablo y las imágenes para cada advocación, su ajuar y elementos de adorno que las complementaban como una gran cantidad de vestidos, ornamentos y joyas de todo tipo para las imágenes. De acuerdo con el inventario de la iglesia, un congregante de la Virgen de Loreto, Alfonso Rodríguez Bernal, dio la pintura de la Virgen revistiendo a San Ildefonso⁶ (*Libro viejo de la iglesia y Sacristía*, 1659).

La junta de temporalidades a la expulsión de los jesuitas en el inventario que realizó en la iglesia listó las pertenencias de cada altar. En el de Nuestra Señora de Loreto, que reunía personas de importancia de la ciudad, además del altar, anotaron esculturas, relieves, los vestidos y las joyas de la Virgen y el Niño, conjunto que conformaba una imagen con fuerte carga devocional alrededor de la que se agrupaban los congregantes que participaban para las fiestas en diferentes tareas: los altareros, las que vestían a los santos, los músicos todos bajo una organización económica que especificaba gastos, limosnas con cuentas a entregar al rector de la iglesia y al jesuita provincial.

El origen de varias de las pinturas era la donación que quedaba relacionada en el libro de la congregación a nombre de las personas que la realizaba. Por ejemplo, se dejó constancia en el libro de dos cuadros y textiles obsequiados por Isabel Guio:

...una de Ntra del Pópulo con nuestros padres Sn Ignacio y Sn Francisco Javier a los lados y el otro pequeño de Cristo con la cruz. Mas dio una fanefa [cenefá?] de breña bordada de seda esterada. Mas una palia de breña bordada de seda azul y una cajetica de madre perlas y corales y un rosario que parece de coral con algunas cuentas de oro (*Libro viejo de la iglesia y Sacristía*, 1659, folio 398r.).

Otra congreganta, Margarita de Pisa, dueña además de una colección de 51 imágenes que a su muerte fueron sacadas y dispuestas en una de las tiendas de la iglesia de San Ignacio para la venta en almoneda pública, obsequió para la Virgen y el Niño varios adornos y alhajas:

dos coronas, una para la Virgen otra para el Niño de hilo de oro y perlas falsas, y de la misma materia cuatro flores un mundo con su cruz para la mano del Niño,

6. Rodríguez Bernal aparece como el cuarto congregante más antiguo en el catálogo de la congregación y se le encuentra activo entre 1631 y 1648 como candidato en la elección de prefecto.

una cruz y una M^a y la corona del Niño con una encom^a de San Ignacio de cristal y de la Virgen con un pomo de cristal, mas una palia de bretaña con puntas de Flandes y resguardo de tafetán colorado, mas una flor de oro y granates finos... (*Libro viejo de la iglesia y Sacristía*, 1659, folio 397v.).

Las menciones a autores de imágenes en los inventarios de la iglesia de San Ignacio durante el siglo XVII, son una excepción entre los registros de imágenes en documentos coloniales, en donde generalmente la categoría de autor no aparece, las pocas referencias que pudieran dar información acerca de la procedencia de las pinturas corresponden a los lugares de origen, de Roma, de Nápoles, de Flandes. A finales del siglo XVIII esta situación cambiaría, vinculada a una colección personal, la del arzobispo de Santafé entre los años 1782-1789 y su colección de pinturas con nombres de autores europeos. La disposición de las obras continuó mostrando la acumulación de imágenes en los espacios de habitación.

1.4. UN PRELADO ILUSTRADO

La colección pictórica del arzobispo Antonio Caballero y Góngora (Priego de Córdoba, 1723-Córdoba, 1796) enriquecería la cultura visual neogranadina. Reunía pinturas de reconocidos autores europeos, que hacían parte de un gran conjunto de objetos que el prelado poseía y que muestra los variados intereses de un individuo ilustrado. Algunas de sus pinturas, fueron muestra representativas del arte que participaría en exposiciones posteriores durante el siglo XIX y comienzos del XX en lo que hasta comienzos del siglo XIX fue la Nueva Granada. El conjunto que venía como parte del equipaje del arzobispo cuando llegó a Santafé a posesionarse el 24 de marzo de 1779 (Pérez 1951: 50), estaba relacionado con los contemporáneos del siglo XVIII, se caracterizaba por la preferencia de obras de artistas españoles, en su mayoría, seguidas en número por las de autores italianos y flamencos. Al lado de las pinturas, el prelado traía otros objetos que formaban parte del conjunto empacado en «68 cajones, 21 baúles, 4 frasqueras, dos canastillas, un tonel y un largo rollo de lienzos de tamaños mayores» (Pérez 1951: 39), cuyo contenido se conoce gracias al registro parcial en un inventario realizado al llegar a Yucatán de Mérida cuando con anterioridad fue promovido como obispo de la ciudad. El conjunto lo había conformado durante el período de veinte y dos años en que ocupó la canonjía lectoral de la Catedral de Córdoba (1753-1775) (Ruiz-Carrasco 2020: 415).

En Santafé, las pinturas fueron dispuestas en la casa arzobispal después de los arreglos necesarios pues se encontraba en pésimas condiciones materiales, por lo que Caballero y Góngora, ordenó reorganizar reparar los espacios. Esto incluyó la organización de la sala, un gabinete, su dormitorio, el retrete para uso particular, el despacho, la vivienda para el secretario y cuartos para familiares distinguidos, patio interior y caballeriza. Según la escritura, «así mismo están en todas estas piezas, las especiales pinturas, que su excelencia trajo de España»⁷ (Transcrito en Pérez Ayala 1951: 189-193), relacionando enseguida el listado de las pinturas acompañadas del nombre del autor.

En el oratorio, el arzobispo ordenó la fabricación de un retablo grande para el altar, lo mandó dorar y allí colocó la pintura de Nuestra Señora de la Concepción y la de San José con el Niño en óvalo, ambos de Murillo. Además de las dos ya mencionadas que se ubicaron en el altar del oratorio, estaban en el listado: un Niño dormido original de Cano, al igual que un crucifijo, una Asunción de Nuestra Señora, original de Mateo Cerezo y, separado por su mal estado del resto del lienzo, el apostolado alrededor del sepulcro, un San Miguel original de Céspedes, una negación de San Pedro, original del Guercino, un San Mateo original del Ticiano, un San Matías original de Morales, sobre lámina de cobre, un San Antonio Abad del mismo Morales, un san Sebastián, pequeño, romano con cristal y marco de caoba, seis países originales de Antolínez con figuras pintadas por Murillo que representan la historia de Jacob, una cocina o despensa grande firmada por Rubens, tres batallas, de Juan de Toledo, dos países de bronce, una vista de palacio o casa de campo con un frutero en medio sobre un balaustre, cuatro países de bronce, seis floreros redondos. A su regreso a España llevó consigo algunas de las pinturas⁸ (*cf.* Ruiz-Carrasco 2020: 417) y decidió donar otra parte de su colección al arzobispado, mediante escritura otorgada el 26 de enero de 1789, firmada en Turbaco, en donde dejó constancia que:

de su libre y espontánea libertad ha resuelto ceder toda su librería, coches apelados y menaje de casa que tiene en el Palacio Arzobispal de Santafé, a favor de los ilustrísimos señores arzobispos sus sucesores, para que los usen y disfruten

7. A las donaciones, el arzobispo agregó las condiciones de su manejo en siete cláusulas que por lo que especifican buscaban garantizar el buen estado y la continuidad de las obras en el arzobispado.

8. Al morir Caballero y Góngora, se realizó un nuevo inventario en donde se especificaron las medidas de las obras que llevó consigo a su regreso a España.

todo el tiempo que permanecieren ejerciendo la prelacia de aquella iglesia, como bienes vinculados, en cuya clase quiere su excelencia queden desde ahora para siempre... (Pérez Ayala 1951: 187).

Todas las pinturas relacionadas estuvieron colgadas en el Palacio Arzobispal durante los diez años que Caballero y Góngora estuvo en la Nueva Granada como su arzobispo, fueron las que apreciaban quienes visitaban el palacio, obras con artistas reconocidos en la España peninsular, italianos y flamencos. Colección donada en parte al arzobispado que tanto apreció, pinturas que se desperdigaron con el tiempo, incumpliendo así las cláusulas de la escritura de donación, varias se perdieron durante el incendio del Palacio Arzobispal el 9 de abril de 1948, al igual que toda la biblioteca que hizo parte de aquella generosa donación.

Estas disposiciones de imágenes en las casas santaferíneas muestran su continuación hasta el siglo XIX, que pueden ser observadas en fotografías de la época, a manera de mosaicos, dispuestas en la Primera Exposición de Bellas Artes en 1886, en donde se mostraron al público obras representativas del arte, pertenecientes a colecciones como la de Alberto Urdaneta, el organizador de la muestra.

1.5. ALBERTO URDANETA: COLECCIONISTA DEL SIGLO XIX

Cincuenta y seis años después del regreso a España del virrey y prelado ilustre, nacía en Bogotá Alberto Urdaneta (1845-1887), el mayor coleccionista de su época (Acuña 2002: 370). Conjunto que no tenía competencia, apreciación sustentada en «la inmensa variedad de objetos que integraron su colección: obras de arte: cuadros, relieves, bustos, grabados, miniaturas, dibujos, objetos arqueológicos, curiosidades de todo tipo y una importante biblioteca» (Acuña 2002: 4). Hijo de un rico hacendado de ascendencia vasca, educado con los jesuitas, muchas de las obras y objetos fueron adquiridas en sus viajes a Europa. Periodista, a su regreso, funda un periódico: *El Agricultor* en donde publica temas acerca del trabajo en el campo, comunicando a través de sus páginas las técnicas aprendidas en Europa (*cf.* Moreno de Ángel 1972: 11-33), fue uno de los primeros en dar a conocer la fotografía en Colombia. En un segundo viaje a Francia (1877-1880) visitó museos, exposiciones y galerías, escribió en periódicos y realizó álbumes de dibujos de personajes importantes. Su colección sirvió a un interés pedagógico, fueron utilizados para la enseñanza en la sección de dibujo del

Instituto de Bellas Artes, en el taller de grabado de la posterior Escuela de Bellas Artes dirigido por el español Antonio Rodríguez, que trabajaría también en los grabados que ilustraron el *Papel Periódico Ilustrado* fundado por Urdaneta en 1881 que se imprimiría y publicaría por siete años hasta su muerte.

L. M. Girón, después del fallecimiento de Urdaneta, ocurrido a finales de 1887, publicó un recorrido por el que llamó *museo taller*, allí señaló que estaba arreglado «por una mano de tan exquisito gusto estético y tan bien dirigida tendencia arcaica» (Girón 1888: 18). Agregaba, que «allí se veía retratada la sociedad santafereña de los buenos tiempos de la Colonia, amiga de las comodidades, rica y elegante sin ostentación» (Girón 1888: 9), expresando la impresión al entrar al estudio al ver «un variadísimo mosaico de objetos artísticos e históricos cubría las paredes con su conjunto armonioso» (Girón 1888: 8). Añadió al respecto: «y luego, al volver los ojos para examinar con más detenimiento las preciosidades de cada lado ¡cuántas bellezas resaltaban en aquel relativo pequeño recinto!» (Girón 1888: 8), señalando la cantidad y la disposición abigarrada de la colección.

En dos fotografías publicadas recientemente se pueden ver varios espacios de la casa de Urdaneta⁹ que muestra este abigarramiento de objetos y obras de arte. «Cuadros “casi todos místicos” [...] llenaban las paredes desde las escaleras para arriba» (Girón 1888: 39). Y, particularmente, la colección arqueológica encontrada en Chirajara se exhibía en una vitrina. Allí entre armas de indígenas estaba:

la curiosísima vasija de barro, en forma humana de cacique, cubierta de labores y pintada con rojo y blanco,[...]llena de significativas figurillas de oro [...] muchas otras vasijas, unas negras otras de fondo blanco con labores de ocre rojo oscuro en forma de animales, de volutas y de figuras angulosos; estatuillas en diferentes posiciones; cilindros labrados para pintar las mantas; pesas de rueca con dibujos y relieves en forma de grecas, de losanges, de meandros [...]; potes con veneno de curare del amazonas (Girón 1888: 77-78).

Colecciones que nos marcan contrapuntos particulares y presentan una Santafé con un gusto y valoración por la imagen que, dispuestas en sitios importantes de la casa, el camarín, la biblioteca, el oratorio, en cantidades, tienen como característica común un abigarramiento en su disposición que marca un

9. Las fotografías se pueden observar en el artículo de Acuña, Ruth (2002): «Alberto Urdaneta lugar y alcance de una colección del siglo XIX». *Revista Credencial*, 370.

sentido del gusto y de función de representación social de las imágenes. Imágenes en las que, como característica general, la categoría de autor no estaba presente aún, situación que fue cambiando hasta la realización de exposiciones de arte y en donde las obras de tipo religioso con función devocional presentes en las iglesias se catalogaron dentro de los cánones de arte imperante en la época bajo la categoría de autor.

1.5.1. Exposición de conjuntos de obras de arte antiguo

La imagen que se tiene de Santafé de finales del siglo XIX es contraria a la decimonónica, a la que se ha mantenido por ideologías del momento, era una ciudad que registraba cambios en su interior y ordenamiento social, por lo que se tiene una percepción inexacta de los cambios que ocurrieron. Si bien hubo elementos que le dieron un aire de modernidad, continuaba con su configuración de ciudad colonial (Mejía 2000: 132). Urdaneta se preocupó por registrar los cambios que observaba en la ciudad, en los grabados que ilustraron los números del periódico fundado por él (Villalobos 2018: 195-245). Tenía una visión nostálgica de aquellos cambios, para él, Santafé moría «porque la pica del progreso demoledor de las ruinas y vejedes que dan paso libre a las reformas que introduce la civilización, tiende a destruirlo y debemos conservar el recuerdo de lo que fue con las historias y tradiciones que han embellecido sus añosos y ruinosos restos» (Zerda: 289).

Esta percepción de Urdaneta confrontada con lo registrado en las fotografías tomadas en la Primera Exposición en las instalaciones del Colegio San Bartolomé, nos muestra continuidad respecto a la relación física establecida entre las personas dentro de los espacios con las imágenes, como se verá, la disposición es una continuidad de la proxemia propia de los siglos coloniales. La exposición organizada por el director de la Escuela de Bellas Artes, Alberto Urdaneta, fue diferente respecto a las que se realizaron entre 1840 y 1871, en donde el arte era secundario porque en realidad fueron del tipo industrial y agrícola (Garay 2006: 302-333) y, particularmente, en la de 1871. Las obras de artistas colombianos como el propio Urdaneta (1845-1887), Epifanio Garay (1849-1903) y Ramón Torres Méndez (1809-1885) se exhibieron en la sección de «objetos varios» con productos artesanales regionales del país, mostrando que había un reducido número de artistas y que no se contaba con el apoyo de instituciones para el oficio (*cf.* Garay Celeita 2006: 305).

Con el decreto 628 de 1886 (Urdaneta 1886: 122) del Ministerio de Instrucción Pública, firmado por el presidente José María Campo Serrano, se oficializaba el apoyo del gobierno a una exposición dedicada a las bellas artes. El decreto señaló el lugar y duración de la exposición –Escuela de Bellas Artes, diciembre de 1886– y las características de las obras a participar bajo la categoría de autor. Se dividirían en cuatro secciones que conformarían una muestra del arte que se producía y conservaba en el país: obras producidas en la Escuela desde que estaba en funcionamiento, obras de artistas colombianos contemporáneos residentes, obras de arte antiguo y obras notables extranjeras. También se publicó una guía numerada para ubicar las obras dentro de las diferentes secciones en los espacios del Colegio de San Bartolomé.

Particularmente para las obras de arte antiguo, las que se encontraban en las iglesias con funciones devocionales, el arzobispo, para garantizar su participación, envió una circular a los sacerdotes y administradores de las iglesias para que pudieran «contribuir con tantas obras maestras como hay en los templos de la capital» (Urdaneta 1886: 123). En el comunicado se anotó además, que, con el permiso dado para obtener los objetos de arte de las iglesias, se hacía la petición respecto a que no se obligaba a sacarlos, solamente ponían unas condiciones que garantizaban un adecuado manejo de las obras.

Característica del periódico de Urdaneta era la ilustración con grabados de fotografías en los diferentes artículos que se mostraban obras de arte. Como evento importante, el periódico había anunciado el cubrimiento de la exposición: «el Papel Periódico Ilustrado consagrará en sus próximos números la mayor parte de sus columnas a la detenida descripción de esta fiesta y de lo que encierra de más la importante exhibición» (Urdaneta 1886: 144). Efectivamente, se registró en algunos números siguientes comentarios acerca de la exposición, pero no salieron grabados de fotografías, solamente apareció el plano (*Papel Periódico Ilustrado* 1886: 169) que indicaba la distribución de las obras en los espacios del Colegio y la ubicación de algunas de ellas.

No sabemos la razón por la que no se publicaron grabados ilustrando los artículos del periódico relativos al acontecimiento, pero, afortunadamente, Julio Racines, fotógrafo del *Papel Periódico Ilustrado* tomó tres fotografías en la exposición en las instalaciones de la sede de la Escuela de Bellas Artes, en el Colegio San Bartolomé. Al observar las fotografías, desde la perspectiva de la ubicación de obras, la primera impresión es que, si la organización de las imágenes de forma abigarrada en las paredes ocurría en la colonia, en la Primera Exposición de Bellas Artes esta situación continuó. Las obras se colocaron marco contra marco formando paredes de imágenes y por lo menos en un



Figura 2. Julio Racines (Atrib.) *Galería Vásquez. Galería de Autores Modernos Extranjeros*. Diciembre 1886-Febrero 1887. Fotografía sobre papel a la albúmina de negativo de vidrio. Colegio San Bartolomé. Bogotá. (Fotografía: © Bibliothèque Nationale de France)

espacio se organizaron como en un gabinete propio de la época barroca en un extremo de la sala dedicada a la Exposición de Señoritas. Las obras colgadas marco contra marco cubren la tercera parte de los muros. De frente al corredor, aparece a mano derecha parte de la galería dedicada a Gregorio Vásquez. En la pared opuesta ubicadas en dos filas de pinturas, parte de la Galería de Autores Modernos Extranjeros, colocadas en dos filas, una encima de la otra sin espacio entre estas (Fig. 2).

La siguiente fotografía tomada desde la parte inferior de una escalera muestra, en el segundo piso, parte de la obra número 20. *Retrato de Vásquez en la puerta del convento de Santo Domingo. Autor G. Vásquez.* Allí la pintura que se observa en un mal estado de conservación, sin marco, pintura que tuvo su artículo y análisis en el periódico ilustrado de Urdaneta (Girón 1887: 258-260) y en el que Lázaro Girón, llamó al pintor como «príncipe del arte en nuestro país» (Girón 1887: 222).



Figura 3. Julio Racines (Atrib.) *Salón de Señoritas* (Costado oriental). Diciembre 1886-Febrero 1887. Fotografía sobre papel a la albúmina de negativos de vidrio. Colegio San Bartolomé. Bogotá. (Fotografía: © Bibliothèque Nationale de France)

Julio Racines también tomó otra fotografía en el extremo oriental del Salón de Señoras y Señoritas expositoras. Allí Urdaneta organizó a manera de gabinete de curiosidades, una variedad de objetos sobre una mesa arrimada a la pared, en donde están cruzadas dos banderas. Sobre un pedestal, entronizado y presidiendo como en un altar, la copia del Bolívar de Torano de Tenerani, busto en yeso, rodeada de un conjunto de esculturas y objetos. Al frente a la izquierda, sobre un atril la fotografía de Racines y Cía., (en la Guía 479) del General J.M. Campo Serrano, presidente de la República, grabada como portada del número 28 del periódico el 22 de agosto de 1886 (Fig. 3).

Esta forma de disponer imágenes continuó hasta entrado el siglo XX. Así se vieron en el Salón de Arte ubicado en el Pabellón de Bellas Artes ubicado en el Parque de la Independencia para la celebración del primer centenario de la independencia colombiana (1910). En las fotografías aparecidas en el libro dedicado a la conmemoración (Isaza y Marroquín 1913: 343-345), se ven las obras colgadas desde la parte baja de la pared, hasta la parte superior, incluso



Figura 4. *Sección de Pintura*. Pabellón de Bellas Artes. Tomada de: Isaza, Emiliano y Marroquín Lorenzo (1911). *Primer Centenario de la Independencia de Colombia. 1810-1910*. Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana, 343

hasta el techo, en los lados de las columnas, unas tras otras sin espacio de transición. Lo mismo se vería en la exposición celebrada durante el Primer Congreso Eucarístico Nacional en el Parque de la Independencia (1913). Allí se pudieron «admirar y aplaudir una vez más, las magníficas obras de pintura antigua exhibidas en el Pabellón de Bellas Artes» (Congreso Eucarístico Nacional de Colombia 1914: 176) (Fig. 4).

En la publicación se califica de «abigarrado conjunto de hechos o abstracciones, realidades o idealismos, profanos o religiosos, expresados por el pincel de artistas eminentes de muy distintas épocas y países» (Congreso Eucarístico Nacional de Colombia 1914: 177). Allí también se llevaron obras de las iglesias, una de ellas la pintura de la Magdalena, copia de la de Guido Reni, de la iglesia de San Ignacio, *El Calvario de Van Dyck*, un bodegón y la cocina holandesa de Rubens al extremo izquierdo al lado de la ventana, seguramente

las obras de la colección de Caballero y G, San Francisco y el hermano León de Luca Giordano, *Las princesas de Mengs*, y, del infaltable Gregorio Vásquez, con obras de grandes dimensiones como *La Última Cena* de la capilla del Sagrario, *El Juicio Final* de la iglesia de San Francisco.

...en cuyo centro el Dios justiciero, con la faz serena y majestuosa, extiende la diestra para administrar justicia, rodeado de lo más grandes santos de la Iglesia, y a cuyos pies, los demonios y los ángeles, los réprobos y los escogidos exclaman: *Judica Domine secundum rectam justitiam tuam*, y en el fondo esos diablos implacables que arrastran las almas de los condenados, y que conservan el sabor de los antiguos cuentos de espantos... (Congreso Eucarístico Nacional de Colombia 1914: 178).

Y otra de sus obras, el retrato de Enrique de Caldas Barbosa y Santiago, de Gaspar y Baltazar de Figueroa, varios cuadros entre ellos el de Fray Cristóbal de Torres y otras pinturas que no mencionan con títulos propios ni autores que se ven en las fotografías, como el de San Juan Bautista y otros santos.

Las colecciones de imágenes tanto de la colonia como de la República presentan características que las vinculan, responden a ideales de cultura propios de aquellos contextos, que, presentan semejanzas tanto en el contenido como en la disposición en los espacios. Los espacios coloniales, casa e iglesia estuvieron determinados por la agrupación de obras por grupos, y temas que eran colocadas en exhibición ante los demás en donde se pretendía mostrar en el ámbito personal y familiar todas las pertenencias en actos de ostentación. Avanzado el siglo XVIII, se observa ya la inclusión de la obra de autor con nombre reconocido europeo que llegó a la Nueva Granada presentando otra valoración diferente a la de la imagen como tal. A finales del siglo XIX, se presentan imágenes coloniales e imágenes europeas que se encontraban en el país como obras de arte dentro del contexto de una Escuela de Bellas Artes, disponiéndolas como se perciben en los listados de imágenes coloniales, de forma abigarrada en montajes escenográficos con trayectoria como los gabinetes de pintura y los de curiosidades.

Flórez de Ocáriz, Antonio Caballero y Góngora y Alberto Urdaneta, muestran las características de coleccionistas que en sus conjuntos reflejan un contexto cultural en donde se aprecian formas de relacionarse con las obras y objetos en sus espacios con base en sus expectativas y horizontes, en relaciones contextuales dadas por los significados entrelazados de sus componentes. Colecciones exhibidas tanto en sus espacios personales en donde eran

públicos por momentos, hasta pasar a una exhibición pública definitiva más allá del reflejo de sus concepciones ideológicas particulares a configurarse como obras en exposiciones de arte, que en su proxemia continuó hasta entrado el siglo XX en agrupaciones abigarradas de obras conformando paredes de imágenes, tal y como había ocurrido en los espacios personales, en donde la categoría de autor fue en continuo ascenso.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, Ruth (2002): «Alberto Urdaneta lugar y alcance de una colección colombiana del Siglo XIX», *Revista Credencial*, 370.
- Congreso Eucarístico Nacional de Colombia (1914): *Primer Congreso Eucarístico Nacional de Colombia*. Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana.
- del Rey Fajardo, José S. J. y Alberto Gutiérrez, S. J. (2015): *Cartas anuas de la Provincia del nuevo reino de granada Años 1604 a 1621* (2015). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Garay Celeita, Alejandro (2006): «El campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910», *Historia Crítica*, 32, 302-333.
- García Ortiz, Jaime (1990): *Señora del Mazo y soberana del Socorro: itinerario histórico de la advocación Mariana bajo cuyo nombre y patrocinio se fundó en las indias la ciudad del Socorro*. San Gil: Editexto.
- Girón, Lázaro María (1887): *Primera Exposición Anual de la escuela de Bellas Artes. Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: Imprenta de Silvestre.
- Girón, Lázaro María (1888): *El Museo-Taller de Alberto Urdaneta. Estudio Descriptivo*. Secretaría de la Escuela de Bellas Artes de Colombia. Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos.
- Hampte Martínez, Teodoro (1987): «La Biblioteca del Arzobispo Hernando Arias de Ugarte. Bagaje intelectual de un prelado criollo (1614)», *THESAURUS XLII. Centro Virtual Cervantes*, 337-361.
- Herrera García, Francisco Javier (2019): «Clérigos acaudalados. Un capítulo del patrocinio artístico neogranadino en el siglo XVII», *Atalanta. Revista de las letras barrocas* 1, 7, 99-136.
- Inventario y tasación de los bienes de Doña Teresa Josefa de Arandia (s. f.). AGN Colonia, Notaría, 3.^a, 356-379.
- Isaza, Emiliano y Lorenzo Marroquín (1911): *Primer Centenario de la Independencia de Colombia. 1810-1910*. Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana.
- Libro viejo de la iglesia y Sacristía del colegio de Compañía de Jesús de Santafé 1619, 1662. Inventarios y memorias de los ornamentos, objetos, y alhajas* (s. f.). Biblioteca Nacional de Colombia. Libros Raros y curiosos.

- López, María del Pilar (2003): «Documentos referentes a los oratorios domésticos de lo siglos XVII y XVIII», *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 8, 230-277.
- Lozano López, Juan Carlos (2012): «Reflexiones sobre el gusto en la pintura barroca», en Ernesto Arce, Alberto Castán, Concha Lomba y Juan Carlos Lozano (eds.), *Actas del Simposio Reflexiones sobre el gusto, celebrado en Zaragoza del 4 al 6 de noviembre de 2010*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Matiz López, Paula y María Constanza Villalobos Acosta (2018): *Ricardo Moros Urdina. Imágenes de una Bogotá en cambio. 1882-1911*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio cultural. IPDC.
- Mejía, Lázaro (1888): *El Museo Taller de Alberto Urdaneta. Estudio descriptivo, secretario de las Bellas Artes de Colombia*. Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos / Enrique Zalamea Editor.
- Moreno de Ángel, Pilar (1972): *Alberto Urdaneta*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Muñoz González, María Jesús (2008): *El mercado español de pintura en el siglo XVII*. Madrid: Fundación Caja Madrid / Fundación Arte Hispánico.
- Pérez Ayala, Manuel (1951): *Antonio Caballero y Góngora virrey y arzobispo de Santafé, 1723-1796*. Bogotá: Imprenta Municipal.
- Registro de Real Cédula dirigida a la Real Casa de la Contratación para que Hernando Cabero S.J., que va al Nuevo Reino de Granada, pueda llevar los libros y géneros necesarios para el culto divino y adorno de sus iglesias y colegios* (6 de diciembre de 1659). Bogotá: Archivo Histórico Javeriano Juan Manuel Pacheco S. J. / Pontificia Universidad Javeriana.
- Ruiz-Carrasco, Jesús María (2020): «Entre España y América. La Colección del prelado ilustrado A. Caballero y Góngora», *Anuario de historia de la Iglesia*, 29, 405-433.
- Stoichita, Víctor (2000): *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Testamento de Tomasa Prado Cely* (3 de agosto de 1735). AGN Colonia, Notaría 1a, ff. 355v-356v.
- Testamento de Luis Jiménez indio de Santafé* (1633). Archivo General de la Nación, Colonia, Notaría 3, ff. 66v-67r.
- Urdaneta, Alberto (1975 [1886]): *Papel Periódico Ilustrado*. Edición facsimilar. Cali: Carvalaj & Cía.
- Villalobos Acosta, María Constanza (2013): *Artificios en un palacio celestial. Retablos y cuerpos sociales en la iglesia de San Ignacio. Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. ICANH.
- Villalobos Acosta, María Constanza (2017): *El lugar de la imagen en Santafé, siglo XVII y XVIII* [tesis doctoral]. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Villalobos Acosta, María Constanza (2021): *Iglesia de San Ignacio III. Pintura Colonial*. Bogotá: Villegas Editores.
- Zerda, Liborio (1888): «In memoriam», *Papel Periódico Ilustrado*, 114-116, 289.

CAPÍTULO 2

COLECCIONES DE PINTURA Y ESCULTURA EN LAS CASAS CUSQUEÑAS A LA LUZ DE LOS TESTAMENTOS E INVENTARIOS DE BIENES DEL SIGLO XVIII Y PRINCIPIOS DEL XIX*

EWA KUBIAK
Universidad de Lodz, Polonia

Cusco es conocida como la antigua capital del Imperio incaico, con sus edificios prehispánicos, además es un gran ejemplo de cómo luce una ciudad peruana de la época virreinal, con magnífica arquitectura sagrada y barroca, caracterizada por un diseño interior único, rico en altares, esculturas y pinturas. El arte cusqueño, que hoy encontramos en iglesias, monasterios y capillas, ha despertado durante mucho tiempo el interés de los investigadores. Contamos con numerosas publicaciones dedicadas a la pintura, la arquitectura, la escultura y

* La investigación que ahora presentamos ha sido posible gracias a un proyecto realizado como parte de la cooperación entre el Centro de Estudios Andinos de la Universidad de Varsovia en Cusco y la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco. Durante el desarrollo de estos trabajos se utilizó la infraestructura del Centro en Perú, financiada por el Ministerio de Educación y Ciencia de Polonia, subvención SPUB/SP/458023/2020. Me gustaría agradecer a Mariusz Ziolkowski la oportunidad de cooperar con el Centro de Estudios Andinos y a Dominika Sieczkowska su ayuda en todos los asuntos de organización. Asimismo, quisiera agradecerle a Donato Amado Gonzales por brindarme la posibilidad de consultarle sobre mis temas de estudio, por su incansable apoyo en mis labores de investigación, por animarme en la búsqueda e indicarme fuentes información de mi interés. Me gustaría agradecer también a Juan Huacso Gómez por nuestras conversaciones sobre el arte cusqueño y a Raúl Montero Quispe por su generosidad al proporcionar las fotografías.

la platería de la época virreinal, pero por lo general los objetos analizados se han presentado en el contexto de sus funciones sagradas y de culto. Cabe recordar que, para recrear el paisaje artístico completo de la ciudad, también es necesario tener en cuenta las casas particulares de los cusqueños, conservadas parcialmente hasta el día de hoy, aunque en su mayoría desprovistas de su antiguo mobiliario. La arquitectura secular en Cusco ha sido menos investigada y, por ende, apenas existen publicaciones relacionadas. Esto ha ocurrido porque son pocas las edificaciones que han sobrevivido y aquellas que lo han hecho no han sido restauradas y su acceso se ha hecho casi imposible¹.

Sobre las pocas investigaciones que se han realizado sobre la arquitectura de las casas del Cusco virreinal, la publicación más importante hasta el día de hoy sigue siendo el libro editado por Ramón Gutiérrez, fruto de la labor conjunta de un equipo de investigadores², quienes realizaron un inventario y tomaron medidas de varios barrios de la ciudad, recreando la arquitectura antigua y utilizando documentos de archivo, además de reconstruir la historia de la propiedad de algunos inmuebles. En la breve sección *El equipamiento y la decoración de la casa colonial cusqueña* también se describe el diseño interior de las casas de Cusco (Gutiérrez 1980: 51-54). Un segundo estudio dedicado a la arquitectura residencial de Cusco lo constituye el libro *La casa virreinal cusqueña* de Antonio San Cristóbal (2001). Se trata de una modesta publicación en la que el autor intenta caracterizar el espacio de la casa cusqueña, sin enfocarse en el diseño de interiores. El otro texto importante es también uno de los subapartados del libro de Graciela María Viñuales: *El Espacio Urbano en el Cusco Colonial: uso y organización de las estructuras simbólicas*, en el cual la autora describe los objetos artísticos de las casas cusqueñas, analizándolos en el contexto de «las devociones domésticas» (Viñuales 2004: 38-41). Finalmente, cabría mencionar el artículo de Maya Stanfield Mazzi titulado: *The Possessor's Agency: Private Art Collection in the Colonial Andes* (Stanfield-Mazzi 2009: 339-364).

1. Se han entregado a una renovación más profesional solo aquellos edificios que constituyen propiedad de bancos, hoteles o que han sido rehabilitados para servir de museos públicos o privados.

2. Paulo de Azevedo, Graciela M. Viñuales, Esterzilda de Azevedo, Rodolfo Vallín elaboraron el libro con Ramón Gutiérrez.

2.1. CASAS DE CUSCO Y SU ARTE

Como escribe Antonio San Cristóbal, las casas del Cusco poseían una estructura dirigida hacia el interior:

[...] la austera apariencia externa de las casas virreinales del Cusco envuelve una de las más originales expresiones de la arquitectura virreinal peruana. La noble interioridad de esas viviendas acogía no solo la vida familiar de sus moradores, sino sobre todo brillantemente las formas arquitectónicas que recubrieron de plasticidad la sencillez austera de los muros, las cubiertas y los corredores (San Cristóbal 2001: XIII).

Dicha estructura exigía no solo un predominio de la atención en el decorado arquitectónico de los espacios internos, sino también en el estilo y la ornamentación de las habitaciones particulares con objetos de índole artística. Si bien como ya se ha apuntado, el diseño interior de las casas cusqueñas no se ha conservado hasta nuestros días, el análisis de los testamentos e inventarios de propiedades del siglo XVIII y principios del XIX permite reconstruir fragmentariamente las listas de objetos de algunos propietarios. Entre los enseres domésticos predominaban las pinturas y esculturas de temática religiosa, aunque también encontramos imágenes seculares, es decir, retratos, a veces paisajes, representaciones alegóricas y mapas. Asimismo, cabe mencionar que, entre los objetos de valor, también se encontraban objetos de artesanía artística, como muebles y sobre todo platería. Lamentablemente, no siempre ha sido posible recrear los espacios donde se exponían tales pinturas y esculturas.

Los temas religiosos prevalecían en el arte cusqueño, de modo que el espacio de las casas particulares estuvo marcado principalmente por la presencia del arte sacro. La sala mejor equipada solía ser la «sala grande», o sea, la habitación de mayores dimensiones o un salón representativo, donde se hallaban numerosos muebles, a veces decorados con materiales de considerable valor, así como decenas (e incluso varias decenas) de pinturas; en ocasiones también se colocaban esculturas (Gutiérrez 1981: 51-53).

El comedor era otro de los espacios donde se exponían los cuadros. A juicio de Graciela Viñuales, solían ser paisajes y lienzos que reflejaban la «obra de Dios», entre los cuales el de la *Última Cena* gozaba de la mayor difusión. Sin embargo, la autora no ha sustentado sus tesis con ningún ejemplo. Los recintos domésticos más importantes donde se presentaban las obras de arte eran los lugares de comunicación, es decir, el zaguán, de acceso a la casa, los

pasillos, el descansillo de la escalera o los ángulos del patio. Graciela Viñuales menciona que algunos de estos espacios fueron decorados con pinturas murales, las cuales también cubrían «domicilios particulares», habiendo sobrevivido hasta el día de hoy solo unas cuantas muestras realizadas con esta técnica (Viñuales 2004: 38).

2.2. LAS PRIMERAS COLECCIONES DE OBRAS DE ARTE

En Cusco, la producción de arte religioso católico se inicia con la llegada de los españoles, pero la mayor actividad artística de pintores, escultores y plateros se observa en la segunda mitad del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Por lo tanto, parecería razonable rastrear cómo funcionaban en el espacio privado las obras de arte creadas en esa época, tanto en el seno de familias criollas como mestizas, lo que es factible gracias al análisis de documentos seleccionados.

El colecciónismo de obras de arte debe ser entonces asociado a la tradición española. Hemos anotado la noticia más antigua sobre las colecciones de objetos artísticos en Cusco en registros del siglo XVII. En el domicilio de los cusqueños de origen español, Diego Vargas Carbajal y su esposa Doña Usenda de Loayza y Bazán³, se encontraba una de las primeras colecciones artísticas de relevancia. En 1649, según Ramón Gutiérrez, entre los elementos enumerados encontramos:

[...] tapicerías, bufetes y escritorios de ébano y marfil, sillas de moscova y de baqueta de Flandes, muchos cuadros de pinturas grandes y pequeñas, así de Santos de diferentes países y animales, muchas pinturas de fábulas de antigüedad, muchas láminas, relicarios y aderezo de oratorio, braseros y perfumadores de plata, candeleros, fuentes, platos y salvillas, pirámides, aguamaniles, saleros y otras muchas piezas de plata, cabestrillos, cadenas fimeza y marías, apuntadores, arrancadores y zarcillos, manillas, cinturas, cutillos y otras muchas joyas de oro, esmeraldas y diamantes⁴.

3. Este edificio se transformaría más tarde en el Monasterio de Santa Teresa (Gutiérrez 1981: 51).

4. ARC, Beneficencia, Becerro, Núm. 13. Testamento de Doña Usenda de Loayza (25 de junio de 1646), cita según Ramón Gutiérrez (1981: 51).

Algunos años después, también Doña Isabel Urpacoca Ñusta dejó una colección impresionante de obras del arte, que fue descrita en su testamento del año 1662. En el documento se mencionan treinta y un lienzos, cinco láminas y cinco esculturas de bulto. Entre los cuadros podemos encontrar tanto las pinturas de temas religiosos como profanos⁵. Finalmente, hay que destacar que las colecciones de arte traídas de la Península ibérica también contribuyeron a la popularización del coleccionismo. Una de las colecciones de pinturas mejor documentadas fue propiedad del obispo de Cusco Manuel de Mollinedo y Angulo, originario de Madrid. Existen dos copias de los inventarios de bienes traídos por el obispo a Cusco: una de ellas se guarda en el Archivo Regional del Cusco; la otra, en el Archivo General de la Nación de Lima⁶.

José de Mesa y Teresa Gisbert han identificado a algunos de los autores de las pinturas y grabados, como El Greco (c. 1571-1614), el pintor madrileño Caxés (1574-1634), José de Ribera (1592-1652), Sebastián Herrera Barnuevo (1619-1671) y Juan Carreño de Miranda (1614-1686) (De Mesa y Gisbert 1982: 120-121) (Fig. 1).

Sin embargo, constituye una excepción una lista de pinturas donde se especifique la autoría de los artistas de dichas obras; lo normal era que sólo aparecieran en los inventarios los títulos o la advocación de las representaciones. Fue este un fenómeno característico no solo del Cusco andino, sino también propio de la elaboración de esta clase de documentos. Referente a esto, podríamos remitirnos a la famosa lista compilada en 1627 por Diego Velázquez, que registró y realizó la valoración de las colecciones pictóricas del difunto Juan de Fonseca y Figueroa, canónigo de la Catedral de Sevilla y antiguo «sumiller de cortina» en la corte de Felipe IV⁷. El artista incluyó solo unas pocas

5. ARC, Protocolos Notarial, Siglo XVII, Escribano: Lorenzo Messa Andueza, 1662, Testamento de Doña Isabel Urpacoca Ñusta, fs.1354 r.-1370 r.

6. El primero de los inventarios fue registrado por José de Mesa y Teresa Gisbert; en su publicación sobre la pintura cusqueña, los autores incluyeron transcripciones de la lista de pinturas traída por el obispo (De Mesa y Gisbert 1982: 119-120). ARC, Cusco, Protocolos Notariales del siglo XVII, escribano Lorenzo Mesa y Andueza, 1673, Inventario de los bienes del Obispo Mollinedo, fs. 1501-1508. En cambio, la segunda versión del inventario, que se conserva en los archivos de Lima, fue registrada por Teodoro Hampe Martínez (1996: 185) en su libro sobre las bibliotecas privadas durante la época virreinal. AGNP, Lima, Protocolos Notariales, Siglo XVII, Escribano: Pedro Pérez Landero, núm. 1457. Imbent[ari]o de los V.[iene]s del s.[eñor] ob[isp]o del Cusco D[oct]r D[on] Manuel de Mollinedo y Angulo (14 de marzo de 1673), fs. 396v.-398v.

7. También se invitaba a otros expertos a preparar los inventarios y valoraciones. Por ejemplo, el relojero Jácome de Diana anotó y valoró las colecciones de relojes, y el ebanista Francisco Pérez preparó el inventario de muebles (Tiffany 2011: 37).

Figura 1. *Inventario de bienes de Manuel de Mollinedo y Angulo*. ARC, Protocolos Notariales, Siglo XVII, Escribano: Lorenzo Mesa y Andueza, 1673, f. 1501 r. AGNP, Lima, Protocolos Notariales del siglo XVII, escribano Pedro Pérez Landero, núm. 1457, f. 397 v. (Fotografía de: E. Kubiak, 2019)

autorías en su lista, centrándose en los temas presentados, así como en las decoraciones adicionales, como marcos o cortinas, lo cual también determinaba la estimación final del valor de las pinturas⁸.

En el caso de los inventarios cusqueños, no se solían nombrar los autores de las obras; en cambio, a menudo se enumeran los temas de las representaciones, en su mayoría imágenes de la Virgen María y de Cristo, santos y

8. Sin embargo, al describir el único lienzo de su autoría en la colección, omite todos los elementos decorativos y solo escribe en el inventario «un cuadro de un aguador, de mano de Diego Velázquez», calificándolo como el más caro de todos los cuadros nombrados. Damos este ejemplo no solo porque resulta una anécdota interesante, sino también para ilustrar el subjetivismo y algunas prácticas aceptadas y características en la preparación de inventarios (Tiffany 2011: 37). Véase también el texto del José López Navio (1961: 76).

escenas religiosas y a veces retratos y paisajes. Al igual que en España, también encontramos las características de los marcos de las pinturas, por ejemplo: «chorchola dora», «chorchola dorada», «marco dorado», «marco dorado de aliso», etc. En algunos casos encontramos también las informaciones sobre cortinas u otros textiles que acompañaron a las imágenes: «un lienço de Nuestra Señora de Guadalupe con su marco y agallones dorado con un cielo [...] de carmesí forrado con corriente»⁹.

En este texto se han utilizado tanto las listas de objetos artísticos del siglo XVIII contenidas en los inventarios y testamentos citados por Ramón Gutiérrez, Graciela Viñuales y Carolyn Dean, así como las anotadas en publicaciones por la autora, no mencionadas previamente. Aunque inventarios y descripciones habitualmente no resultan precisos, podemos dividirlos en dos grupos. Los documentos del primer grupo incluyen noticias con datos únicamente de algunas habitaciones, que se describen en detalle. El segundo grupo está formado por documentos que nos brindan solo listas de objetos de arte, a veces limitadas a la cantidad de pinturas o láminas, como el testamento de doña Catalina Valenzuela (1744), donde encontramos solamente la información sobre la cantidad de las pinturas: «veinte y tres Lienzos entre grandes, medianos y pequeños de diferentes advocaciones llanitos y una Lámina Chiquita de bronce [...] más un Niño del nacimiento de N[ues]tro Señor»¹⁰. En estas listas los lienzos suelen estar mezclados con objetos de utilidad común, pero de considerable valor.

2.3. COLECCIONES CUSQUEÑAS DURANTE EL SIGLO XVIII Y PRINCIPIOS DEL XIX

En las casas cusqueñas más adornadas, el número de obras de arte (pinturas, grabados, esculturas) oscilaba entre una docena y un centenar. Por supuesto, al leer testamentos e inventarios, no podemos recrear las intenciones de las personas que colecciónaron obras de arte, ya sea una inversión de capital, un deseo de manifestar una posición social o intereses artísticos (Fig. 2). Sin

9. ARC, Protocolos Notariales, Siglo XVII, Escribano: Lorenzo Messa Andueza, 1662, Testamento de Doña Isabel Urpacoca Ñusta, f. 1361 v.

10. ARC, Protocolos Notariales, Siglo XVIII, Escribano: Juan de Dios Quintanilla, 1741-1749, Testamento de D.[oñ]a Catalina de Valenzuela (1744), f. 2 r.

<i>Bienes muebles</i>	
<i>Punto mediano de Jn Cañijo de los banares y me.</i>	
<i>Lá lá una hechura vale tres pesos</i>	1000 3 <i>f</i>
<i>Otro de S. António de Padua de los banares</i>	
<i>y con su Chor chola dorada en cuatro pesos</i>	1000 4 <i>f</i>
<i>Otro de Nra. S. de la Purificación de los banares</i>	
<i>y quanta de largo en tres pesos</i>	1000 3 <i>f</i>
<i>Otro de la Adoración de los Reyes del mismo</i>	
<i>tamaño en cuatro pesos</i>	1000 4 <i>f</i>
<i>Otro de Hn 1º Dpto del mismo tamaño</i>	
<i>y en tres pesos</i>	1000 3 <i>f</i>
<i>Otro de una bana de Nra. S. de la Anterior</i>	
<i>y en un peso</i>	1000 4 <i>f</i>
<i>Otro de la Purificación de Nra. S. de los banares</i>	
<i>y en dos pesos</i>	1000 2 <i>f</i>
<i>Otro de los Reyes Magos Chor chola dorada en</i>	
<i>cuatro pesos</i>	1000 4 <i>f</i>
<i>Otro de la Custodia de bana y quanta de</i>	
<i>largo en doce reales</i>	1000 6 <i>f</i>
<i>Otro del Apóstol S. Thomas de una bana y</i>	
<i>cuarta con su Chor chola en dos pesos</i>	1000 2 <i>f</i>
<i>Otro de la huida de Egipto apaisado con su</i>	
<i>Chor chola dorada en dos pesos</i>	1000 2 <i>f</i>
<i>Otro de Nra. S. de los Delfines de los banares en</i>	
<i>cuatro pesos</i>	1000 4 <i>f</i>
	1000 33 <i>f</i>

Figura 2. *Bienes muebles*, fragmento del testamento de Doña Antonia Loyola Cusitito Atauyupangui. ARC, Sec. Not. Escribano: Juan de Dios Quintanilla, 1755-1762, f. 261 r. (Fotografia de: E. Kubiak, 2021)

embargo, una acumulación tan significativa de objetos artísticos nos permite calificarlas como primeras colecciones de arte.

De manera similar se entienden las primeras colecciones pictóricas de Sevilla de finales del siglo XVIII, aunque las grandes colecciones españolas de

esta época fueron mucho más numerosas que las del Cusco. Tomás Macores, presbítero y capellán real de la Capilla de la Virgen de los Reyes en la catedral sevillana, tuvo en sus colecciones más de mil pinturas, más de once mil seiscientas estampas y ochocientas esculturas (Falcón 2011: 60). Sin embargo, otras colecciones sevillanas pertenecientes a las familias aristocráticas eran mucho más pequeñas, comparables a las cusqueñas. El marqués de Arcohermoso tenía en 1776 una serie integrada por veinticinco cuadros (de los cuales dos eran retratos) y cuarenta y cuatro láminas (Falcón 2011: 61-63).

2.3.1. Lugares de exhibición de pintura y escultura: salón, corredor, dormitorio

Ramón Gutiérrez hace referencia a un documento extraordinariamente interesante, en el cual encontramos una descripción muy pormenorizada de una casa cusqueña situada en la calle de San Juan de Dios. El documento procede del año 1760, del testamento con la descripción detallada de bienes de Juana de Oquendo, viuda de Gaspar de Zedillos. No solo se enumeraban las pinturas que adornaban la residencia: noventa y siete lienzos y grabados en total, sino que también se anotaba su ubicación precisa (Gutiérrez 1981: 52). La lectura del texto original del testamento permitió reconstruir la localización de las obras del arte y su característica más detallada¹¹.

En el salón más representativo, llamado «la sala grande», se hallaban «veinte y uno Lienzos nuevos de Pinturas sobresalientes todos con sus molduras doradas de oja de Laurel». Entre las imágenes se citaban las de los doce apóstoles «con el Salvador todos de cuerpo entero», cinco cuadros con escenas de la creación del mundo, uno con la representación de San Francisco Javier, uno del Desposorio¹² y dos con episodios de la vida de la Virgen María (f. 367r.-367v.).

En la siguiente «quadra», que acompañaba a la sala grande, se anotaba que se encontraban tres lienzos (sin citar la advocación), nueve láminas «enquadro debarias advocaciones con sus marcos dorados», cuatro «espejos grandes» y doce espejos pequeños y también una escultura, la «Imagen de Nuestra

11. ARC, Protocolos Notariales, Siglo XVIII, Escribano: Pedro José Gamarra, 1760, Testamento de Juana de Oquendo (1760), fs. 360r.-380v.

12. No sabemos si es el desposorio de la Virgen María con San José o el desposorio de alguna santa con el Niño Jesús.

Señora de la Soledad en su tronito de madera dorado todoel con Cortina de Raso, y la imagen Bestida y adornada». En este espacio se mencionaba también los muebles pintados y objetos preciosos de adorno, como «un Baulitto pequeño de plata de hechura Feligrana» o «dos Palomitas de Concha de perlas con sus asientos dorados» (f.368r.-368v.).

En el dormitorio había «nuebe Lienzos, con sus marcos dorados entre grandes y pequeños, y más uno grande sin moldura», «seis Laminitas con sus marcos negros» y también una figura de Cristo de plata con la cruz de madera. En la habitacioncita situada a la entrada del «quarto de dormir» estaban colocados trece cuadros más «sinco con moldura dorada, y los demás sin ella» (f.368v.-369r.).

En la parte siguiente del testamento se encuentra la descripción la «bibienda del corredor» y del mismo pasillo. En el cuarto al que se entraba «del corredor», se hallaban expuestos trece lienzos y en el propio pasillo podían verse siete cuadros más. Finalmente, en el «quarto del D.[octo]r D.[o]n Vi-zente», habían localizados ocho cuadros con escenas de la vida de la Virgen María «con marcos dorados», más «uno grande de los Misterios del Rosario» y dos sin las advocaciones mencionadas. En el mismo cuarto se encontraban seis «estampas de humo con moldura negra». El espacio aparte decorado con una colección de las obras del arte lo constituía un oratorio (f. 369r.-370r.).

2.3.2. Oratorios privados: lugares entre devoción y manifestación artística

En este punto surge la pregunta acerca de las funciones que desempeñaban las imágenes de los temas sagrados en las casas de Cusco. En el caso de los objetos de carácter religioso, suelen amalgamarse entre sí las funciones religiosas y decorativas. En algunos hogares notamos la presencia de los altares e incluso habitaciones separadas que servían como oratorios domésticos privados que constituyeron una parte característica para las residencias de la época barroca, tanto en toda Europa como en América Latina. Como escribe María Dolores Crespo Rodríguez, estudiando la arquitectura doméstica de Lima colonial «fue el oratorio un espacio bastante generalizado en la vivienda urbana, la de chacara y celda» (2006: 198). Por supuesto, en esta clase de espacios notamos casi exclusivamente el arte religioso. Este tipo de acumulación de los objetos artísticos también lo podemos tratar como el primer paso en el proceso de la creación de las colecciones. La mayoría de los investigadores apuntan que la presencia de los modernos gabinetes de curiosidades, cuartos de

maravillas y cuartos de arte (*Wunderkammern* y *Kunstkammern*) representaron el fenómeno decisivo para el origen de las colecciones y museos contemporáneos, pero otros, como Krzysztof Pomian (2003: 25-35), Stefan Laube (2011) o Susanne Wittekind (2020: 163-182), se remontan más atrás en el tiempo y señalan a las colecciones de reliquias y tesoreros de la Iglesia. La presencia del oratorio privado en la casa cusqueña no era un elemento obligatorio del programa de la organización del espacio doméstico, pero encontramos numerosos testimonios de su existencia.

Jorge Cornejo Bouroncle registra documentos relativos a algunas capillas de casas cusqueñas. Los primeros oratorios datan del siglo XVII, cuando el doctor José Vásquez de Castro en el año 1667 contrató al maestro arquitecto y carpintero Pedro de Aranda y Valdivia para realizar unos elementos de madera de cedro («*sacsami*») en los oratorios de las casas principales del doctor (Cornejo Bouroncle 1960: 69-70; Viñuales 2004: 39-40). El mismo autor también nos ha proporcionado, a partir del testamento del notario Cristóbal de Bustamante del 20 de marzo de 1704, información acerca de la capilla doméstica de este último (Cornejo Bouroncle 1960: 258, Viñuales 2004: 40): en el oratorio se levantaba un altar labrado, recubierto de oro y decorado con espejos, obra ejecutada con la participación del maestro escultor y carpintero Juan de la Cruz y otros «arquitectos y escultores», tales como Pedro de Anandas, Juan Esteban Alvares y Pedro Gutiérrez¹³. Asimismo, la capilla albergaba dos grandes espejos, adquiridos a Miguel Hurtado de Mendoza, un «enorme lienzo nuevo» con una escena navideña y otras pinturas diversas con vagas representaciones. El oratorio también contaba con paramentos y objetos litúrgicos de plata decorada¹⁴.

A su vez, Ramón Gutiérrez detecta la existencia de oratorios en cuatro de las decenas de edificios examinados por él. El documento más antiguo, en el que se menciona la existencia de una capilla, data de 1736. En la magnífica residencia, propiedad a la sazón de Bernardo de Silva, entre muchos otros aposentos se encontraba el «oratorio cubierto de tablas pintado»¹⁵. También se menciona otra capilla en el texto del testamento ya mencionado de

13. ARC, Protocolos Notariales, Siglo XVIII, Escribano: Gregorio Basquez Serrano, 1704, Testamento de Don Cristóbal de Bustamante, f. 166 v.-167r.

14. «[...] un lienzo nuevo grande del nacimiento de N[uest]ro P[adre].» ARC, Protocolos Notariales, Siglo XVIII, Escribano: Gregorio Basquez Serrano, 1704, Testamento de Don Cristóbal de Bustamante, f. 167r.

15. AAC, Libros de títulos y censos, en el elibro de Ramón Gutiérrez (1981: 183).

Juana de Oquendo, con fecha del 20 de noviembre de 1760; en el domicilio de la testamentaria había un oratorio con un retablo decorado con un frontal y cinco lienzos (Gutiérrez 1981: 128). En la descripción de la capilla encontramos también la característica ornamentación escultórica: «una Imagen de N.[uest]ra Señora de la Candelaria con su Niño en los Brasos», «una Imagen de Nuestra Señora de la Soledad con Rayos de platta», «una Imagen de San Antonio de Padua con su Niño, y el Santo tiene una Diadema y Azusena de Platta». Más se mencionaba también «un Liensesito con moldura dorada del Señor de Guanca», «seis Lienzos», «una Cruz Grande de Jerusalén» y «un Santo Christo en Cruz de Madera con Cantoneras de Plata»¹⁶. Finalmente, se habla de una capilla privada en dos documentos relativos a la casa de Márquez de Valleumbroso, situada actualmente en la esquina de las calles Masón de la Estrella y Marqués. Incluso antes de que Valleumbroso adquiriera esta propiedad, el inventario de bienes elaborado tras la muerte de José Agustín Pardo de Figueroa (1747) menciona «oratorio con retablito dorado»¹⁷. A finales del siglo XVIII, la capilla fue renovada y su inauguración tuvo lugar el 12 de julio de 1786. Entonces pudo contemplarse un oratorio espléndido, con un equipamiento de mayor lujo, incluidos doce lienzos, entre los cuales se contaban cinco representaciones de arcángeles, dos paisajes y otras cuatro imágenes; además la decoración de la capilla se completaba con un altar dorado¹⁸.

Por su parte, Graciela Viñuales halló documentos que confirmarían la existencia de otros tres oratorios: en una de las casas de la calle San Andrés, en la residencia «de Miranda» en la calle San Juan de Dios y en la casa de Tomás Roca en la plaza de San Antonio (Viñuales 2004: 40)¹⁹. Esta última capilla ha sido expuesta con todo detalle por Donato Amado Gonzales (2003: 228)²⁰, quien la describió en base al testamento de Bernardo de Mérida, con

16. ARC, Protocolos Notariales, Siglo XVIII, Escribano: Pedro J. Gamarra, 1760, f.369r-369v.

17. ARC, Protocolos Notariales, Siglo XVIII, Escribano: Juan Bautista Gamarra, 1746-1747, en el libro de Ramón Gutiérrez (1981: 185).

18. AAC, Legajo 28-282, Expediente 4, en el libro de Ramón Gutiérrez (1981: 185).

19. Por lo que se refiere a las dos primeras casas, la autora se remite a los documentos del Archivo Arzobispal del Cusco (AAC, 1744, Peritaje de José Alvarez; AAC, Libro de títulos y censos, 1780), además del libro del archivo del convento claretiano (ASCL, Volumen 7, 1716) (Viñuales 2004: 38-39).

20. Donato Amado Gonzales menciona documentos: ARC, Protocolos Notariales, Siglo XVIII, Escribano: Felipe Mesa Anduesa, 1744; ARC, Protocolos Notariales, Siglo XVIII, Escribano: Alejo Gonzales Peñalos, 1744-1745 (2004: 213-236).

fecha del 19 de febrero de 1744, y al reconocimiento del inventario de la propiedad por parte de Martín Mérida, hijo del fallecido Bernardo, con fecha 7 de noviembre del mismo año. La capilla albergaba una efigie de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción con una corona de plata en la cabeza y varias sartas de cuentas de esmeraldas, vestida con un manto de raso blanco, además de un palio bordado con hilo de oro y plata. La capilla también contaba con un cáliz de plata dorada, con su patena, un incensario con barca (también de plata), una bandeja con ampollas y una cruz realizada con técnica de filigrana, además de dos casullas: una blanca y otra violeta (Amado 2003: 228). Lo más interesante, sin embargo, es que la capilla sigue existiendo hasta hoy. La vivienda estaba ubicada en las inmediaciones de una parcela perteneciente a las terciarias del beaterio de las Nazarenas²¹, que se establecieron en este lugar en 1740. Pronto se vieron en la necesidad de más espacio y, aprovechando una buena ocasión, adquirieron los edificios adyacentes a su parcela. Como estos locales precisaban de una capilla mucho más grande, no tardaría en erigirse una nueva, provista de un coro monástico, pero el oratorio privado permaneció en uno de los patios interiores del beaterio.

Hoy se reduce a una capillita bajo la advocación local del Señor de Huanca²², cuyas pinturas y esculturas que la decoran reflejan la Pasión de Cristo (Fig. 3). En 1958, Humberto Vidal la describió: «en una de las salas bajas, se encuentran, como en un pequeño oratorio, algunas imágenes y lienzos. Uno de ellos, que se dice está pintado en la misma pared, representa al Señor de la Columna, a quién se le conoce también por Señor de Huanca» (1958: 121).

También Scarlett O'Phelan Godoy menciona el oratorio en la vivienda de Don Carlos Apolaya (2013: 205). Por fin, la autora del presente texto

21. Las terciarias, que vivían en esta comunidad según las reglas de la orden carmelitana.

22. La iconografía del Señor de Huanca pertenece a un grupo más amplio de representaciones de Jesús que busca sus vestiduras después de la flagelación. La primera vez que encontramos una descripción de la escena de la caída del Cristo, desnudo, junto a la columna de la flagelación, mientras busca sus vestiduras, es en una de las visiones de Santa Brígida de Suecia. Este motivo, popularizado por místicos y pintores españoles, llegó a los más remotos rincones del mundo cristiano entre los siglos XVII y XVIII. El Señor de Huanca, probablemente una imagen del siglo XVII, adorada sobre todo en la región de Cusco, gozó de singular fama desde la segunda mitad del siglo XVIII. Héctor Schenone, además de la imagen más antigua de la Iglesia de Huanca, también menciona representaciones del siglo XVIII en los monasterios cusqueños: franciscanos recoletos, dominicos, carmelitas, mercedarios, así como en el Convento del Carmen de San José en Santiago de Chile (Schenone 1998: 227-230).



Figura 3. *Capilla del Señor de Huanca en el conjunto arquitectónico del ex beaterio de las Nazarenas en Cusco*, interior del siglo XVII, decoración de los siglos XVIII, XIX y XX. (Fotografía de: E. Kubiak, 2018)

consiguió encontrar en ciertos documentos referencias a algunas capillas privadas más, ubicadas en domicilios particulares²³. Había asimismo una pequeña capilla en la casa cusqueña legada como dote de boda por Catalina Borreda al general Martín José de Hueso. La futura esposa aportó a la propiedad conyugal común una casa de pisos con todo el mobiliario, que albergaba un oratorio «con un altar dorado y un altar con la Navidad»²⁴.

23. ARC, Protocolos Notarial, Siglo XVII, Escribano: Lorenzo Messa Andueza, 1662, Testamento de Doña Isabel Urpacoca Ñusta, f. 1361v.

24. «[...] todo el adorno de la Casa de las Bibiendas alta y Vaja oratorio con su rretablo dorado y un Caxon de Un nacimiento»; ARC, Protocolos Notariales, Siglo XVIII, Escribano: Matias Ximenez Ortega, 1723-1725, Recibo del dote el General Don Martin Joseph de Huiso (Aluiso) y Baquedano de Dona Cathalina Borruda (1723), f. 20r. Resulta interesante que, en 1790, en su relación sobre el Cusco, Pablo José de Oricain, además de mencionar diversas iglesias y capillas, destaca también la existencia de «cuatro capillas privadas»; sin embargo, se ignora si estos espacios estaban disponibles, como lugares de culto, para un grupo más amplio de ciudadanos (BNE, Orcain 1790, f. 24 r.).

El funcionamiento de capillas y oratorios ubicados en casas particulares del Cusco colonial constituye un tema interesante en sumo grado, debido tanto a la gran escala del fenómeno, como a la escasez de estudios consagrados al mismo. Paralelamente al desarrollo de las investigaciones sobre la edificación habitacional en el período de la colonia, se iban descubriendo más capillas, como resultado, en la mayoría de los casos de búsquedas de archivo. En consecuencia, la recreación del aspecto que presentaban los oratorios domésticos es lamentablemente parcial. Sin embargo, el análisis de los testamentos e inventarios de los bienes confirmaría la pasión de los cusqueños por decorar interiores con objetos artísticos de carácter religioso. Pinturas y esculturas en los oratorios y capillas que servían para el culto, pero también formaron parte de las colecciones privadas, respondieron a la necesidad de acumulación de obras de arte y a la necesidad, sobre todo, de colecionar.

2.3.3. Pintura religiosa

Como sería de esperar, las pinturas religiosas predominaban en el equipamiento interior de las casas cusqueñas, lo cual se debía principalmente a la tradición local y a la accesibilidad de esta clase de representaciones en el mercado del arte de Cusco. Conforme a lo ya dicho, en los documentos de archivo solo se mencionan las advocaciones, no se nombra a los autores de las pinturas y esculturas; tampoco se dan descripciones en cuanto a la forma de las obras, especificando solo a veces el tamaño de los lienzos o figuras. Al analizar las listas de objetos, es posible reconocer advocaciones locales que gozaban de especial popularidad, como eran las del Señor de los Temblores, de Santa Rosa de Lima o de la Virgen de Belén.

Sin embargo, en las colecciones de obras religiosas prevalecen representaciones de carácter global, si nos referimos, por supuesto, a los temas de las pinturas y no a la forma de ser presentadas. Teniendo en cuenta los objetos artísticos conservados en las iglesias hasta hoy en día, así como en las colecciones privadas y en los museos de Cusco, cabría suponer que procedían casi en su totalidad de talleres locales (Fig. 4).

Entre las representaciones pictóricas, se hallan sobre todo imágenes de la Madre de Dios y de Cristo en diversas advocaciones, que sin parangón priman en el tema de las pinturas. Además de la ya mencionada Virgen de Belén, también se señalan a Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción, Virgen de la Soledad, Nuestra Señora de los Dolores y Virgen del Rosario.



Figura 4. *Señor de los Temblores*, anónimo, siglo XVIII. Capilla del Ex-Beaterio de Santa Rosa, Cusco. (Fotografía de: E. Kubiak, 2018)

(Fig. 5). De entre las imágenes que representan a Cristo preponderan las crucifixiones, pero también hallamos motivos como el del Señor Justo Juez y del Señor de la Columna, el Salvador y el Niño Jesús. Los registros también incluyen una representación de la Santísima Trinidad.



Figura 5. *Virgen del Rosario*, anónimo, siglo XVIII. Capilla del Ex-Beaterio del Carmen, Cusco. (Fotografía de: E. Kubiak, 2018)

Asimismo, gozaban de especial devoción los santos jesuitas, como San Francisco Javier y San Ignacio de Loyola, franciscanos, como San Francisco y San Antonio de Padua, y dominicos, como Santo Domingo y Santo Tomás

de Aquino, e igualmente las imágenes de algunos apóstoles, San Juan, San Pedro y San Andrés. Suelen mencionarse en las listas otras representaciones, por ejemplo, de San José, San Jerónimo o San Juan de Dios. En los inventarios, también se leen los nombres de San Cristóbal, San Nicolás de Bari o San Onofre. Las imágenes de ángeles, en particular las del Ángel de la Guarda y de San Miguel, igualmente disfrutaban de popularidad. Aparte de ello, en uno de los inventarios figuraban también cuadros de los «Doctores de la Iglesia»; en unos cuantos más, imágenes de los «Evangelistas». Resulta más fácil de reproducir la lista de representantes del sexo femenino, ya que era mucho más modesta. Además de la ya mencionada Santa Rosa de Lima, las imágenes también reproducían a Santa Teresa, Santa Isabel, Santa María Magdalena y Santa Ana.

No faltaban tampoco en los registros los temas alegóricos, como el «Corazón de Jesús y María», y escenas religiosas extraídas del Antiguo y Nuevo Testamento, como las escenas de la vida de Adán, la Adoración de los Reyes, la Huida de Egipto, la Visitación de Santa Isabel, e incluso el «Apocalipsis».

La lista de representaciones escultóricas, denominadas en los inventarios «bultos» o «de bulto», era mucho más escasa. Por lo general, se trataba de nuevo de representaciones de María y Cristo, así como de los santos de una mayor devoción, tales como San Antonio de Padua, San Antonio Abad, San Juan de Dios o San José. Según O'Phelan Godoy, las advocaciones de las representaciones religiosas que aparecen en las casas de la nobleza inca fueron principalmente estas que tenían una importancia local. En Cusco, como las más populares, se reconoce tres imágenes: el Señor de los Temblores, la Purísima Concepción y Nuestra Señor de Belén, pero también destaca otras advocaciones como: Nuestra Señora del Rosario (especialmente la variante local de la Virgen de Pomata), La Dolorosa, Santo Cristo Crucificado, Nuestra Señora de Candelaria, Nuestra Señora de la Concepción, Virgen del Pópulo, Santísima Trinidad y Niño Jesús (O'Phelan Godoy 2013: 163-208). Según mi opinión, las advocaciones locales gozaban de mucha popularidad tanto en las casas de criollos como en las viviendas de la nobleza inca. Por ejemplo, las imágenes del Señor de los Temblores aparecieron comúnmente en el mismo Cusco, la región, hasta los terrenos más lejanos como misiones entre los indios Mojos en la Audiencia de Charcas (hoy día Bolivia)²⁵. Hasta 1650,

25. En dos iglesias de las misiones de la región de Mojos, se menciona la representación del Señor de los Temblores. En la reducción de los Reyes había «un Christo Grande nuevo que es copia del Señor de los Temblores del Cusco y dos que el uno está colocado en un colateral y otro en un cajón que existe en la sacristía», ABNB (Archivo y Biblioteca Nacionales de

la figura de Jesucristo fue conocida por la común representación del Cristo Crucificado de la catedral cusqueña y no era muy popular. Su éxito empezó con el terremoto devastador de 1650. Según la tradición, cuando la figura del Cristo salió de la catedral, el terremoto cesó. Desde este momento la efigie es conocida como el Señor de los Temblores (O'Phelan Godoy 2013: 168).

En cuanto a las representaciones pictóricas, se advierte un predominio de los «lienzos», es decir, de pintura de caballete, muy probablemente de pintura al óleo. Igualmente, encontramos la denominación de «láminas», que podría hacer referencia tanto a los grabados, como a los relieves escultóricos. Aunque pocas veces encontramos una descripción demasiado pormenorizada de las esculturas, estos objetos artísticos se ejecutaban en madera, maguey o de pasta²⁶. El tamaño de los cuadros se determinaba en «varas», oscilando su altura entre «una vara» (el tamaño más común) y «una vara y cuarto»; las imágenes más grandes alcanzaban las «dos varas y media». Las esculturas solían presentar un tamaño menor, lo cual, por supuesto, se relacionaba con la técnica artística para su ejecución. La mayor de ellas llegaba a medir tan solo «una vara».

2.3.4. En el margen de las colecciones: pintura profana

Las pinturas religiosas constituyen la mayoría de las representaciones que decoraron las casas cusqueñas durante la época colonial, pero aparecen también otros temas y motivos. Como nos informa Gutiérrez, Francisco de Suazo y Carabajal se comprometió con el maestro pintor Carlos Sánchez de Medina a preparar los cuadros con los temas mitológicos (*Destrucción de Troya, el Templo de Diana, el Convite de los Dioses*, etc.) (Gutiérrez 1981: 52). Menciona también que Antonio de Ochoa Iturmendo declara como sus bienes seis «tapi-ces de colgar de la Historia de Hércules»²⁷. Viñuales (2004: 38) destaca como

Bolivia), M. y Ch. (Mojos y Chiquitos), GRM, vol. 1, I, f. 4 r. También en el templo de la misión de San Ignacio se menciona una «efigie del Señor de los Temblores», ABNB, M. y Ch., vol. 1, I, f. 60v. y como parte del tesoro «Tres clavos grandes de plata para el Santo Christo de los Temblores sacado por el original que se venera en la Santa Catedral del Cuzco, acuia Ciudad embio el Señor emperador Don Carlos Quinto», ABNB, M. y Ch., vol. 1, I, f. 58r.

26. Encontramos este término en los inventarios de las iglesias cusqueñas de los siglos XVIII y XIX. Con toda probabilidad, este material fue utilizado de modo analógico para realizar las esculturas que adornaban los interiores de las casas de Cusco.

27. ARC, Sección Notarial, Lorenzo Messa Andueza, 1679, cit. según el libro de Ramón Gutiérrez (1981: 52).

otros temas representados en la pintura los asuntos geográficos como mapas y paisajes. Para esta investigación, más importantes son los retratos como representaciones de carácter profano que llevan un conjunto de simbología, manifestaron la identidad y tradición antigua. Muy interesantes son tanto los retratos oficiales de los Reyes, y más las representaciones de los miembros o antepasados de la familia. La tradición de representar a las personas en la forma pictórica llegó al Perú de Europa (Dean 2005: 81), pero los indígenas, aunque ubicaron las imágenes en la convención del imaginario europeo, usaron los retratos para representar los símbolos de la cultura incaica a través de la forma de vestido y elementos que podemos identificar como manifestación del poder. Carolyn Dean menciona las casas de la nobleza inca donde se encontraron los retratos de los antepasados (Dean 2005: 87, 93), gracias a las consultas de los documentos originales se pueden describir más detalles de presencia de este tipo de imágenes. Un ejemplo más temprano encontramos en la casa de Doña Isabel Urpacoca Ñusta, donde en el año 1662 fueron mencionados «ocho Yngas de la estatura de tamaño de un gombre» y la dueña de casa destaca también que entre las imágenes se localiza «el retrato de mi padre en marcos»²⁸ (Fig. 6).

La vivienda de Martina Chiguan Topa, según su testamento, fue decorada con «dose retratos de los Ingas dela familia de Chiguantupa que estuvieron en el corredor, y dos de ellos con chorchora de vara en la pieza donde estaba la difunta todos los que cargo subitandos, y de propia autoridad Doña Maria Chiguantupa que dice ser sobrina dela finada [...]»²⁹. También, en el inventario preparado después de la muerte de Doña Antonia Loyola Cusi Tito Atau Yukanqui se menciona en su casa «un lienzo del Retrato del Inga de Alferes real de dos baras con su Churchola dorada nuevo en seis pesos [...] Itt otro del mismo Retrato dela Nusta de dos baras así mismo con su Chorchora dorada nuevo en seis pesos»³⁰, y en el inventario de los bienes de Josefa Villegas Cusipaucar Loyola Ñusta encontramos entre las pinturas «casamiento de doña Beatriz» (Garrett 2002: 214), probablemente una copia del famoso

28. ARC, Protocolos Notarial, Siglo XVII, Escribano: Lorenzo Messa Andueza, 1662, Testamento de Doña Isabel Urpacoca Ñusta, f. 1362r.

29. ARC, Protocolos Notariales, Siglo XIX, Escribano: Mariano Melendez Paez, 1812-1813, Inventario extrajudicial de los bienes que quedarán por fin y muestre de D.[oñ]a Martina Chihuantupa y de la Paz (1813), f. 529v.

30. ARC, Protocolos Notariales, Siglo XVIII, Escribano: Juan de Dios Quintanilla, 1755-1762, Testamento de Doña Antonia Loyola Cusitito Atauyupangui (1759), f. 262r.



Figura 6. *Retrato de Alonso Chiguantopa*, Pintor desconocido, siglo XVIII.
Museo Inca, Cusco. (Fotografia de: Raúl Montero Quispe, 2019)



Figura 7. *Matrimonio de la Ñusta Beatriz con Martín de Loyola y Juan de Borja con Lorenza de Loyola*, anónimo, siglo XVIII. Iglesia de los jesuitas, Cusco.
(Fotografía de: E. Kubiak, 2020)

cuadro que está conservado en el templo de los jesuitas en Cusco. Lamentablemente, los documentos no nos dan los detalles de la pintura de los retratos, pero podemos imaginar los retratos gracias a los lienzos conservados en las colecciones nacionales y privadas en Cusco, Lima o Hannover e iglesias cusqueñas (Fig. 7).

Cuadro 1. Tablas con la lista de los títulos y advocaciones de las obras
(8 documentos elegidos)

Localización del documento	Año	Documento	Advocaciones	Mencionado:
ARC, Sec.Not. siglo XVII, Esc. Lorenzo Mesa Andueza, 1662, ff.1354 r.-1370 r.	1662	Testamento de Doña Isabel Urpacoca Ñusta	<p><i>Lienzos (31)</i>: Nuestra Señora de Guadalupe, Nuestra Señora de Belén, Madre de Dios, Nuestra Señora del Rosario, Apóstol Santo Tomás, Nuestra Señora de la Concepción, Nuestro Señor, «un quadro del apocalipsis», «Ocho Yngas», «unas catorce tarjas de los apóstoles», San Francisco de Paula.</p> <p><i>Láminas (5)</i>: Nuestra Señora, San Martín, «otra lamina», «dos de los de cristal».</p> <p><i>Bultos (5)</i>: Crucifijo, San Juan Bautista niño, Niño Jesús, «más dos niños enanitos».</p>	Dean 2005: 87 [retratos Incas]
ARC, Corregimiento, leg. 69 [sin folios]	1733	Inventario de bienes de Diego Antonio de Oquendo	<p><i>Lienzos (34)</i>: Señor de los Temblores, San Miguel, San Jerónimo, San Pedro de Alcántara, Nuestra Señora de la Concepción [dos cuadros], San Roque, Santa Rosa de Santa María, San Francisco de Paula, Santa Dorotea, Santísima Trinidad, San Pedro Nolasco, Beato Antonio de San Pedro, Señor Crucificado [dos cuadros], San Onofre, Arcángel de San Miguel, San Pablo, San Juan, San Juan de Sahagún, Nuestra Señora [dos cuadros sin precisar], Nuestra Señora de Atocha, Nuestra Señora de la Soledad</p>	

Localización del documento	Año	Documento	Advocaciones	Mencionado:
			<p>[dos cuadros], Santa María Magdalena, Santa Catalina, San Joseph, Santo Domingo, San Francisco, San Gabriel, San Rafael, «dos países de dos tercias de largo en lienzo».</p> <p><i>Láminas (1)</i>: San Salvador y su Madre.</p> <p><i>Bultos (1)</i>: «Señor Crucificado de pasta en su cruz de maguei».</p>	
ARC, Sec. Not., siglo XVIII, Esc. Juan de Dios Quintanilla, 1755-1762, ff. 260 r.-267 v.	1759	Testamento de Doña Antonia Loyola Cusitito Atauyupangui	<p><i>Lienzos (32)</i>: Crucifijo, San Antonio de Padua, Nuestra Señora de la Purificación [dos cuadros], Adoración de los Reyes [dos cuadros], Santo Cristo [cuatro cuadros], Nuestra Señora de la Interiora, Santísima Trinidad, Custodia, Apóstol Santo Tomás, Huida de Egipto, Nuestra Señora de Belén, Arcángel Miguel, San Nicolás de Tolentino, Nuestra Señora de la Soledad, Ángel de la Guardia [dos cuadros], Visitación de Santa Isabel, Nuestra Señora de Guadalupe, Santa Rosa, San Francisco, Nuestra Señora de la Concepción, San Cristóbal, Santa Teresa, Santa Ana, San Juan de Dios, «Retrato del Inga de Alferes Real», «Retrato dela Ñusta».</p> <p><i>Bultos (1)</i>: Nuestra Señora de la Concepción.</p>	Dean 2005: 93 [retratos Incas]

Localización del documento	Año	Documento	Advocaciones	Mencionado:
ARC, SN, siglo XIX, Esc. Pedro Joaquín de Gamarra, 1804-1805, ff. f. 635 r.-648 v.	1804	Inventario de los bienes de María Josefa Ponce de León	<i>Lienzos (81): Nuestra Señero [sin detalle tres cuadros], San José [dos cuadros], San Antonio Abad, Santísima Trinidad [tres cuadros], Nuestra Señora de Belén, Descendimiento del Señor, Presentación del Señor ante Caifás, Señor y San Pedro, Encarnación, Señor de la Columna [dos cuadros], Jesús Nazareno, «Señor Sacramentado» [dos cuadros], «siete liensits de varias advocaciones», Santo Cristo, San Francisco, Nuestra Señora del Rosario [tres cuadros], Señor de la Resurrección, Nuestra Señora de la Purísima Concepción [tres cuadros], San Sebastián, «Doce lineos de Vida de Adán», «Retrato de Doña Ysabel Marquesa de Selada de la Fuente», retrato de «Visitador Don Francisco de las Ynfantas», Santa Leocadia, «veinte lienzos viejos e inútiles», «Exehomo», Nuestra Señora delante de la Cruz, San Pedro de Alcántara, Justo Juez, Nuestra Señora de Asumción [dos cuadros], Sentencia de Jesús Cristo, San Cristóbal, Virgen «Imperiora», Nuestra Señora del Carmen [dos cuadros], San Blas.</i>	Viñuales 2004: 38.

Localización del documento	Año	Documento	Advocaciones	Mencionado:
			<p><i>Láminas (98)</i>: «Una Laminita Vieja de piedra de Guamanga con el Niño Jesús», diez láminas de Vida de Nuestra Señora, Nuestra Señora [dos láminas sin detalle], San José, seis láminas de varias advocaciones, Nuestra Señora de Belén [dos laminas], Nuestra Señora de los Dolores [dos laminas], dos láminas [sin detalle], San Jerónimo, San Pablo, Justo Juez, «Transito del Señor San José», «quarenta y una estampas medianas», San Juan Bautista, «ocho laminitas de varias advocaciones», San Ignacio, San Francisco Javier, dos laminas «de piedra de Guamanga de Nuestra Señora de Belén, otra de San Francisco Javier», «nueve Laminitas de países», «cinco laminitas pequeñas [...] de varias advocaciones».</p> <p><i>Bultos (35)</i>: Jesús, Virgen María, San José, un cajón del Nacimiento, «ocho Bultos de Ángeles», Santo Cristo, «quattro bultitos pequeños», Nuestra Señora de Concepción El Milagro, San Antonio de Padua, «tres Bultos de Querubines», dos bultos de San Miguel. [dos esculturas], San Antonio Abad [dos eculturas], San Juan de Dios, Nuestra Señora de los Dolores, «Un Niño Jesús en Bulto sentado en silla», «tres Cruces de madera con su Cristo», San Pedro,</p>	

Localización del documento	Año	Documento	Advocaciones	Mencionado:
ARC, SN, siglo XIX, Esc. Pedro Joaquín de Gamarra, 1804-1805, fs. 527r.- 532 r.	1805	Testamento de Don Juan Manuel de Ibero	<i>Lienzos (2)</i> : Nuestra Señora del Rosario, Señor de la Columna. <i>Láminas (26)</i> : «cinco Estampas o Mapas grandes que comprenden las partes del Mundo», «ocho láminas de países», «dose Laminas chicas de Países», «Rostro del Señor en el Pano de Santa Verónica».	
ARC, SN, siglo XIX, Esc. Pedro Joaquín de Gamarra, 1804-1805, fs. 594 r. - 596 r.	1804	Testamento de D.[oñ] a Martina Quispe Puro Yupanqui	<i>Lienzos (15)</i> : «dos Cristo», Señor Crucificado [dos cuadros], Santísima Trinidad [dos cuadros], Nuestra Señora de la Concepción [dos cuadros] Nuestra Señora de los Dolores, San Cristóbal, Nuestra Señora de los Remedios, Nuestra Señora de Belén, Descendimiento de la Cruz, Nuestra Señora del Rosario, Sentencia del Señor. <i>Láminas (4)</i> : Nuestra Señora del Carmen, Nuestra Señora de la Merced, Encarnación, Justo Juez.	
ARC, SN, siglo XIX, Esc. Mariano Melendez Paez, 1812-1813, fs. 111v.-115 v.	1812	Inventario de bienes del D[o]n María Acuña	<i>Lienzos (14)</i> : Nuestra Señora de las Mercedes, San Fernando Rey de España, Cuatro Doctores de la Iglesia, San Antonio Abad [dos cuadros], Señor de los Temblores, Virgen [sin detalle], Nuestra Señora de la Purísima Concepción, San Francisco Xavier, San José. <i>Láminas (9)</i> : Señor Justo Juez, Nuestra Señora de los Dolores [dos imágenes], Señor	

Localización del documento	Año	Documento	Advocaciones	Mencionado:
			<p>a la Columna, Santa María Magdalena, San Pedro, San Salvador, Virgen [sin detalle], Virgen «titulada Interiora».</p> <p><i>Bultos (8)</i>: Santo Cristo, San José, Nuestra Señora de los Dolores, San Antonio de Padua, San Juan de Dios, «tres Christos de espejos».</p>	
ARC, SN, siglo XIX, Esc. Mariano Melendez Paez, 1812- 1813, fs. 529r.- 531r.	1813	Inventario de los bienes de D[on]ja Martina Chigantopa	<p><i>Lienzos (33)</i>: Señor de la Columna, San Cristóbal, Asunta, Nuestra Señora de los Dolores, Nuestra Señora de la Merced, Nuestra Señora de la Candelaria, Nuestra Señora de Belén, Nuestra Señora de la Purísima Concepción, San Nicolas de Bari, Santo Cristo, Nuestra Señora del Carmen, Nuestra Señora de los Dolores, Justo Juez, Corazón de Jesús y María, San José, San Onofre, San Juan Bautista, San Martín, Santa Trinidad, [tres lienzos sin advocaciones], «dose retratos de Ingas dela familia Chigantopa».</p> <p><i>Láminas (4)</i>: San Vicente Ferrer, Santa Rosa, San Nicolás, San Cayetano.</p> <p><i>Bultos (6)</i>: San Antonio de Padua, San Miguel, San Juan de Dios, Niño Jesús, Santo Cristo, San Isidro.</p>	Dean 2005: 87 [retratos Incas]

CONCLUSIONES

Finalmente, valdría la pena considerar cuáles eran los auténticos motivos del coleccionismo de obras de arte y del esmerado cuidado por el equipamiento interior de las casas particulares. A mi juicio, en primer lugar, habría que señalar la influencia del carácter «artístico» del propio Cusco, que a partir de la segunda mitad del siglo XVII se convirtió en el centro artístico más importante de los Andes del sur. La pintura cusqueña gozó de suma popularidad, no limitándose la producción de sus pinturas al «mercado» local, sino que también se destinaba a la «exportación». Asimismo, se encargaban y enviaban obras producidas en Cusco a otros centros. De la popularidad de los lienzos cusqueños durante el período virreinal se testimonia su presencia, hasta el día de hoy, en iglesias y monasterios en localizaciones tan remotas, como los actuales Chile y Argentina. Documentos de la época también corroboran el amplio alcance de la pintura cusqueña, según contratos relativos a pedidos para Arequipa o Santiago de Chile y a inventarios de iglesias; como en las Misiones de Mojos y Chiquitos en la actual Bolivia. Por ejemplo, se menciona explícitamente la pintura cusqueña y las imágenes devocionales típicas del Cusco.

Ramón Gutiérrez subraya que el equipamiento de los interiores de las casas de Cusco sería un elemento sumamente importante en la medida en que hablaba del nivel socioeconómico de los propietarios; cuestión relevante, si tenemos en cuenta que la arquitectura de los edificios, su disposición espacial y los materiales de construcción no gozaban de mucha diversificación. Así pues, como señala Gutiérrez, «la acumulación cuantitativa y el refinamiento cualitativo apuntalaban la diferenciación social y el prestigio de las residencias», remitiéndose para confirmarlo a la opinión de Ignacio de Castro, en 1788, quien declaraba la similitud de todas las casas cusqueñas, con independencia del origen social de sus dueños³¹. De forma parecida, Teodoro Falcón caracteriza las colecciones sevillanas del final del siglo XVIII, aunque indica: «los testamentos ponen asimismo de manifiesto que en el terreno artístico los coleccionistas atesoraban fundamentalmente cuadros, esculturas y grabados, además de libros. No existe, sin embargo, proporcionalidad directa entre el volumen de capital y el volumen de objetos artísticos» (Falcón 2011: 44).

31. «Por lo regular los edificios son ermosos. No solamente las casas principales sino aun las que habitan por sujetos de menor clase tienen corredores altos y baxos, y arqueria de piedra o balaustrada de madera» (De Castro 1978 [1788]: 59).

El tipo de equipamiento de las casas cusqueñas no se diferencia mucho entre los dueños de la nobleza criolla y la nobleza inca. Aunque Scarlett O'Phelan Godoy destaca entre las representaciones religiosas estas que según su opinión son más populares entre la sociedad indígena, parece que la cantidad de los documentos fue escasa para formar las conclusiones generales. Lo que caracteriza el equipamiento de las casas de nobleza inca son los retratos, donde a través del vestido se manifiesta la tradición antigua y posición actual en la sociedad cusqueña. Importante era la forma de vestirse, muestran también las listas de los objetos personales que podemos encontrar en los testamentos e inventarios de los bienes. Especialmente, en los documentos relacionados con los bienes de las mujeres donde podemos encontrar diferentes elementos que llevan huellas de la cultura incaica: «*tupus*» (un broche-alfiler que permite juntas dos partes de «*licllas*») o las mismas prendas femeninas: «*licllas*» (una manta tejida) y a veces el traje completo tradicional, como en el caso del testamento de Doña Nicolasa Siancas y Quispe, donde encontramos la descripción de «un vestido entero del inga con su mascapaycha, y la capa esta guarnecida con franjas de plata mas un llayto guarnecido con corales y cuentas azules y su sol de plata»³².

32. ARC, Protocolos Notariales, Siglo XVIII, Escribano: Thomas Villavicencio, 1778-1779, Testamento de Doña Nicolasa Siancas, f. 437r.; Agradezco a Donato Amado Gonzales por las referencias a este documento.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias manuscritas

Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (Bolivia, Sucre)

ABNB, M. y Ch., GRM, vol. 1, I. -, Fondo Mojos y Chiquitos, Colección Gabriel René-Moreno. 1, I, *Inventarios de los bienes, así de Iglesia como Temporalidad, suquestrados en los pueblos de Loreto, Trinidad, San Javier, San Pedro, Santa Ana, Exaltación, Magdalena, San Ignacio y Reyes desde del 4 de Octubre hasta el 16 de Diciembre de 1767 y son extendidos por los comisarios que para el efecto destacó el jefe de extrañamiento de Mojos Don Antonio Aymerich y formalizados por este en Loreto.*

Archivo Regional del Cusco (Perú, Cusco)

- ARC, Corregimiento, Legajo 69, *Inventario de bienes de Diego Antonio de Oquendo (1733)*, sin folios.
- ARC, Protocolos Notarial, Siglo XVII, Escribano: Lorenzo Messa Andueza, 1662, *Testamento de Doña Isabel Urpacoca Ñusta*, fs.1354 r.-1370 r.
- ARC, Protocolos Notariales, Siglo XVII, Escribano: Lorenzo Mesa y Andueza, 1673, *Inventario de los bienes del Obispo Mollinedo*, fs. 1501-1508.
- ARC, Protocolos Notariales, Siglo XVIII, Escribano: Gregorio Basquez Serrano, 1704, *Testamento de Don Cristobal de Bustamante*, fs. 166 v.-167r.
- ARC, Protocolos Notariales, Siglo XVIII, Escribano: Matias Ximenez Ortega, 1723-1725, *Recibo del dote el General Don Martin Joseph de Huiso (Aluiso) y B quedano de Doña Cathalina Borreda* (1723), fs. 16 v.-25 v.
- ARC, Protocolos Notariales, Siglo XVIII, Escribano: Juan de Dios Quintanilla, 1741-1749, *Testamen.to de D.a Catalina de Valenzuela* (1744), fs. 1r.-4v.
- ARC, Protocolos Notariales, Siglo XVIII, Escribano: Juan de Dios Quintanilla, 1755-1762, *Testamento de Doña Antonia Loyola Cusitito Atauyupangui* (1759), fs. 260r.-267v.
- ARC, Protocolos Notariales, Siglo XVIII, Escribano: Pedro José Gamarra, 1760, *Testamento de Juana de Oquendo* (1760), fs. 360r.-380v.
- ARC, Protocolos Notariales, Siglo XVIII, Escribano: Thomas Villavicencio, 1778-1779, *Testamento de Doña Nicolasa Siancas*, fs. 437r.-439 r.
- ARC, Protocolos Notariales, Siglo XIX, Escribano: Pedro Joaquín de Gamarra, 1804-1805, *Inventario de los bienes de María Josefa Ponce de León*, fs. 635 r.- 648 v.

- ARC, Protocolos Notariales, Siglo XIX, Escribano: Pedro Joaquín de Gamarra, 1804-1805, *Testamento de Don Juan Manuel de Ibero*, fs. 527r.-532 r.
- ARC, Protocolos Notariales, Siglo XIX, Escribano: Pedro Joaquín de Gamarra, 1804-1805, *Testamento de D.[oñ]a Martina Quispe Puro Yupanqui*, fs. 594 r.-596 r.
- ARC, Protocolos Notariales, Siglo XIX, Escribano: Mariano Melendez Paez, 1812-1813, *Inventario de bienes del D[oñ]n Maria Acuña* (1812), fs. 111v.-115 v.
- ARC, Protocolos Notariales, Siglo XIX, Escribano: Mariano Melendez Paez, 1812-1813, *Inventario extrajudicial de los bienes que quedarin por fin y muestre de D.[oñ]a Martina Chihuantupa y de la Paz* (1813), fs. 529r.-531r.

Archivo General de la Nación (Perú, Lima)

AGNP, Lima, Protocolos Notariales del siglo XVII, escribano Pedro Pérez Landero, núm. 1457. *Imbent[ari]o de los V[iene]s del s.[eñ]o[r ob[isp]o] del Cusco D[oct]r D[on] Manuel de Mollinedo y Angulo* (14 de marzo de 1673), fs. 396v.-398v.

Biblioteca Nacional de España (España, Madrid)

Oricain, Pablo José (1790): *Compendio breve de discursos varios sobre diferentes materias y noticias geográficas del obispado del Cuzco, que claman remedios espirituales. Formado por Pablo Joseph Oricain, geógrafo ordinario de esta intendencia y portaguión por S.M. del Regimiento de Dragones del partido de Tinta. Escrito en la Villa de Andaguaylillas del Partido de Quispicanché, año de 1790.*

Fuentes primarias impresas

- De Castro, Ignacio (1978 [1788]): *Relación del Cuzco*. Edición de Carlos Daniel Valcárcel Esparza. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos
- Cornejo Bouroncle, Jorge (1960): *Derroteros de arte cuzqueño. Datos para una historia del arte en el Perú*. Cusco: Editorial Garcilaso.

Fuentes secundarias

- Amado Gonzales, Donato (2003): «De la casa señorial al Beaterio Nazarenas», *Revista Andina*, 36, 213-236.

- Crespo Rodríguez, María Dolores (2003): *Arquitectura domestica de la Ciudad de los Reyes (1535-1750)*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Escuela de Estudios Hispano-Americanos / Universidad de Sevilla / Diputación de Sevilla.
- Dean, Carolyn (2005): «Inka Nobles: Portrait and Paradox in Colonial Peru», en Donna Pierce (ed.), *Exploring New World Imagery*. Denver: Denver Art Museum, 79-103.
- Falcón Márquez, Teodor (2011): «El coleccionismo en Sevilla en el siglo XVIII», en M.^a Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares (ed.) y Amaya Alzaga Ruiz (coord.), *Colecciones, expolio, museos y mercad artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 41-64.
- Garret, David (2002): «La iglesia y el poder social de la nobleza indígena cuzqueña, siglo XVIII», en Jean Jacques Decoster (ed.), *Incas e indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*. Cuzco / Lima: CBC / IFEA, 211-223.
- Gutiérrez Ramón (1981): *La casa cusqueña*. Corrientes: Departamento de Historia de la Arquitectura, Universidad Nacional del Nordeste.
- Hampe Martínez, Teodoro (1996): *Bibliotecas privadas en el mundo colonial: la difusión de libros e ideas en el virreinato del Perú (siglos XVI - XVII)*. Fráncfort del Meno / Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Laube, Stefan (2011): *Von Der Reliquie Zum Ding: Heiliger Ort - Wunderkammer - Museum*. Berlín: Akademie Verlag.
- López Navio, José (1961): «Velázquez tasa los cuadros de su protector D. Juan de Fonseca», *Archivo Español de Arte*, 34, 53-84.
- De Mesa, José y Teresa Gisbert (1982): *Historia de la pintura cuzqueña*, volúmenes I-II. Lima: Editorial Wiese.
- Pomian, Krzysztof (2003): *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIII^e-XX^e siècle*. París: Éditions Gallimard.
- San Cristóbal, Antonio (2001): *La casa virreinal cusqueña*. Lima: Fondo editorial FAUA.
- Schenone, Héctor (1998): *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Buenos Aires: Fundación Tarea.
- Stanfield-Mazzi, Maya (2009): «The Possessor's Agency: Private Art Collecting in the Colonial Andes», *Colonial Latin American Review*, 18, 3, 339-364.
- Tiffany, Tanya J. (2021): «Los bodegones de Velázquez y la cultura material», en *Velázquez. El arte nuevo*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, 37-65.
- O'Phalen Godoy, Scarlett (2013): *Mestizos Reales en el Virreinato del Perú: indios nobles, caciques y capitanes de mita*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

- Viñuales, Graciela María (2004): *El Espacio Urbano en el Cusco Colonial: uso y organización de las estructuras simbólicas*. Lima: Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana.
- Vidal, Humberto (1958): *Visión del Cusco. Monografía sintética*. Cuzco: Garcilaso.
- Wittekind, Susanne (2020): «Treasures on Display. On the Forms of Exhibition of Medieval Treasures», en Gabriella Cirucci y Walter Cupperi (eds.), *Beyond «Art Collections». Owning and Accumulating Objects from Greek Antiquity to the Early Modern Period*. Berlín / Boston: De Gruyter, 163-182.

CAPÍTULO 3

MECENAS ENTRE ASTURIAS Y EL ARZOBISPADO DE LA PLATA: ESTRATEGIAS Y COMITENCIAS DE JUAN QUEIPO DE LLANO Y VALDÉS

AGUSTINA RODRÍGUEZ ROMERO
Universidad de Buenos Aires - CONICET, Argentina

En la ciudad de la Plata en diez y seis días del mes de Julio de mil setecientos y ocho años como a la ora de las diez de la noche poco mas a menos (...) [se] dio noticia de averle dado al Sr Dor Don Juan Queipo de Llano y Valdes del consejo de su Magestad, Arzobispo de este Arzobispado un accidente repentino¹.

Con estas palabras, se narra el incidente que, semanas más tarde, determinó la muerte de Juan Queipo de Llano, obispo de La Paz por doce años y arzobispo de La Plata por catorce años. Importante actor religioso, político y cultural del territorio surandino a fines del siglo XVII y principios del XVIII, su figura aún no ha sido abordada en profundidad, en particular en el papel desempeñado como promotor y comitente artístico entre Asturias, Lima, La Paz y La Plata, y en relación con otras figuras contemporáneas de importancia, como Manuel de Mollinedo y Angulo, obispo de Cuzco.

Juan Queipo de Llano y Valdés nació en Santianes de Tuña, Asturias, en 1642, en el seno de una familia de abolengo. Fue hijo de Juan Queipo de Llano y Flórez de Sierra, regidor del concejo de Tineo, y de María Coque y Queipo de Llano, de la casa de Coque de Miravalles, Cangas del Narcea. La ascendencia de Queipo de Llano consiguió establecerse como una familia hidalga y

1. Archivo General de Indias, ES.41091.AGI/22//ESCRIBANIA, 851a, fol. 149r.

consolidar una posición hegemónica a lo largo del curso del río Narcea (Díaz Álvarez, 2016).

Al igual que muchas familias de la zona, los Queipo de Llano se valieron del matrimonio –en muchos casos endogámico– como estrategia de consolidación económica y territorial y establecieron nexos con otras familias de importancia de la zona, como los Quirós, los Flórez Valdés y los Sierra Osorio, estos últimos con destacada presencia en Nueva España (De Carvallo, 1695). Asimismo, se valieron de estrategias vinculadas al ejercicio del oficio público y a la implicación en la Iglesia local, a partir del trueque de capellanías y la fundación de patronatos laicos. Como señala Lorena Álvarez Delgado:

... la importancia del patronato laico fue determinante para la configuración del poder local en el contexto señalado en el siglo XVI. Ya entre los siglos XIII y XV se había caracterizado por las ventajas que conllevaba para los laicos que los disfrutasesen, por su valor simbólico-honorífico, por las aportaciones económicas que conllevaba, por acrecentar y garantizar el clientelismo y también por facilitar el control sobre el clero, con lo que esto conllevaba. (Álvarez 2016: 126)².

Los miembros de estas familias destacadas, como era habitual, ocuparon cargos políticos y eclesiásticos tanto en España como en América, espacios entre los que transitaron de manera asidua. Oidores, capitanes, caballeros, gobernadores, catedráticos, inquisidores, obispos y arzobispos activos en el Viejo y Nuevo continente formaron parte del árbol genealógico y del círculo de allegados de Juan Queipo de Llano y Valdés (Díaz 2016).

El joven Juan, por no ser primogénito, fue destinado a la carrera eclesiástica y estudió en la Universidad de Salamanca, de la que fue colegial. Como consecuencia de su desempeño y contactos, fue promovido al Tribunal de la Inquisición de Lima en septiembre de 1671 y viajó al virreinato del Perú al año siguiente³. Nueve años después, dejó el cargo para asumir como obispo de La Paz, designado el 23 de septiembre de 1680. Fue consagrado al año siguiente por el arzobispo de Lima, Melchor de Liñán y Cisneros, y entró a la ciudad el 4 de julio de 1682. Luego de doce años en la sede paceña, fue promovido como arzobispo de La Plata el 19 de abril de 1694, donde estuvo activo desde junio de 1696.

2. Véase también Díaz Álvarez, 2017.

3. AGI, CONTRATACION, 5438, N.701; Archivo Histórico Nacional de España INQUISICIÓN, 4799, Exp. 41.

Como desarrollaremos a continuación, las fuentes dan cuenta de la atención que Queipo de Llano prestó a su oficio pastoral y el interés particular de este prelado por la administración de las fábricas de los templos bajo su cargo. En este sentido, organizó visitas pastorales en el obispado de La Paz y en el arzobispado de La Plata, en cuyos documentos se asienta especialmente el estado de las iglesias bajo sus administraciones. Falleció en la ciudad de La Plata el 29 de julio de 1708, con todos los reconocimientos por su dignidad y labor desempeñada (García 1964).

El propósito de este escrito es el de realizar una primera aproximación a la figura de Juan Queipo de Llano, con el objetivo de dar cuenta de sus acciones en tanto individuo consciente del valor y distinción de las imágenes y objetos, tanto para la construcción de su propia figura de poder –en el marco de una tradición familiar vinculada a la comitencia y posesión de artefactos culturales–, así como para la construcción y establecimiento del poder de la Iglesia en el actual territorio boliviano en las últimas décadas del siglo XVII y primera del XVIII.

Ahora bien, a la luz de las acciones llevadas a cabo como cabeza del obispado de La Paz y del arzobispado de La Plata, resulta válido interpretar los procesos vinculados a las estrategias eclesiásticas de promoción del culto divino a través de las imágenes, objetos y ornato presentes en los templos del virreinato del Perú en el siglo XVII, más como una política artística de la Iglesia que como una práctica de mecenazgo (Loscos 2017). Sin embargo, en el caso de Juan Queipo de Llano, el relevamiento de sus acciones, vinculadas tanto a sus cargos eclesiásticos como a su vida particular, daría cuenta de la articulación, por un lado, de una política eclesiástica personal y vigente en el territorio con, por el otro, una decisión personal en pos de construir y sostener una figura de poder mediante la comisión de obras artísticas y literarias.

En este sentido, consideremos el libro *Antiguedades y cosas memorables del Principado de Asturias*, escrito por Luis Alfonso de Carvallo, historiador y jesuita asturiano, familiar de los Queipo de Llano. (Figs. 1 y 2) El texto fue publicado de manera póstuma en 1695 por el impresor madrileño Julián de Paredes, quien dedicó la obra al entonces flamante arzobispo de La Plata, Juan Queipo de Llano (De Carvallo, 1695)⁴. Las palabras de Carvallo fueron aumentadas por Paredes, quien en la introducción declara:

4. Según relata Paredes, «dexò escrita esta Historia hà muchos años el Reverendissimo Padre Luis de Carvallo, de la siempre esclarecida, siempre grande, y siempre victoriosa Compañía de Jesus...» (De Carvallo 1695: 1).

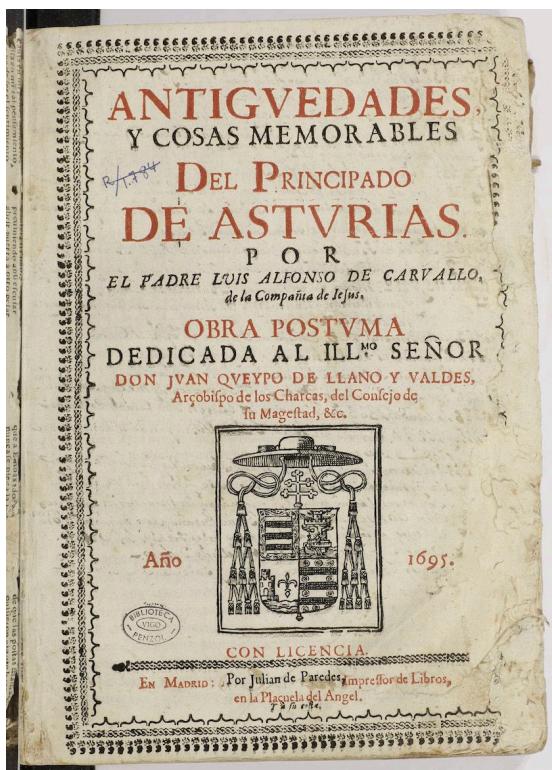


Figura 1. Luis Alfonso de Carvallo, *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*, 1695, Madrid, Julián de Paredes. Portada (Fotografía de: Agustina Rodríguez)

Al Libro, por que tiene gloriamente ocupadas muchas líneas en referir proezas de tantos generosos ascendientes de V.S.I. y blasones de su antigua Casa, de suerte, que no tanto puede servir de Libro, quanto es espejo, donde pueda contemplar V.S.I., ya que no la imagen de su venerable Persona, las heroicas imágenes de sus mayores. (De Carvallo, 1695: 2).

Paredes retrata a Queipo de Llano como un mecenas, gracias al cual el libro de Carvallo llegó a ver la luz y, en cita a Marcial, señala «que hasta en los huertos, y en los campos nacerían Virgilius, si nacian Mecenates, y si no, aun los jardines, y las Ciudades serán estériles de semejantes flores» (De Carvallo 1695: 7)⁵. Así, las palabras utilizadas por Covarrubias para definir el concepto de mecenas fueron retomadas por Paredes para describir las

5. «Sint Mecenates, non deerunt, Flacce, Marones; Virgiliumque tibi, vel tua rura dabunt».

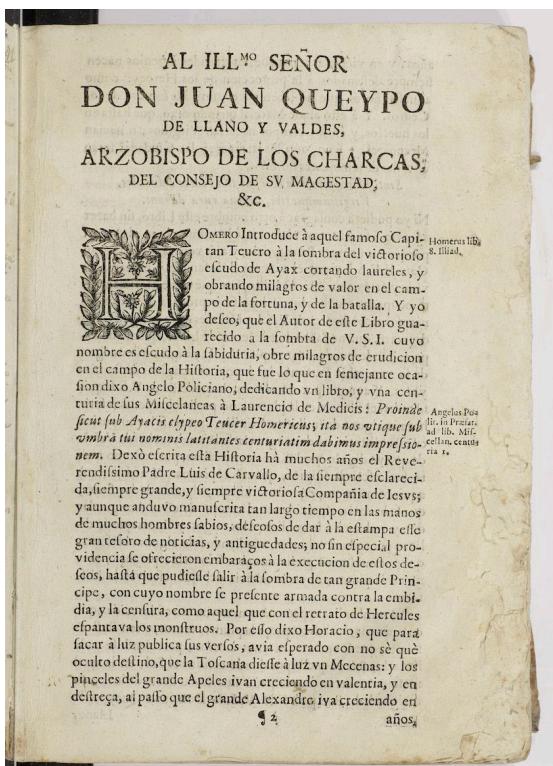


Figura 2. Luis Alfonso de Carvallo, *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*, 1695, Madrid, Julián de Paredes. p. 2 (Fotografía de: Agustina Rodríguez)

acciones de Queipo de Llano (Covarrubias, s. XVII). La caracterización como mecenas es reforzada por el impresor madrileño al enaltecer la generosidad de Queipo de Llano, de quien dice que sus «...limosnas son tan crecidas, como si tuviesse una mina de oro en cada mano, o como si el Perú huviesse cedido al arbitrio de V.S.I. toda la dorada opulencia de sus Cerrros...» (De Carvallo 1695: 12).

3.1. LA COLECCIÓN DE PINTURAS DE QUEIPO DE LLANO

Comencemos el análisis sobre la figura de Juan Queipo de Llano a partir de su colección de pinturas, detalle que conocemos a partir de los inventarios realizados sobre sus bienes, el primero en 1681, antes de asumir su cargo como obispo de La Paz, y los posteriores en 1708, luego de su muerte. Estos

documentos, así como su testamento, evidencian su gran fortuna y su clara intención de dirigirla hacia la adquisición de imágenes y objetos culturales.

El primer inventario de sus bienes registra sesenta lienzos y láminas, una docena de esculturas de bulto y numerosos muebles. En la sección de joyas y plata labrada se detallan imágenes en relieve, pectorales, sortijas y relicarios entre otros objetos. El apartado de pinturas del inventario de 1681 da cuenta de un conjunto de imágenes reseñadas por tema y tamaño, tasadas por un total de mil quinientos veintitrés pesos y valuadas por el maestro pintor Tomás Hortiz⁶. La cantidad de imágenes y temas iconográficos de las pinturas resultan equiparables a aquellos de nobles y eclesiásticos contemporáneos de la península (Burke y Cherry 1997).

La mayor parte de las pinturas inventariadas en 1681 son de tema religioso, con imágenes de la Virgen –Nuestra Señora del Rosario y de Belén, la Inmaculada y otra Virgen con Niño– y Cristo –un Cristo Niño y un Santo Cristo de Lucca–. Un conjunto importante es el de las representaciones de santos, con preponderancia de sus patrones, los santos Juanes –dos pinturas sobre San Juan Bautista, una en el desierto y otra sobre su degollación, y una de San Juan evangelista–. Asimismo, están representados María Magdalena, Santo Tomás, San Pablo en su conversión, Santa Catalina en su martirio, San Gerónimo –con dos pinturas, una lo representa difunto–, San Sebastián –también con dos pinturas–, San Antonio, San Onofre y San Francisco. Entre los santos modernos encontramos en las posesiones de Queipo de Llano pinturas sobre el dominico Pedro Mártir, el agustino Pedro Arbués, Santa Teresa, Santa Rosa de Lima, Santo Tomás de Villanueva y San Francisco Borja.

Si bien existe una representación equilibrada de santos antiguos y modernos, con ejemplos de individuos de diferentes órdenes, se aprecia una mayortaria presencia mártires y anacoretas que corresponde de manera clara con los lineamientos de la Contrarreforma en torno a la promoción de estas figuras en tanto *exempla* (Peña 2017). Otros dos asuntos religiosos llaman la atención dentro del conjunto de pinturas pertenecientes a Juan Queipo de Llano en 1681. En primer lugar, «Una cavessa de tres rostros representassion de la Trinidad» que corresponde de manera clara con una Trinidad trifacial⁷. La presencia de este tema dentro del patrimonio de un oficial de la Inquisición y

6. El nombre del valuador se encuentra corregido, sobreescrito con tinta más oscura y el apellido «de la Parra» tachado. Un Tomás Ortiz es mencionado en el documento de 1649, en Lima, analizado por Siracusano, 2005.

7. AGI, ES.41091.AGI/22//ESCRIBANIA, 851a, fol. 210r.

futuro obispo, que declara sus bienes de modo oficial, junto con la detallada y clara descripción del asunto nos permite sostener que, a pesar de los comentarios de tratadistas, como Molano, Interián de Ayala o Belarmino así como la crítica a esta representación desde el Concilio de Trento, la iconografía permaneció vigente y su condena no fue acatada, ni siquiera por los funcionarios eclesiásticos⁸.

Por otra parte, el mayor conjunto temático es el de «dose lienssos de seis baras y media de largo y bara y tres quartos de ancho que contienen todos los misterios del credo», con un valor de veinticinco pesos cada uno⁹. Probablemente, estas pinturas estuvieran vinculadas al conjunto de estampas editadas por Johan Sadeler I a partir de diseños de Marteen de Vos, las mismas que sirvieron de modelo para el conjunto de la Catedral de Bogotá de Miguel de Santiago¹⁰. Entre los temas profanos destacan los retratos que en el inventario de 1681 son ocho de obispos y presidentes de la Audiencia sin identificar, un retrato del rey –con el mundo y un león a sus pies– y otro de la reina madre. Seguramente, la efigie del monarca corresponda a una copia de alguno de los realizados por Juan Carreño de Miranda entre 1671 y 1674, en los que el rey es representado en el Salón de los Espejos, junto a la mesa soportada por leones de bronce dorado que sostienen orbes bajos sus garras, elementos a los que se refiere el inventario. El modelo del retrato de Mariana de Austria también provendría de las conocidas pinturas de Carreño sobre la reina regente.

Otras obras de tema profano que poseía Queipo de Llano en 1681 son enumeradas como dos florones, dos cabezas –cuya descripción ampliada podría encontrarse en los inventarios posteriores– y los cuatro tiempos del año, una iconografía muy habitual en las colecciones hispanoamericanas del siglo XVII (Burke y Cherry 1997). Como señalamos, el arzobispo de La Plata falleció en julio de 1708, momento en el cual se realizaron inventarios de sus bienes para proceder al cumplimiento de su testamento. Luego de veintisiete

8. Sobre este tema *cfr.* Maquívar, 2006; Alegría Sabogal, 2019; Ortega, 2020.

9. AGI, ES.41091.AGI/22//ESCRIBANIA, 851a, fol. 208v.

10. Los lienzos de la Catedral de Bogotá son once, a falta del «Creo en el Espíritu Santo» que, en la serie de Sadeler, corresponde con la escena de Pentecostés. Estas pinturas miden 174,5 x 210 cm con marco, lo que equivale a una vara y $\frac{3}{4}$ por dos varas y media. Fajardo de Rueda, 2011; PESSCA, Project of the engraved sources of Spanish Colonial Art, <https://colonialart.org/archives/subjects/the-church/teachings-of-the-church/prayers/the-credo#c720a-720b>, consultado el 17 de enero 2022.

años, la cantidad de pinturas en las posesiones del arzobispo no se modificó en mucho: si los lienzos y láminas en 1681 llegaban a sesenta, al momento de su muerte posee cincuenta y cinco.

La mayor parte de las obras religiosas registradas en 1681 no constan en 1708, quizás producto de donaciones de su patrimonio a los templos de las diócesis a su cargo, y tampoco se encuentran los diez retratos. El arzobispo conservó las pinturas de San Juan Evangelista, San Gerónimo, San Sebastián y de Nuestra Señora de la Concepción, la lámina de jaspe con la María Magdalena, y las cuatro pinturas sobre los tiempos del año. La mención a «dos cabezas» en 1681 podría corresponder a «dos cabezas de filósofos» de 1708, que en un segundo inventario de ese mismo año figuran como «dos cabezas de Aristóteles y Seneca», otro asunto frecuente en el momento¹¹.

Las adiciones al patrimonio de Queipo de Llano son significativas ya que, en primer lugar, figuran devociones locales que el joven fiscal de la Inquisición no poseía en la ciudad de Lima: dos pinturas de Nuestra Señora de Copacabana, una de Nuestra Señora de Arque y una de Nuestra Señora de Sorata¹². Se suman también una pintura sobre San Luis Beltrán, tres países con el Triunfo del Sacramento y catorce fruteros. Sorprende el conjunto de «veynte lienços de las mujeres del testamento viejo que seran de dos baras poco mas o menos», un asunto, este sí, extraño al coleccionismo español de la época. En Francia tuvo cierto éxito como consecuencia de la publicación de Pierre Le Moyn, *La Gallerie des femmes fortes*, con grabados de Abraham Bosse y Giles Rousselet a partir de diseños de Claude Vignon. Los asuntos veterotestamentarios fueron habituales en el entorno del lago Titicaca: recordemos que, durante el obispado de Queipo de Llano en La Paz, el pintor Leonardo Flores realizó varios conjuntos de lienzos sobre el Antiguo Testamento, entre los cuales se destacan Ester ante el rey Asuero del templo de Italaque, y otra pintura del mismo tema, Judith y Holofernes, y David y Abigail en Cohoni, todos templos bajo la administración del cura Miguel Galas de los Ríos (Rodríguez 2017).

Ahora bien, abordar la figura de Juan Queipo de Llano y de las estrategias llevadas a cabo en torno a las imágenes nos remite a su par Manuel de Mollinedo y Angulo, obispo de Cuzco, considerado por la historiografía del arte colonial como un importante mecenas de las artes (Mesa y Gisbert 1982).

11. AGI, ES.41091.AGI/22//ESCRIBANIA, 851a, fols. 169r y 257v.

12. Resta aún profundizar sobre las características de las advocaciones de Arque y Sorata. AGI, ES.41091.AGI/22//ESCRIBANIA, 851a, fol. 257r.

Dieciséis años mayor que Queipo, Mollinedo arribó de Sevilla a Lima en 1672, un año después que el asturiano, y asumió como obispo diez años antes que él. Si José de Mesa y Teresa Gisbert señalan de Mollinedo que «durante su obispado su afán de obra fue tan intenso que lo supo transmitir y contagiar a canónigos, párrocos, comunidades religiosas y hasta seglares» (Mesa y Gisbert 1982: 119), consideramos que algo similar se podría proponer para la figura de Queipo de Llano, en el ámbito del obispado de La Paz y el arzobispado de La Plata.

Al igual que el asturiano, Mollinedo debió inventariar sus pertenencias antes de asumir su cargo como obispo de Cuzco en 1673. El estudio comparativo de los inventarios de ambos individuos demuestra diferencias y similitudes significativas, no solo en cuanto a los temas de las obras sino también en cuanto a los modos de consignarlas. En primer lugar, vale la pena resaltar que el inventario de Queipo de Llano da cuenta, como señalamos, de sesenta lienzos y láminas, mientras que Mollinedo posee cuarenta y cuatro imágenes. Dentro de estas cantidades, Mollinedo tiene mayor cantidad de láminas –doce especificadas como tales, pero sin detalle del material–, mientras que Queipo de Llano poseía en 1681 cuatro láminas: dos sobre piedra de Huamanga, una sobre jaspe y la cuarta sin identificar.

Un elemento diferenciador del inventario de Mollinedo es el hecho de que se consignan los nombres de los artistas creadores de las pinturas. Así, resulta posible identificar a Eugenio Cajés, el Greco, Sebastián Herrera Barnuevo y Juan Carreño de Miranda entre los autores de las obras. En el caso del inventario de Queipo, solo se detalla el origen de algunas de las pinturas en tanto son referenciadas como lienzo o pintura romana. Vale la pena señalar que la mayor parte de las obras consignadas como romanas, en el inventario de 1681, fueron conservadas entre las posesiones del arzobispo en 1708, por lo que se desprende cierta preferencia por estas pinturas. A diferencia del claro vínculo con la pintura madrileña de la colección de Mollinedo, las obras en posesión de Queipo –aun cuando no se deje constancia del nombre de los artistas– se relacionaban con la escuela romana. Recordemos que Mollinedo realizó su inventario al llegar a Lima desde Sevilla, con un conjunto de pinturas adquiridas en España. Queipo, por su parte, realizó su inventario diez años después de su llegada al virreinato del Perú, por lo que suponemos que pudo haber viajado a Lima con algunas pinturas europeas y adquirido una parte importante de su colección en la capital a maestros locales.

En cuanto a los asuntos, ambos eclesiásticos poseían retratos del rey y la reina y una mayoría de pinturas que representan a santos. Mollinedo da cuenta

de una mayor cantidad de representaciones de la Virgen, con una clara preferencia por la imagen de Nuestra Señora de la Almudena, que es mencionada tres veces a lo largo del inventario. En este sentido, resulta llamativa la repetición de temas en los bienes del madrileño: además de tres versiones de la Almudena, posee tres pinturas sobre San Francisco, dos sobre María Magdalena y dos sobre San Gerónimo.

En los dos registros que se conocen hasta el momento de las pinturas de Juan Queipo de Llano, 1681 y 1708, su colección se presenta como un conjunto de lienzos y láminas acorde a la posición del individuo, tanto por la cantidad de obras como por las preferencias temáticas y por las referencias, aunque escasas, de origen.

3.2. ACCIONES Y ESTRATEGIAS DE UN MECENAS

Veamos ahora algunas de las acciones llevadas a cabo por el obispo, luego arzobispo, para dar ornato y dignidad a los espacios eclesiásticos a su cargo, al tiempo que consolidaba una figura de poder mediante su acción como comitente. Una de sus principales gestiones, en este sentido, fue el avance de las obras de la catedral de La Paz, edificio que fue finalizado en 1692, en parte gracias a sus donaciones personales y a la gestión orientada a la recaudación de fondos entre encomenderos e indígenas de la diócesis¹³. En este sentido, entre las primeras iniciativas del obispo informadas al rey, consta que:

...dio providencia para que se prosiguiiese la fabrica de esta santa iglesia Catedral que por los pocos medios que para ello a abido no se a podido acabar desde su ereccion buscando cal madera y oficiales que se traen de otras partes con mucho costo y trabajo por ser distantes de esta ciudad ordenando que aun mismo tiempo se hiziese el coro organo las torres el sementerio que se tejassen las bovedas y que se blanqueassem la yglessia y se hiziesen ventanas para darle luz por estar muy oscura como con efecto se esta todo obrando...¹⁴.

Queipo declaró que, al asumir el cargo de obispo de La Paz, encontró las bóvedas cerradas gracias a la labor del corregidor Juan de Mesa Lugo y Ayala y:

13. AGI, ES.41091.AGI/26//CHARCAS,417, fols. 158v-160r.

14. AGI, ES.41091.AGI/26//CHARCAS,138, fol. 634v.

...en este estado la halle io quando vine a esta ciudad, y con deseo de que no se perdiese lo hecho con las inclemencias del tiempo, en medio de mis empeños, *con mi pobre caudal* la hize cubrir de tejas y viendo que no se celebravan los oficios con la desencia que se requeria, *hize a mi costa coro*, silleria, órgano, enlucir y blanquear la principal parte de la iglesia, y se abrieron algunas ventanas para que diesen luz a la obscuridad que tenia. Estan empesadas las portadas y puertas de la iglesia y una de sus torres en que me *e empeñado y consumido quanto tenia*...¹⁵.

Se destaca en las declaraciones del obispo las referencias en primera persona a la dificultad de la tarea emprendida y el hecho de que gran parte de las obras fueron realizadas a su costa, con gran sacrificio. Como hemos demostrado, estas fórmulas fueron retomadas para describir la labor de diversos curas párocos del obispado en el marco de las visitas pastorales, como es el caso, entre otros, de Miguel Galas de los Ríos, cura de Italaque, Cohoni y Collana, Jerónimo Cañizares Ibarra de Ilabaya o Diego Fuentes de Aliaga de Guaycho (Rodríguez Romero, 2018). Sorprende el parecido de las declaraciones del obispo Queipo de Llano con las vinculadas a este último cura en 1683 sobre la fábrica del templo de Guaycho:

...aviendo hallado la Iglesia quando entro aser Cura de dicho Pueblo pobre y sin algun aliño la ha adornado con un retablo dorado en el Altar mayor de Architec-tura primorosa y tambien el cuerpo de la Iglesia de pinturas y la sacristia de ornamentos y los altares frontales costeandolo de sus propios bienes por no tener la fabrica (de que ha sido mayordomo) efectos conque poderlo hacer por cuya causa alcanzo a la dicha fabrica en siete mil trecientos y treinta y nuebe pesos y quattro reales¹⁶.

La gran frecuencia de fórmulas de este tipo en la documentación vinculada a las visitas ordenadas por Queipo de Llano son un ejemplo de aquello a lo que los visitadores, y por lo tanto el obispo, prestaron especial atención y pretendían dejar asentado en sus informes. Así, anotaron especialmente el estado de la fábrica de los templos, con atención a la decencia y el aseo en

15. Las cursivas son nuestras. «El obispo de la Paz da cuenta a VRM de que la dio por otra carta inserta en esta del estado de la obra de su iglesia y de lo que después se a fabricado y gastado, y remite recados de su comprobacion, y avisa de lo que le falta y pide se apliquen los medios, que refiere, para que se acabe, y para hacer ornamentos, y que aia capellanes de coro» (AGI, ES.41091.AGI/26//CHARCAS,376, fol. 1v, España).

16. Archivo Arzobispal de La Paz, Cabildo Catedral 4, Tomo 6.

relación con la existencia o ausencia de retablos dorados, adornos y ornamentos, alhajas de plata, todo en pos de que el estado general del templo resultase «conveniente para el culto divino»¹⁷.

Como señalamos, la dinámica de visitas y control del estado de las fábricas del obispado de La Paz se articuló con la promoción de los curas párrocos gracias a la comitencia particular de pinturas y objetos de culto que dejaron asentada en los autos, acciones que, de manera evidente, contaban con la aprobación del obispo. En este sentido, hemos demostrado la interconexión entre el obispo, los curas doctrineros y los artistas activos en la zona como, por ejemplo, en el caso de Miguel Galas de los Ríos –individuo vinculado de manera estrecha con Queipo de Llano, comisario de la Inquisición, visitador del obispado de La Paz y cura doctrinero de Italaque, Cohoni y Collana–, con el artista Leonardo Flores, creador de grandes programas pictóricos para esos templos. Las cartas entre el cura visitador allegado al obispo y el pintor son prueba del seguimiento de los religiosos de la creación de los programas iconográficos en los templos.

Un vínculo similar entre obispo, cura párroco y artista se descubre en la cartela que se encuentra en el lienzo del *Purgatorio* del conjunto de pinturas presentes en la iglesia de Carabuco, en cuyo texto se menciona al obispo, al cura de Carabuco, José de Arellano, y al pintor José López de los Ríos (Figs. 3 y 4):

El año 1669 por el mes de Noviembre entro aser cura en este pueblo el Br. Joseph de Arellano quien con deboto selo adorno la Capilla Mayor hizo el coro y compro el órgano y estos quatro quadros por mano de Joseph Lopez de los Ríos maestro Pintor quelos acabo el año de 1684 que fue promovido el dicho cura a la Mayor de Chucuyto por el Illmo Señor Doctor Don Joan Queipo Llano de Valdes Obispo de la Ciudad de la Paz mi Señor del Consejo de su Mgd que Dios gua¹⁸.

Al hacerse cargo de la archidiócesis de La Plata, Queipo de Llano demostró una preocupación similar a la evidenciada en La Paz por el estado de la catedral. En esta nueva sede gestionó el dorado del retablo mayor, de los colaterales y del púlpito de la catedral, en parte gracias a la gestión de venta de alhajas en desuso, de la ayuda del Cabildo de la ciudad y de sus propios aportes, como resultaba habitual¹⁹. Se desprende de su testamento

17. AGI, ES.41091.AGI/26//CHARCAS,370; ES.41091.AGI/26//CHARCAS,376.

18. José López de los Ríos, *Purgatorio*, 1684, óleo sobre lienzo, Iglesia de Carabuco, Bolivia.

19. AGI, ES.41091.AGI/23.3.721//CHARCAS,417, L.8, fols. 72r-72v.



Figura 3. José López de los Ríos, *Purgatorio*, 1684, óleo sobre tela. Iglesia de Carabuco (Fotografía de: Agustina Rodríguez)

que los colaterales de San Juan Evangelista y San Juan Bautista fueron una comisión personal, en especial atención a sus santos tutelares²⁰.

Acorde al accionar de un individuo de su posición, Queipo de Llano realizó su testamento el día 29 julio de 1708, trece días después de acaecido el «accidente repentino»²¹. En este documento, el arzobispo nombra a sus albaceas y dispone del monto de sus bienes para diferentes acciones como misas en su

20. AGI, ES.41091.AGI/22//ESCRIBANIA, 851a.

21. Esta es la fecha registrada en el testamento consultado en el Archivo General de Indias. En otros documentos del mismo legajo se mencionan otras fechas dentro del mismo mes y año.

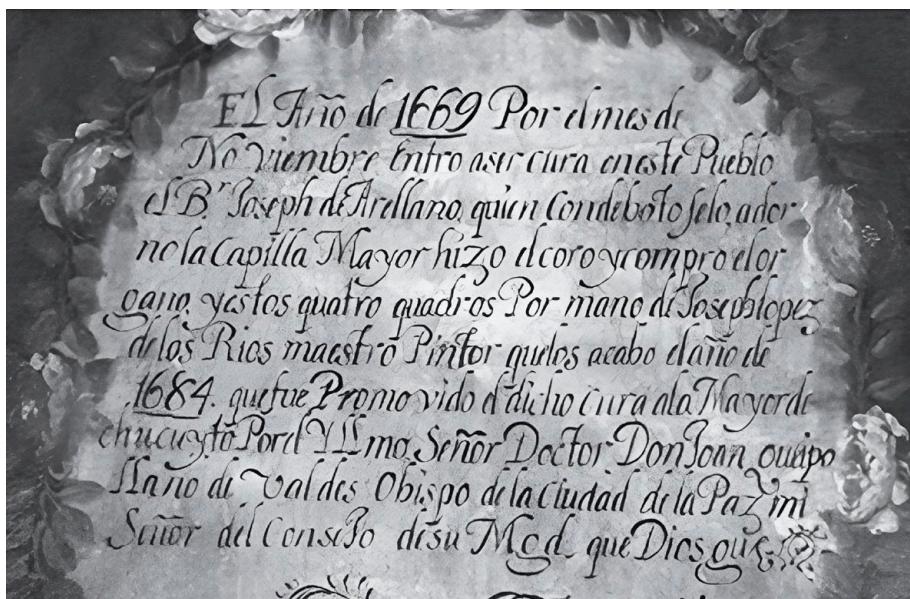


Figura 4. José López de los Ríos, *Purgatorio* (detalle de cartela), 1684, óleo sobre tela. Iglesia de Carabuco (Fotografía de: Agustina Rodríguez)

nombre, donaciones a los Santos Lugares de Jerusalén, censos para diversas acciones –entre las que destaca el que deja a favor del recogimiento de las niñas huérfanas de la ciudad de La Plata–, y limosnas a los monasterios de Nuestra Señora de los Remedios y Nuestra Señora del Carmen de la misma ciudad. Asimismo, libera a la mayoría de sus esclavos y reparte sumas a diferentes individuos. En particular, el testamento menciona a dos de los sobrinos del arzobispo: en primer lugar, le deja veinte mil pesos a su sobrino Juan Queipo de Llano y Valdés, hijo de su hermano mayor Antonio, para el fortalecimiento de la casa de Queipo de Llano en el Consejo de Tineo, Asturias. En segundo lugar, declara:

Iten queremos y es nuestra voluntad se saquen y separen del monto de dicho muestro capital diez mil pesos corrientes y se le den luego a nuestro sobrino el Doctor Don Fernando Ignacio de Arango Queipo Cura Rector de esta Sancta Iglesia nuestro Provisor y Vicario General para que con ellos haga y disponga en las obras pías y cosas que le dejamos comunicado²².

22. AGI, ES.41091.AGI/22//ESCRIBANIA,851A, 236v.

Fernando Ignacio de Arango Queipo acompañó a su tío en La Plata desde 1694, cuando Juan fue nombrado arzobispo, y lo acompañó en esta gestión hasta su muerte. Luego de la muerte de su tío, regresó a España y fue nombrado caballero de la Orden de Santiago en 1709, como consecuencia de las gestiones de su tío, y obispo de Tuy, en Pontevedra, desde 1721 (Kawamura, 2004a: 655-671). Si bien el testamento de Juan no especifica las acciones a las que se debía orientar el monto de diez mil pesos corrientes, otros documentos indican que, respondiendo a los deseos de su tío, Fernando fundó capellanías y creó una escuela para niños en Santianes de Tuña, Asturias, localidad de nacimiento del arzobispo (Kawamura, 2004a). Asimismo, antes de su muerte, Juan donó un relicario para la Santa Espina a su familia y al pueblo de Santianes²³. El objeto, que actualmente se conserva en una colección particular de Asturias, tiene forma de «recipiente ovalado hecho de cristal de roca con su pie y tapa de oro adornados con piedras preciosas...» (Kawamura, 2004b: 288)²⁴. En el inventario de 1681, Queipo de Llano declaraba poseer seis relicarios y una cantidad mayor de reliquias, entre ellas dos del *Lignum Crucis*, de Santo Tomás de Villanueva, de Santa Rosa y de San Francisco Solano. Entre los relicarios inventariados, el más costoso es descripto como «un relicario guarnecido con ocho rubies y un diamante», valuado en ciento ocho pesos²⁵.

Por último, existen referencias a dos retratos de Juan Queipo de Llano y Valdés en España, vinculados no tanto a su comitencia particular sino a su reconocimiento como benefactor de los pueblos de su Asturias natal. En primer lugar, en la Colegiata de Pravia se encuentra una pintura de Nuestra Señora del Valle acompañada por Juan y su sobrino como donantes, obra atribuida al asturiano Francisco Martínez Bustamante (González 1986: 297-310). Luego, un retrato del arzobispo de tres cuartos de cuerpo, pintura que se encuentra actualmente en la Casa de Cultura de Tineo y que se hallaba hasta mediados del siglo XX en el palacio de Santianes (Kawamura 2004a: 7).

Luego de la muerte de Juan Queipo de Llano y Valdés se iniciaron las acciones para cumplir con el testamento del arzobispo y llevar adelante el

23. «En el archivo de la casa hemos visto y leído la escritura de donación de una venerada reliquia, que es una de las espinas de la Corona de Nuestro Señor Jesucristo, la cual se conserva en el oratorio particular del palacio y residencia de estos señores, y cuya donación hizo a su casa el referido señor Arzobispo en 1707» (Méndez García, 1932: 106).

24. El artículo presenta un estudio de la colección de alhajas de Fernando de Arango Queipo, en su mayoría provenientes del Alto Perú.

25. AGI, ES.41091.AGI/22//ESCRIBANIA,851A, fol. 219r.

expolio de los bienes que correspondían a la Iglesia, según donación expresa del arzobispo. Son abundantes las reales cédulas que reclamaban a los responsables el monto, asunto que se extendió durante las primeras décadas del siglo XVIII²⁶. Como hemos intentado demostrar, la documentación vinculada al accionar de Juan Queipo de Llano no enseña a un individuo formado en un medio en el que la práctica de la comitencia artística era habitual, interés que mantuvo a lo largo de su vida, con especial dedicación al espacio del obispado de La Paz y del arzobispado de La Plata. Resta aún profundizar en su figura y reconstruir otras acciones llevadas a cabo en los diferentes momentos de su vida. Hasta el momento, hemos abordado el modo en que dedicó su fortuna, durante su vida y luego de ella, al enriquecimiento del ornato de los templos y otras instituciones eclesiásticas tanto en Asturias como en el virreinato del Perú, así como para formular estrategias en el uso de las imágenes para lograr un sustento simbólico de su posición y poder.

26. AGI, ES.41091.AGI/23.3.721//CHARCAS,417, L.7 y L.8.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- Archivo Arzobispal de La Paz (Bolivia) (1683): «Visita y escrutinio fulminado contra el Dr. Diego Fuentes de Aliaga Cura y Vicario de la Doctrina del Pueblo de Guaycho, Julio 23 de 1683», Cabildo Catedral 4, Tomo 6.
- Archivo General de Indias (1565-1753): «Pleitos Audiencia de La Plata», ES.41091. AGI/23.3.721//CHARCAS, 417, L.7 y L.8.
- Archivo General de Indias (1565-1753): «Pleitos Audiencia de La Plata», ES.41091. AGI/22//ESCRIBANIA,851a, fol. 149r.
- Archivo General de Indias (1565-1753): «Pleitos Audiencia de La Plata», ES.41091. AGI/22//ESCRIBANIA, 851a, fol. 210r.
- Archivo General de Indias (1565-1753): «Pleitos Audiencia de La Plata», ES.41091. AGI/22//ESCRIBANIA,851a, fol. 208v.
- Archivo General de Indias (1565-1753): «Pleitos Audiencia de La Plata», ES.41091. AGI/22//ESCRIBANIA,851a, fols. 169r y 257v. ES.41091.AGI/22//ESCRIBANIA,851a, fol. 257r.
- Archivo General de Indias (1565-1753): «Pleitos Audiencia de La Plata», ES.41091. AGI/22//ESCRIBANIA,851A.
- Archivo General de Indias (1565-1753): «Pleitos Audiencia de La Plata», ES.41091. AGI/22//ESCRIBANIA,851A, 236v.
- Archivo General de Indias (1565-1753): «Pleitos Audiencia de La Plata», ES.41091. AGI/22//ESCRIBANIA,851A, fol. 219r.
- Archivo General de Indias (1672): «Expediente de información y licencia de pasajero a indias de Juan Queipo de Llanos y Valdés, fiscal de la inquisición de Los Reinos del Perú, con su criado Domingo Martínez del Valle, natural de Regules, a Perú», CONTRATACION, 5438, N.701.
- Archivo General de Indias (1678): «Cartas y expedientes de los Arzobispos de Charcas», ES.41091.AGI/26//CHARCAS,370 y ES.41091.AGI/26//CHARCAS,376.
- Archivo General de Indias (1686-1717): «Registros de oficio. Reales cédulas, provisiones, etc. dirigidas a las autoridades del distrito de la Audiencia», ES.41091. AGI/26//CHARCAS,417, fols. 158v-160r; L.8, fols. 72r-72v.
- Archivo General de Indias: «Declaración del Bachiller Don Francisco de Trujillo Godoy, presbítero y secretario de cámara y Gobierno del Ill(mo) Señor Doctor Don Joan Queypo de Llano y Valdes. Narra las primeras acciones del Obispo», ES.41091.AGI/26//CHARCAS,138, fol. 634v.
- Archivo Histórico Nacional (España) (1794-1802): «Cuentas de la Buena memoria de Juan Queipo de Llano Valdés del Tribunal de la Inquisición de Lima», INQUISICIÓN, 4799, Exp.41.

Covarrubias, Sebastián de (s. XVII): *Suplemento al Thesoro de la Lengua Castellana*, MSS/6159, Biblioteca Nacional de España, fol. 305r.

Fuentes secundarias

- Alegría Sabogal, José Gabriel (2019): «Trinidad trifacial: fuentes grabadas y problemas historiográficos», *ILLAPA Mana Tukukuq*, 16, 78-85.
- Álvarez Delgado, Lorena (2019): «El clero secular rural en la Asturias del siglo XVI. Reflexiones sobre lo moralmente reprobable y lo socialmente aceptado», *Clio & Crimen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, 16, 113-130.
- Álvarez Seijo, Begoña (2019): «¿Invisibilidad o censura? La ausencia de las mujeres fuertes del Antiguo Testamento en la pintura barroca española (1563-1700)», en María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón e Inmaculada Rodríguez Moya (eds.), *Discursos e imágenes del barroco iberoamericano*, volumen VIII. Santiago de Compostela / Sevilla: Andavira Editora / Enredars / Universidad Pablo de Olavide, 359-375.
- Burke, Marcus B. y Peter Cherry (1997): *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*. Los Ángeles: The Provenance Index of The Getty Information Institute.
- De Carvallo, Luis Alfonso (1695): *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*. Madrid: Julián Paredes.
- Díaz Álvarez, Juan (2016): «Ascenso de la casa de Queipo: de la hidalgía al condado de Toreno», *Obradoiro de Historia Moderna*, 25, 277-311.
- Díaz Álvarez, Juan (2017): «Nobleza y honor: el patronato eclesiástico de la casa de Toreno en la Asturias del Antiguo Régimen», *Hispania Sacra*, LXIX, 140, 579-595.
- Fajardo de Rueda, Marta (2011): «Del Grabado Europeo a la Pintura Americana. La serie El Credo del pintor quiteño Miguel de Santiago», *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, 3, 5, 191-214.
- García Quintanilla, Julio (1964): *Historia de la Iglesia en La Plata, Obispado de los Charcas, 1553-1609, Arzobispado de La Plata, 1609-1825*, tomo 1. Sucre: s. n.
- González Santos, Javier (1986): «El escultor florentino Juan Bautista Portigiani. Noticias de sus obras en Asturias», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 52, 297-310.
- Kawamura, Yayoi (2004a): «Algunas precisiones sobre la Colegiata de Pravia», en Eloy Benito Ruano (hom.), *Sulcum sevit. Estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano*, tomo II. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Kawamura, Yayoi (2004b): «Colegiata de Pravia: magnificencia de las alhajas de procedencia virreinal peruana», *Archivo Español de Arte*, LXXVII, 307, 288.
- Le Moyne, Pierre (1647): *La Gallerie des femmes fortes*. Paris: A. de Sommaville.
- Loscos, Marta Gracia (2017): «Para el aumento del culto divino, ¿mecenazgo o política artística en la Archidiócesis de Zaragoza en el siglo XVII?», en Javier

- Ibáñez Fernández (coord. y ed.), *Del Mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística: actas del XIV Coloquio de Arte Aragonés*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza: 335-349.
- Maquívar, María del Consuelo (2006): *De lo permitido a lo prohibido, Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. México D. F.: INAH.
- Méndez García, Zoilo (1932) *Los siglos de oro de Tuña*. Luarca: s. n.
- De Mesa, José y Teresa Gisbert (1982): *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese.
- Ortega, Pedro (2020): «La Trinidad trifacial. Una iconografía herética», *Herejía y Belleza*, 9, 33-47.
- De la Peña Velasco, Concepción (2012): «La imagen del mártir en el Barroco: el Ánimo Invencible. Archivo Español De Arte», 85, 338, 147-164.
- Rodríguez Romero, Agustina (2017): «Old Testament Paintings in Colonial Bolivia: A Remote Past for New Believers», en Suzanne Stratton (ed.), *The Art of Painting in Colonial Bolivia*. Filadelfia: Saint Joseph's University Press, 211-231.
- Rodríguez Romero, Agustina (2018): «Miguel Galas de los Ríos y Leonardo Flores: la comitencia de un cura doctrinero en el marco de las visitas al Obispado de La Paz (fines del siglo XVII)», *Revista Separata*, año XVI, 23, 29-46.
- Siracusano, Gabriela (2005): «Para copiar las “buenas pinturas”. Problemas gremiales en un estudio de caso de mediados del siglo XVII en Lima», en Norma Campos Vera (ed.), *Manierismo y transición al Barroco: memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Unión Latina: 131-139.
- Siracusano, Gabriela (ed.) (2010): *La paleta del espanto*. San Martín: UNSAM Edita.
- Windus, Astrid (2013): «Putting Things in Order: Material Culture and Religious Communication in the Bolivian Altiplano (Seventeenth Century)», en Astrid Windus y Eberhard Crailsheim Münster (eds.), *Image - Object - Performance: Mediality and Communication in Cultural Contact Zones of Colonial Latin America and the Philippines*. Trebbin: Waxmann Verlag, 241-261.

CAPÍTULO 4

EL EXPOLIO DEL COLEGIO JESUITA EN MOMPOX: ARTE, LIBROS Y NEGLIGENCIA ADMINISTRATIVA

ALBERTO JOSÉ CAMPILLO PARDO
Universidad de Sevilla

4.1. LOS JESUITAS EN LA VILLA NEOGRANADINA DE MOMPOX

La influencia de las órdenes religiosas en el desarrollo de la América hispana es innegable y su área de acción permeó los distintos ámbitos de la sociedad, entre los que destacan la educación, la economía y el arte. Dentro de las distintas órdenes religiosas que llegaron a los territorios americanos, sin duda los jesuitas fueron una de las más prolíficas, dada su vocación misionera y educativa, hasta tal punto que los colegios jesuitas llegaron, en el mayor momento de su expansión, en 1630, a 625 en todo el territorio español. Este número que se mantuvo más o menos constante hasta el siglo XVIII (Rueda 2005: 172).

En el caso de la Nueva Granada, los jesuitas llegaron a este territorio en el año de 1589 y fundaron su primera provincia en 1604, la cual dependió, en principio, de la supervisión de las provincias peruanas. Así mismo, los jesuitas fundaron uno de los primeros colegios mayores del territorio, a saber, el Colegio Mayor de San Bartolomé, que sería el precursor de la moderna Universidad Javeriana. (Gutiérrez 2000: 191-192). A partir de este punto, las redes de los jesuitas se expandieron por todo el territorio neogranadino, a través de misiones, conocidas en ese entonces como «reducciones», y la fundación de casas y colegios que les otorgaron un control bastante amplio sobre la alfabetización y la educación de los lugares en donde se asentaron, desde las primeras letras, hasta

los estudios superiores realizados en colegios mayores y universidades. Esta influencia se mantuvo hasta 1767, cuando Carlos III ordena la expulsión de la Compañía de Jesús de sus territorios (García, 2005: 221-222).

En este sentido, la Compañía de Jesús se caracterizó, en su actuar en la Nueva Granada, por tener una vocación misionera y educadora, convirtiéndose en una de las principales diseminadoras de la cultura, el arte, la ciencia y otros oficios en este territorio. Para lograr esto se abastecieron de insumos a través de una red comercial entre los procuradores de la orden, establecidos en España, y los distintos colegios y misiones americanas. A través de esta red se movían diferentes mercancías, que variaban desde figuras y ornamentos religiosos y artísticos para las labores misioneras, hasta grandes colecciones de libros y aparatos de imprenta que complementaban las misiones y eran el centro de la educación jesuita. Claro ejemplo de esto es el envío que hace el procurador de la provincia de Quito, el padre Tomás Nieto Polo, el cual estaba compuesto por 119 cajones y 12 cajas misioneras llenas de estos objetos (Campillo, 2021: 195-198).

Es en este contexto en el cual se funda el colegio jesuita de Santa Cruz de Mompox, en 1643, dada la importancia de esta villa como punto focal del comercio y el transporte de pasajeros, a través del río Magdalena. Como lo mencionaba la *Carta Anua* de 1652, Mompox era una villa con grandes crecimientos, en la cual se habían establecido personas notables del Nuevo Reino, además de ser paso obligado para todas las mercancías que iban de Cartagena hacia el interior del virreinato, convirtiéndola, también, en el hogar de numerosos mercaderes. La tramitación de este colegio comenzó en 1636, cuando se solicitó al padre provincial de la Compañía de Jesús la apertura de residencias en Mompox y otras ciudades. Sin embargo, no sería sino hasta 1642 que la Congregación Provincial aceptaría la apertura de una hospedería en la ciudad y la posterior fundación del colegio el 22 de junio del año siguiente. (Fajardo y González 2012: 209-216).

El colegio de Mompox se convirtió en poco tiempo en uno de los centros neurálgicos de la vida de la ciudad, no solamente porque brindaba educación gratuita a sus estudiantes, sino por el deseo de los jesuitas de insertarse plenamente en la vida social de esta. Dentro de los ejemplos que más se destacan a este respecto, están el constante servicio de los jesuitas a los ciudadanos afectados por una epidemia desconocida, en 1651, llevando la muerte al rector del colegio por su constante contacto con la enfermedad. Igualmente, los jesuitas del colegio donaron el primer reloj público a la villa en 1667, que estuvo,

según las crónicas, hasta después de la expulsión de los religiosos (Fajardo y González 2012: 220-222).

Sin embargo, el colegio jesuita de Mompox dejó de funcionar como tal con la llegada de Carlos III al trono y la expulsión de la Compañía de Jesús de los dominios de España, en 1767. Entre otras cosas, esta expulsión tuvo que ver con las reformas fiscales que el rey estaba llevando a cabo en las colonias americanas, que buscaban establecer medidas de corte centralizador en temas económicos. En este sentido, la presencia de la Compañía de Jesús, dadas las prácticas económicas que aplicaban en sus misiones, reducciones y ciertas ideas que circulaban y se enseñaban en sus colegios y universidades, como las de Francisco Suárez y Juan de Mariana acerca del origen del poder político en el pueblo, de la justificación del tiranicidio y la teoría de la ley tributaria injusta (Leonetti 2008: 1).

De esta manera, el 15 de julio de 1767, los moradores del colegio reciben la cédula real que anuncia la expulsión de los jesuitas de España, y en las crónicas y cartas que se conservan de algunos de sus moradores sabemos que estos tenían pensado en desplazarse posiblemente hacia Italia. Estas mismas crónicas cuentan que la expulsión se vio acompañada de signos considerados de mal agüero como un águila real posándose en la torre de la iglesia jesuita (Salzedo del Villar 1938: 68). Este hecho causó gran commoción social en la Villa de Mompox, pues «tuvo que contemplar perpleja el tránsito de selectos grupos de intelectuales, catedráticos, oradores sagrados, maestros de juventudes y directores de almas como si fueran auténticos malhechores» (Fajardo y González 2012: 367).

Sumado a la expulsión de los jesuitas de los dominios españoles, se dio un proceso de desamortización de sus bienes, de manera que estos pudieran ser vendidos. Esta enajenación afectaba a toda clase de bienes, desde haciendas y casas hasta obras de arte, libros y enceres. Además, tuvo consecuencias en distintos niveles, que iban desde la exclaustración de los religiosos jesuitas, quienes se vieron obligados a desplazarse a diócesis fuera de los territorios españoles, o en algunos casos, a secularizarse; la subasta y la venta pública de los bienes de los jesuitas; y finalmente la afectación del patrimonio cultural en todos sus ámbitos, arquitectónico, artístico, bibliográfico, entre otros. (Ramos 2007: 104-105). En el caso de los bienes muebles, esto significó su dispersión y, en muchos casos, su pérdida, aunque también implicó que algunos de estos fueran puestos a disposición de la ciudadanía, como el caso de los libros y la creación de bibliotecas públicas.

La institución encargada de manejar estos bienes decomisados a los jesuitas fue la Real Junta de Temporalidades, de la que se crearon diez sedes en todos los territorios españoles y que en la Nueva Granada estaba a cargo del mismo virrey del territorio, cuyo fiscal fue don Francisco Antonio Moreno y Escandón (Soto 2011: 63-64). Sin embargo, a pesar de la existencia de esta institución, la administración de los bienes a su cargo fue, en numerosos casos, descuidada, lo que condujo a la pérdida y deterioro del patrimonio cultural jesuita. El caso del colegio de Mompox no fue la excepción, tal y como nos lo muestran las fuentes, por lo cual procederé a analizar el manejo dado por la administración real a los bienes de este colegio en dos dimensiones: los ajuares religiosos y de culto pertenecientes al colegio y su biblioteca. Para ello utilizaré fuentes del Archivo General de la Nación de Colombia.

4.2. EL EXPOLIO DEL COLEGIO DE SANTA CRUZ DE MOMPOX, DIEZ AÑOS DESPUÉS

4.2.1. El informe del visitador Nicolás García

Tras la expulsión de los jesuitas de Mompox, era la obligación de la Junta de Temporalidades llevar a cabo la clasificación, apreciación y subasta de los bienes del colegio. Sin embargo, las fuentes nos muestran que diez años después de la expulsión, en 1776, los bienes de los jesuitas, no solamente no se habían ejecutado, sino que se encontraban mal catalogados y deteriorados.

Las autoridades reales se dieron cuenta de esta situación debido a las envidias y disputas comerciales entre Cartagena y Mompox, que para ese momento se encontraban en su punto más álgido. Ya desde el año de 1737, los comerciantes de Cartagena solicitaron a la Escuadra de la Real Armada que les prohibiese a las autoridades momposinas otorgar guías de distribución de mercaderías nacionales y extranjeras hacia otras provincias, ya que, según ellos, la mayoría de dichas mercancías presentes en la Villa de Mompox eran de contrabando (Bell 1987: 47-66). Esta medida estuvo vigente por varios años, lo que causó una crisis en la economía de la ciudad.

Como consecuencia de lo anterior, en 1776 los comerciantes de Mompox se unen para enviar una carta al Virrey, con el fin de que les levanten la sanción impuesta en 1737. Para ello, referían que en la Villa ya no existía contrabando y que los cambios comerciales de la época les permitían, sin problema para Cartagena, expedir las guías de mercaderías que les habían sido prohibidas.

Sin embargo, antes de cumplir esta petición, el Virrey decide nombrar a Nicolás García como Visitador de las Reales Cajas de la Villa, para descubrir si existía o no contrabando en ellas (Arroyave, 2005: 67-69). En sus búsquedas, García no encontró mayores muestras de contrabando, solo algunos casos de valores insignificantes, sin embargo, sí se encontró con la negligencia en la ejecución de los bienes de los jesuitas por parte de los oficiales de la Junta de Temporalidades y de la Real Hacienda.

Así pues, en el *Expediente en que da cuenta Don Nicolás García de lo que ha advertido en orden a los bienes pertenecientes a las temporalidades de la Villa de Momox con motivo de la intendencia que tiene en aquellas cajas*¹, el visitador da cuenta del inventario, el estado y estos bienes, por solicitud de los mismos Oficiales Reales: (Fig. 1)

Luego que concluí el reconocimiento de los caudales, muebles y efectos de Real Hacienda que encontré de existencia en las Reales cajas de esta villa hasta el día que me presencié en ellas, y aprehendí sus llaves, encerrando los respectivos libros de entrada y salida con sus comprobantes [...] Me manifestaron Oficiales Reales tener a su cargo por razón de Ministros Reales desde la ocupación y ejecucion del Colegio que fue de la compañía en ese lugar, las alhajas de plata, oro y piedras preciosas, ropa de iglesia, librería y otros útiles, que eran del uso del mismo Colegio, y de su Iglesia, y que deseaban un reconocimiento prolixo de todo ello por lo que con el transcurso del tiempo se iban maltratando algunos efectos, en medio del cuidad que sobre su conservacion se ponía con atraso del despacho de contaduría (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5).

El inicio de la comunicación, en términos patrimoniales, ya es preocupaante. Los retrasos de la oficina de contaduría habían hecho que, pasados diez años desde el cierre del Colegio jesuita de Momox, aún no se hubiese decidido qué hacer con los bienes de esta institución, de manera que estos se estaban deteriorando. La gravedad de la situación, que García ya había conocido antes de la petición de los Oficiales Reales, era tal, que este decide llevar a cabo la revisión del inventario a pesar de que no era parte de su misión en la Villa, pues no tenía nada que ver con contrabando:

[...] aunque terminantemente no se dirige a esto mi Comisión, era como incidencia precisa de ella semejante diligencia, respecto del cargo, y responsabilidad

1. Archivo General de la Nación de Colombia (AGN). *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5.

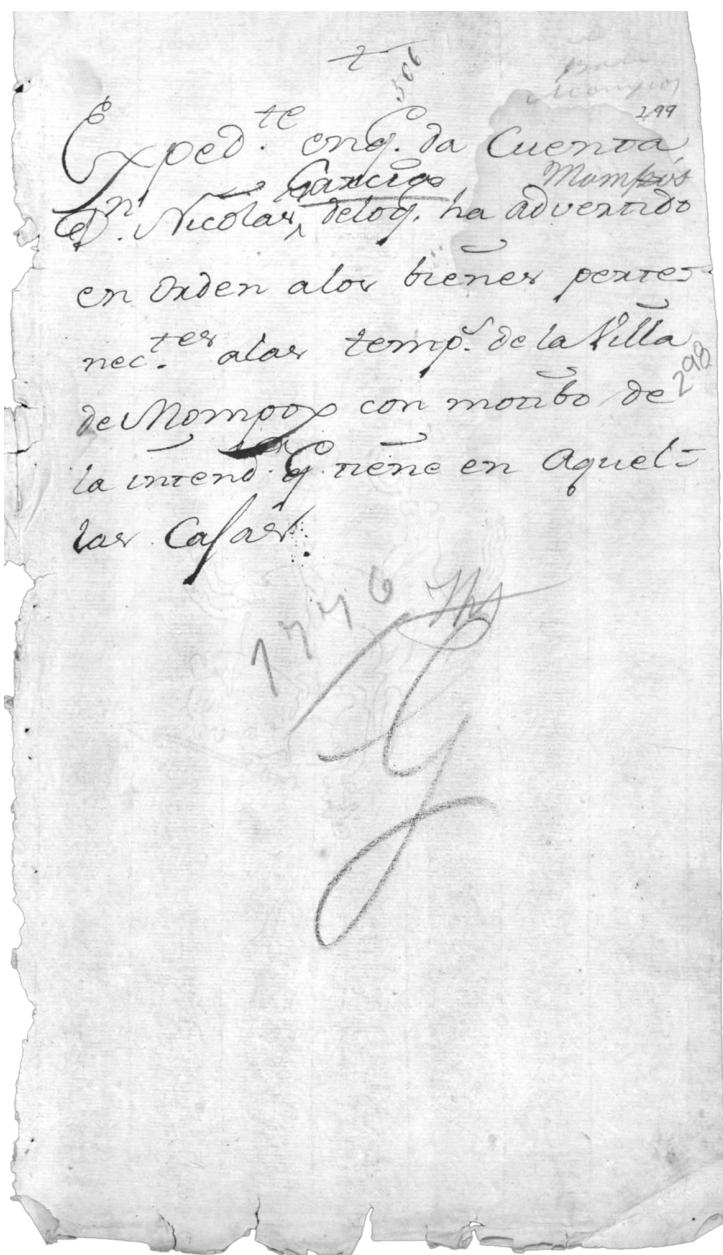


Figura 1. Portada del expediente enviado por don Nicolás García.
AGN. Temporalidades: SC.57, 16, D.5

con que en el asumpto se hallaban logados dichos Oficiales Reales como tales exhibiciones, de que podían resultar reos, con cuyos respectos hecho, y evaucado en todas sus partes el reconocimiento, se encontraron las Alhajas, ropa de Iglesia, y librería, sobras y faltas que con individual separación y distinción manifiestan las tres notas adjuntas, contraiendose estas a solas aquellas tres clases porque todo lo concerniente a Altares, Imágenes y Muebles de Iglesia, sacristía, colegio y sus aposentos, esta corriente y conforme a documentos [...] (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5).

De acuerdo con lo anterior, vemos que el visitador García encuentra problemas de «sobras y faltas» en los inventarios de las tres categorías mencionadas, lo que quiere decir que hubo negligencias por parte de los oficiales que inventariaron estos bienes, hasta el punto de que podían ser recluidos en prisión por su actuar. Así mismo, vemos que la negligencia se dio en aquellos bienes muebles más pequeños y, posiblemente, por ello más abundantes, pero no por ello menos valiosos en términos patrimoniales. Sin embargo, al parecer, aquellos bienes más valiosos, económicamente hablando, sí contaban con un inventario coherente y sin fallas.

Sin embargo, debido a las condiciones climáticas y geográficas de Mompos y al número de años pasados entre la expulsión y la revisión hecha por él, don Nicolás encuentra cierto deterioro en algunos de los muebles que se encontraban bien inventariados, los cuales habían sufrido «algunos maltratos por la inevitable humedad del País, y abúndate plaga del Comejen» (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5). A pesar de esto, al parecer, tanto el manejo de los muebles había sido correcto y, aquellos que faltaban, constaban «venidos judicial y extrajudicialmente en virtud de correspondientes órdenes y actuaciones» (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5). Una situación similar se dio con los inmuebles pertenecientes al colegio: haciendas, casas y terrenos, los cuales, según García «[...] existen todas, siendo a cargo de los Reales Oficios la recaudación de sus productos, a excepción de unas tierras nombradas del Barranco, contiguas a esta Villa, que se vendieron a Diego de Barros, vezino de ella, quien satisfizo su importancia» (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5).

Los libros y la ropa de iglesia, por su lado, no corrieron con tan buena fortuna, y se trata de los bienes que más sufrieron el deterioro por el abandono y el clima. Por lo cual, García insta al fiscal de la Junta de *Temporalidades* a que se les dé destino prontamente o podrían perderse para siempre:

La librería, señor Excelentísimo, se va deteriorando tanto que aún las obras que al tiempo de la ejecución del Colegio estaban buenas, se encuentran lastimadas ya de la polilla, y comején en algunos de sus tomos, y respecto de la ropa de la Iglesia, se nota que además del daño del comején, que advierte su nota en Albas, y Manteles, mucha se empieza a podrir y llegará el caso de que toda se deteriore, si no se le da promptamente destino, lo que en igual conformidad sucederá con la librería a no disponerse oportunamente su venta [...] (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5).

Los hallazgos de las negligencias con el manejo de la librería por parte de García no se limitaron solamente al deterioro de los volúmenes, sino que no se habían llevado las revisiones de rigor. Al igual que sucedía con los testamentos, los libros que iban a ser vendidos en subasta pública debían ser revisados por la Inquisición, para evitar que ideas nocivas se colaran entre el público. Este era el espíritu de los «mandatos a los libreros» presentes en los índices inquisitoriales y que afirmaban que:

[...] la misma experiencia à enseñado, que por descuido, ignorancia, o poca noticia de los libros prohibidos, o expurgados, à avido, i ay muchos de los tales en librerías antiguas, i que an pasado de mano en mano, i por muchos dueños; ordenamos i mandamos, a todos los Libreros, o qualesquier otros, que hizieren listas, i memoriales de tales Librerias, para apreciarlas, o venderla, o de otra manera enagenarlas, i disponer dellas, sean obligados a presentar, i refrendar las tales listas, i memorias de Librerias i libros a la persona, o personas, que para reconocerlas i registrarlas estuviere diputada por el Santo Oficio [...]. (Zapata, de Lyra, de Herrera, 1632: 25).

Sin embargo, en el caso de los libros del Colegio Jesuita de Mompox, esta revisión no se llevó a cabo. Debido a esto, el visitador solicita que se lleve a cabo esta clasificación con urgencia para poder ejecutar la venta de los libros: «[...] si acaso ha de executarse, bien sea en el todo bien solamente de aquellas obras en que no se encuentre inconveniente o prohision, lo que hago presente a V.E. para que sobre uno y otro particular, si lo hallare por conveniente, se sirva librar sus superiores providencias» (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5).

Finalmente, García dice que continuará revisando todos los documentos y acciones de este caso para descubrir «[...] cualesquiera otros cargos, o atrasos en los ramos que procedan de descuidos culpables» (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5), y afirma que ya habría acabado su trabajo si no se hubiera

enfermado en tres ocasiones, pero que al momento de escribir el informe ya se hallaba bien de salud, por lo cual espera terminar a brevedad. El informe está firmado a 23 de septiembre de 1776.

El informe genera una reacción en el virrey Manuel Antonio Flórez, quien en una orden firmada por su secretario Francisco Iturrate ordena en 1777 que «a fin de resolver lo conveniente para que ni la Liberia que se expresa, ni las demás ropas se acaben de deteriorar, pasa a la vista del fiscal» (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5). Ante esto, el aparato burocrático se pone en movimiento y el fiscal de la Junta de Temporalidades, que como mencioné anteriormente era Francisco Antonio Moreno y Escandón, se defiende de cualquier responsabilidad al respecto y achaca los errores a la Junta local de Cartagena, que era la encargada de llevar a cabo el inventario, catalogación y venta de los bienes de los jesuitas:

El Fiscal dice: que la Junta establecida en la Ciudad de Cartagena para asuntos de las Temporalidades de la Religión extinguida, de quien depende lo respectivo al que fue Colegio en la Villa de Momox, ha devido conforme a las obligaciones de su instituto, y a lo dispuesto en las Reales Ordenes providencias sobre la separacion en clases de las Alajas de plata y oro, y aplicar los ornamentos a iglesias pobres, con lo que se habría evitado su deterioro, y remediado sin demora la necesidad, dando cumplimiento a lo que S.M. ordena [...] (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5).

Ante esta situación, el fiscal Moreno conmina al virrey para que dé una orden al gobernador de Cartagena para que ordene a la Junta de Temporalidades de esa ciudad que «[...] delibere sobre las alajas y libros existentes en Momox dando cuenta a la Junta Superior arreglándose en todo a lo preventido en la colección de providencias para que allí se resuelva lo que sea justicia» (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5), a lo cual Iturrate, en nombre del virrey, expide dicha orden el 15 de marzo de 1777. A pesar de estas acciones administrativas, no conocemos el paradero final de estos bienes, ni si efectivamente la Junta de Temporalidades de Cartagena cumplió lo mandado por el Fiscal Moreno y el Virrey Flórez.

4.2.2. Los listados de bienes: la librería del Colegio de Mompox

Como lo mencionaba el visitador Nicolás García en su informe, el expediente que estamos analizando cuenta con los listados de los bienes del colegio que presentaban irregularidades, en tres grandes categorías: libros, ropas de iglesia y alhajas de oro y plata. Estos listados, a su vez, estaban divididos entre aquellos bienes que estaban bien inventariados y existían al momento de hacer García la revisión, aquellos bienes que no estaban inventariados, pero que se encontraban en poder de los oficiales reales y aquellos bienes que, estando inventariados en el listado original de los ejecutores del Colegio, se desconocía su paradero.

El listado de «libros que constan del Imventario del executor y existen» está compuesto por 366 tomos, correspondientes a 162 títulos de libros de toda índole. La forma que García listó los libros es bastante detallada, pues consta de autor, número de tomos, formato y título, lo que permite, en la mayoría de los casos, la identificación de las obras. Un ejemplo de esto es el registro de las obras del padre Segneri que aparece referido como «treinta y siete tomos todos también en 4º de las obras del P. Señeri, los treinta y cinco de ellos en español y los restantes en italiano» (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5).

En el primer apartado de este artículo, veíamos que los principales objetivos de los jesuitas eran la educación y la evangelización. Por ello, dentro de los libros de esta colección, los de temática religiosa ocupan una porción muy importante del total, ya «que se buscaba la obediencia de quienes recibían estos conocimientos por parte de los jesuitas, a las leyes de Dios y las verdades de Cristo, lo que implicaba una obediencia a las autoridades» (Campillo, 2021: 199). Dentro de los libros religiosos se encontraban, por supuesto, ejemplares de la Biblia y sus concordancias, listado como «nueve dichos Biblia Sacra y concordancias» (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5), y de los comentarios e interpretaciones hechas a esta por los exégetas. De hecho, el listado comienza con «quattro tomos en folio Obras de Claus» (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5), que se refiere a Joseph Ignatz Claus y su libro sobre exégesis bíblica el *Spicilegium catechetico-concionatorium id est Conceptus exegeticus ex praestantissimis auctoribus collecti & variis Sacrae Scripturae figuris, Sanctorum Patrum sententiis*.

Adicionalmente, la mayoría de la librería del Colegio de Mompox está compuesta por libros de sermones. Esto es debido a que los sermones y la predica eran herramientas vitales para los oficios misioneros de la Compañía de Jesús. Dentro de los más destacados, se encuentran los sermones del jesuita

Antonio Vieira, de los cuales hay cuatro tomos, los sermones del agustino Cristobal de Almeida, que cuenta con otros cuatro volúmenes, los de Paolo Segneri, también jesuita, en los 37 tomos mencionados anteriormente, entre otros muchos autores. Estos sermones eran de todo tipo: de predica, panegíricos, sermones de cuarentena y sermones fúnebres. La gran cantidad de este tipo de libros muestra la importancia y la utilidad que estos tenían para las actividades jesuitas en América (Campillo, 2021: 200-202).

Adicionalmente a estos sermonarios, encontramos libros de moral, que servía no solamente para educar a la población momposina, sino a los mismos religiosos del colegio. En este sentido, encontramos obras como las de Giovanni Pinamonti, *La Religiosa en Soledad: obra en que se expone a las Religiosas el modo de emplearse con fruto, en los exercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola* o *El director de las almas: metodo para dirigirlas por el camino de la perfeccion christiana: obra utilissima para los confessores, y penitentes*, una para la vida comunitaria de las religiosas y otro para reprender comportamientos errados o pecaminosos de los feligreses, en este caso de la Villa de Mompos.

Para finalizar la categoría de los libros religiosos, hay que mencionar los libros de ejercicios espirituales, los cuales «no tratan de ofrecer tratados orgánicos de saber, sino caminos personales de vivir, acentuando los aspectos interiores que respondían al personalismo humanista y las opciones radicales del hombre en relación con Dios como centro de su vida y felicidad de su destino» (Andrés 1994: 15), por lo cual eran vitales tanto para la vida comunitaria de los jesuitas, como para sus actividades misioneras. Así pues, encontramos registros como «Dos dichos de Exercicios de S. Ignacio» o «Dos dichos Exercicios de Rodríguez» (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5). Igualmente, hay varios catecismos, devocionales y novenas que complementan estas obras, como el registro de uno en «4º Oficio Santorum» (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5).

Adicionalmente a los libros religiosos, la colección de los jesuitas en Mompos contaba con libros de diferentes temáticas que servían para su labor educativa en el colegio. De esta manera encontramos libros de derecho, como el caso de dos tomos del *Derecho Canónico* de Murillo; libros de historia los cuales eran verdaderos tratados que incluían temáticas geográficas y antropológicas, además de las históricas, como los dos volúmenes de *Historia Romana*, los dos tomos en 8º de *Roma antigua y Moderna* (Fig. 2) o un libro de historia *De la creación del mundo* (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5). De igual manera, caben destacar los libros de gramática, como el compendio

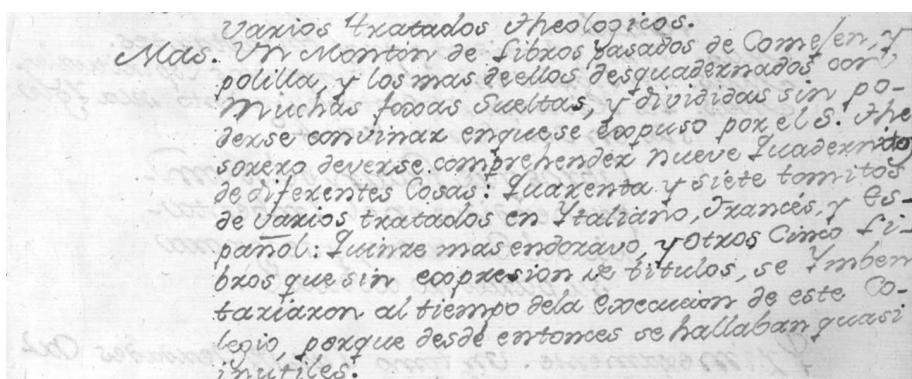


Figura 2. Anotación que da cuenta del estado deteriorado de los libros del colegio.

AGN. Temporalidades: SC.57, 16, D.5

de Antonio Nebrija, que fue uno de los autores más leídos en las colonias americanas, el cual tuvo numerosas reimpresiones en diferentes lenguas (Gehbald 2021: 195-197) o el *Compendium latino-hispanum, utriusque linguae veluti lumen* de Pedro de Salas (S.I.) (1584-1664), listado y conocido comúnmente como «Calepino de Salas». Las gramáticas fueron vitales en el actuar misionero y educador de los jesuitas, de hecho, la Compañía recopiló e imprimió una serie de gramáticas de lenguas indígenas, basadas en los conocimientos gramaticales occidentales.

Para finalizar, hay dos elementos que caben resaltar de esta biblioteca: la gran cantidad de autores clásicos latinos y griegos presentes en su colección, entre los que se destacan Virgilio, Julio Cesar, Esopo y Aristóteles, y la ausencia de libros científicos e ilustrados que eran comunes en otras bibliotecas jesuitas neogranadinas de la época, como es el caso de la de Tomás Nieto Polo, procurador de la provincia de Quito (Campillo 2021: 198-199).

Ahora bien, de este primer apartado, hay muchos títulos que García no pudo identificar, debido a la condición de deterioro en que se encontraban. Es por eso que el último ítem de la lista dice:

Un montón de libros pasados de comején y polilla, y los más de ellos desquadernados con muchas foxas sueltas, y divididas sin poderse cominar en que se expuso por el S. Thesorero deverse comprender nueve quadernitos de diferentes cosas: quarenta y siete tomitos de varios tratados en Italiano, Frances y Espanol: Quinze más en dozavo, y otros cinco libros que sin expresión de titulos, se

Imbentariaron al tiempo de la ejecucion de este Colegio, porque desde entonces se hallaban quasi inútiles. (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5).

Una vez hecho todo el reconocimiento de los libros inventariados del colegio, que aún existían físicamente, García procede a inventariar aquellos títulos que, por descuido o negligencia de los ejecutores originales, no se encontraban en el listado, pero sí se hallaban almacenados:

Cuadro 1. Libros encontrados de más
(AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5)

Primeramente la Historia del Pueblo de Dios en Veinte y cinco tomos de a 4°	Mas un tomo en 4° Concilio Lateranense
Más Cinco tomos también de a 4° Sermones varios del P. Gama	Mas dos tomos en 8° Gramatica Espanola y Fancesa
Mas Una Carta Pastoral del mismo tamaño, escrita por el Arzobispo d. Francisco Valero	Mas otra del mismo tamaño del padre Francisco Pomey
Mas un Diurno en 8°	Mas otro dicho Constituciones y decretos Apostolicos
Mas un tomo en 4° del Cronicon	Mas otro dicho Método Geográfico
Mas un tomo en 8° titulado la flor Fatima	Mas otro dicho Esplicacion de Filavas
Mas otro tambien en 8° Doctrina de Jesuchristo	Mas otro dicho del P. Mathias Himbah
Mas otro dicho San Ignacio de Loyola	Mas otro dicho Oficios de Semana Santa
Mas otro dicho confesor instruido	Mas un tomo en 4° Noticias Morales
Mas tres dichos Theología de la Fe	Mas otro dicho Instituciones dialecticas del P. Lozada
Mas otro dicho Roma Antigua y Moderna	Mas otro Antidoto para solizitantes
Mas un Lunario tambien en 8°	Mas un librito en dozabo Exercicios Espirituales
Mas un tratado del Espiritu santo del mismo tamaño	Mas la Historia del Establecimiento de la Iglesia en seis tomos de a 4°

Adicionalmente, Nicolás García encontró que los Oficiales Reales encargados de la ejecución del colegio jesuita no solamente obraron negligentemente al dejar libros fuera del inventario, sino que, al momento de su revisión, ya se habían extraviado numerosos títulos:

Cuadro 2. Libros que faltan de los comprendidos en el Imbentario del Executor y se ignora su paradero actual
(AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5).

Primeramente un tomo Luz de Verdades Catholicas en folio	Mas otro dicho Palma de la Pasion
Mas dos tomos en 4° de Codorniu	Mas otro Noticia de los Exercicios de Resignoli
Mas un tomo de a folio Bluteau	Mas uno en 8° Nepeu. Reflecciones Cristianas
Mas un tomo en 4° de obras de Segura	Mas otro de Oracio
Mas otro dicho Sermones de Aguilar	Mas uno en 4° Sacro Monte Parnaso
Mas otro dicho de a folio perteneciente al Curso Salmatizanse imbellariado	Mas otro pequeño. Versos Electos de los PP de la Compañía
Mas otro dicho Historia de Mexico	Mas otro pequeño. Epigramas
Mas un tomo en 4° Menologio de la Compañía	

El inventario recopilado por García nos muestra que en el Colegio de Mompox se estudiaban diversas materias, en diversos idiomas. Desafortunadamente, a pesar de los buenos oficios del visitador, el destino de esta colección tras estos hechos nos es desconocido, a diferencia de lo que sucedió con otras bibliotecas jesuitas, como la del Colegio Mayor de San Bartolomé, en Santafé, que pasó a convertirse en la primera biblioteca pública de la ciudad, por decisión del fiscal Moreno y Escandón y que hoy forma parte del Fondo Antiguo de la Biblioteca Nacional de Colombia.

4.2.3. Los listados de bienes: ropa y ornamentos de la iglesia del Colegio de los jesuitas

Además de las negligencias administrativas que llevaron a la pérdida y deterioro de parte del patrimonio bibliográfico de los bienes del Colegio Jesuita de Santa Cruz de Mompox, las actuaciones de los oficiales de temporalidades también pusieron en peligro otro tipo de bienes materiales, en concreto, las ropas de iglesia y ornamentos sacerdotales que eran utilizados por los jesuitas para sus labores misioneras y religiosas. Así pues, al igual que la biblioteca, García realiza un inventario propio de estos elementos y realiza una comparación con el inventario original de los ejecutores de la Junta de Temporalidades que titula:

Nota de los ornamentos y demás Ropa de Iglesia del Colegio de la Compañía de esta villa que se han imponentariado de presente por mi, con expresión de lo que consta del Imponentario que al tiempo de la ocupación del mismo Colegio, y sus temporalidades hizo su executor d. Andres de Madariaga, oy Conde de Pestagua, y lo que ha encontrado demás en la actualidad por Olvido, o confusión acaecida en aquella ocasión, como también algunas faltas que ha avido (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5).

Esta lista, al igual que la de los libros, la divide en tres apartados, uno en el que anota los ornamentos que se encuentran, tanto en el inventario del ejecutor, como en las Reales Cajas de la Villa de Mompox; el segundo, que enumera los elementos que fueron dejados por fuera del inventario, pero que se encontraban en las cajas; y el tercero, aquellos que se encontraban inventariados, pero no en las cajas. Con respecto a este listado, el patrimonio era de tal importancia, que García señala con nombre y apellido, Don Andrés de Madariaga, al ejecutor de la junta que lo realizó y señala que cometió faltas, además de errores «por olvido y confusión» (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5), sin importar que este fuese conde de Pestagua al momento de la visita, lo que habla de un funcionario comprometido con su trabajo.

Cuadro 3. Ornamentos, y demas Ropa constantes
del Imbentario del Executor, que existen.
(AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5).

Un terno de Glase de Plata con florecitas de oro guarnecido con un galoncito de oro que se compone de casulla, dos dalmaticas, capa magna, frontal y paño de pulpito con su zenefa	Trez Amitos con sus zintas
Otro terno de tapiz blanco con flores á la turquezca, que se compone de casulla, dalmaticas, capa magna, frontal, paño de pulpito con su zenefa, y paño de fasistol guarnecido con puntica de oro	Treinta y seis corporales
Otro terno negro de Damasco con su galon calado de plata, la casulla, y las Dalmaticas con sus panticas de plata, capa magna de Reaso fiso y zintica de plata falsa, paño de fasistol, frontal y manga de cruz	Treinta y ocho cornualtares
Quatro Casullas negras, dos de damasco y dos de raso liso	Quarenta y dos palias de diferentes xeneros
Diez casullas de Damasco blanco siete guarneidas con galon de oro y tres con punta de lo mismo	Cinuenta y quatro purificadores
Siete casullas de color carmesi, las dos de tapis turquezco con su galoncito de plata, dos de damasco guarneidas con punta de plata, otra dicha con galoncito de lo mismo y dos de primavera, y estambre con galoncito de oro	Una cinta de llave de sagrario con su engarse de hilo de plata, y oro
Seis casullas moradas las tres de tornasol guarneidas con galoncito, y punta de plata, dos de Damasco guarneidas con Cinta de oro y una de lana floreada	Una camisita de rengue del niño del señor S. Joseph
Una capa magna de Damasco morado guarnecido con cinta de plata	Un roquete se S. Juan Nepomuzeno de olán clarin labrado

Quatro casullas Berdes la una de tapis guarnecudas con puntica de plata y oro, otro de primavera con punta de plata	Una sobre pelis de estopilla lisa
Un frontal de lo propio guarnecido con puntica de plata y oro	Una Alba de Bretaña ordinario
Dos casullas una Brocatillo de oro fondo blanco y flores amarillas, y guarnecida de galoncito de oro y la otra de raso liso floreado guarnecido con puntica de plata	Un belo de Chorreado Usado
Dos capas magnas de Damasco blanco guarnecidas de punta de oro	Una Cortina de tafetan carmesi doblete
Un paño mui usado de fasistol guarnecido con galoncito de plata	Otro belo chorreado y usado tambien
Quatro frontales viejisimos de varios colores	Dos turniquitas de chorreado del Niño de San Joseph
Un paño de Palio de Damasco rosado con su fleco de seda muy usado.	Treinta y tres mantesles de Altares de varios xeneros y echuras, buenos unos, y malos otros por mui usados, y entre los primeros se hallan dos lastimados de comejen despues de la ejecucion
Un paño de guion de Brocato muy usado con fleco de seda	Onze paños del comulgatorio de varios tamaños, todos de Bretaña
Una manga de cruz de raso lisso floreado con guarnicion de plata, y felco de seda	Ocho toallas de Bretaña y ruan para dar agua a los que comulgan
Tres casullas de tisu de oro guarnecidas con galon de lo mismo y gusanillo	Ocho paños de manos de diferentes lienzos del servicio del Agua manil
Cinco dichas de brocato de oro fondo blanco, la una bordada, y todas guarnecidas con punta de oro con sus aderentes	Tres camisas de la virgen del socorro que se venera en uno de los Altares de la Iglesia del Colegio, guarnecidas todas tres de encaxes

Tres dichas, una de prusiana guarnecida con punta de oro, otra de prinzea color de fuego, y guarnecida con zinta amarilla, otra de princesa doble carmesi guarnecida de Galoncito de oro	Unas naguas de Bretaña de la misma Virgen maltratadas del servicio
Un velo de raso liso azul con flores amarillas del Camarin de Nuestra Señora de los Dolores	Una toca de olan clarin de dicha Virgen, guarnecida de encajes
Una capa de Coro de San Francisco de Paula de Brocato musgo guarnecida con galon de oro mui usada	Dos singulos Idem, el uno de hilo de oro y el otro de hilo de plata, y seda
Una de museta de s. Francisco Xavier guarnecida con una puntica de oro	Ocho tunicas de la propia virgen, las dos de Brocato usadas, otra de tisú y las demás ordinarias al maltratadas del servicio
Una colgadura de chorreado carmesi compuesta de viente y ocho piezas de varios tamaños	Siete mantos Idem, los dos de Brocato de oro guarnecidos de Punta de plata, y los demás ordinarios maltratados del uso
Cinco Capillos de Copon de diferentes xeneros	Tres velos de sagrario, los dos de Brocato, y el otro de tisu
Diez y ocho singulos los onze de ellos buenos de hilo, galones, y telas de oro, los siete restantes ordinarios y usados	Una sotana de terciopelo la delantera, y de anascote lo demás con su punta de oro del servicio d e S. Juan Nepomuzeno
Tres Alvas, las seis de ellas de Olan de Rengue guarnecidas de encajes, y de oja de parra, y las siete restantes de Bretaña ancha con guarnicion de encaxe todas	Una Museta de raso liso de dicho santo bordada a lo turquesco
Catorze dichas de Bretaña y Estopilla guarnecudas todas de encajes correspondientes previniendose que cinco de ellas todas de Estopilla estan lastimadas de comejen despues de la ejecucion	Un bonete de terciopelo Idem con borlas de seda
Ocho sobre pellizes de estopilla y bretaña algo usadas	

El listado está compuesto por 58 registros, entre los que destacan varios elementos. En primer lugar, encontramos 55 casullas ornamentadas en distintos materiales. Muchas de estas se encuentran guarnecidas con galones de hilo de oro y plata y sus confecciones son hechas con telas de diversos tipos como damasco, telas de Bretaña, seda y brocados. Así mismo, encontramos numerosas ropas de vestir santos, entre ellos, Nuestra Señora de los Dolores, San Francisco Xavier o San Juan Nepomuceno, las cuales también se encontraban llenas de bordados de oro, plata, brocados y hechas de materiales de primera calidad, a los que se suman palios para las procesiones de las imágenes. Por otro lado, encontramos vestimentas sacerdotales, incluyendo albas de Bretaña, cíngulos hechos con hilos de oro y plata, así como ordinarios de raso. Adicionalmente, encontramos ropas de altar como manteles, cortinas, cornialtares y corporales de los mismos materiales.

Este tipo de elementos, que pertenecen al arte del bordado, han sido desconocidos de forma generalizada por la historiografía específica. Es posible que esto sea así, debido a que no se cuenta con escritos o documentación sobre gremios de bordadores, al contrario de otros artesanos más conocidos como los plateros. (Aguilar, 2018: 229-231). Sin embargo, cuando se revisa su composición y sus materiales no se puede desconocer su valor económico. A pesar de ello, diez años después de la ejecución del colegio, estos objetos se encontraban aún mal almacenados y en proceso de deterioro, como es el caso de las catorce albas de «Bretaña y estopilla guarnecidas todas de encajes correspondientes previniéndose que cinco de ellas todas de Estopilla estan lastimadas de comejen despues de la ejecucion» o los «treinta y tres manteles de Altares de varios xeneros y echuras, buenos unos, y malos otros por mui usados, y entre los primeros se hallan dos lastimados de comejen despues de la ejecucion» (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5).

Desafortunadamente, en el documento del visitador García, los elementos anotados en el inventario no se encuentran tasados, por lo cual es imposible conocer su valor real. Sin embargo, si se comparan con datos de otros elementos similares que circulaban por los territorios españoles, se puede observar que sus precios no eran nada despreciables. Por ejemplo, existen documentos que nos muestran algunos maestros bordadores de Écija, en el siglo XVIII, vendiendo sus productos. Así pues, encontramos a Diego de Aranda, quien en 1752 cobra un total de 11 167 reales por los materiales y la confección de «cuatro casullas de damasco blanco, una casulla y dalmáticas verdes, dos casullas de carmesí, una casulla y dalmáticas moradas, dos frontales de damasco blanco y otro verde para el altar mayor, y otras piezas de menor importancia»

(Aguilar, 2018: 233) o a Ignacio Borrego que en 1767 cobra «1701 reales, importe de una casulla, dos dalmáticas, estolas, manípulos y paños de cálices, de damasco rosado con guarnición de galón de oro y dos casullas de damasco rosoado con la cruz blanca y una de laberinto? Blanco con la cruz rosada [...]» (Aguilar, 2018: 234).

Al observar los valores de los ejemplos, arriba mencionados, y las cantidades a que dichos valores correspondían, podemos suponer que el inventario de ropas y ornamentos del Colegio de Momox debía estar avaliado en decenas de miles de reales, a pesar de lo cual nunca fueron ejecutados ni vendidos. De hecho, los oficiales de las Reales Cajas hubieran podido disponer incluso de aquellas cosas viejas o maltratadas que, como se mencionó anteriormente, debían donarse a iglesias pobres y necesitadas, según la disposición del fiscal de la Junta de Temporalidades, lo cual al momento de la visita de Nicolás García tampoco había sucedido.

Ahora bien, al igual que con los libros, el ejecutor de estos bienes dejó por fuera del inventario numerosos artículos, que, en el caso de las ropas y ornamentos del colegio, se trataba de verdaderas obras de arte, valoradas en miles de reales, como se ve en la siguiente tabla:

Cuadro 4. Ropa que por olvido, o confusión no se comprendió en
el imventario del ejecutor, y existe
(AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5)

Primeramente. Dos cortinas chorreadas carmesí alistas amarillas pertenecientes a la Colgadura puesta ya antes, la que componiéndose de treinta piezas de varios tamaños, se trahe en el imventario del executor por veinte y ocho	Una bolsa de Brocato de oro bastante usado del uso de la cajeta de plata de llevar a Nro. Amo que consta imventariada en las Alhajas
Tres palias una de tisú de plata con punta de lo mismo: otra de Brocato de oro a la turquesa con Galon de oro, y de plata, la restante de catatumba de Ilo de oro, y plata, y sedas de color sin guarnicion	Un singulo quasi nuevo de gasa de plata con sus pendientes de lo mismo y seda

Media pollera con su Corpiño, petillo, y mangas de brocato d eplata a la turquesa guarneido con galon de oro propio de Nra. Sra. Del Socorro	Seis singulitos de Imágenes, el uno de cintas de oro con sus pendientes de lo mismo, y de seda: Dos de cinta de plata viejos: otro de cinta de ora: y los dos restantes de Cintas de seda
Una vestidura de sital para el Santisimo de Brocato, fondo azul de flores de oro y de colores	Un petillo de Nra. Sra del Socorro cuebierto de flores de oro, plata y colores
Otra dicha de tornasol morado con guarniciones de seda blanca	Una Tunica del S.S. Joseph, fondo atabacado y flores de varios colores
Un belo de sagrario al parezer de Brocato, fondo blanco a flores de oro	Un Bonete de tercio pelo negro guarneido de plata
Otro dicho de tornasol morado con galon de seda blanca	Otro Id. De tafetan con puntica de plata bastanteviejo
Otro dicho en dos piezas de Brocato de oro a la turquesa sobre fondo blanco y galon de oro	Un sombrerito de tercio pelo negro viejo guarneido con punta de plata de realse de la que antiguamente se llamaba punta de España
Otro igual fondo a flores de oro sin guarnicion	Un bestido chorreado del Niño de Nra. Sra. Del Socorro
Otro dicho muy usado de Brocatillo de oro, fondo atabacado con guarnicion de plata	

Dentro de las particularidades de este listado, encontramos que García, además de subrayar el error obvio, que cometió el ejecutor Madariaga, de dejar por fuera del inventario objetos valiosos, también subraya que hubo otros que sí los listó, aunque lo hizo mal. Tal es el caso del primer elemento de la tabla, las «dos cortinas chorreadas carmesí alistas amarillas pertenecientes a la Colgadura puesta ya antes, la que componiéndose de treinta piezas de varios tamaños, se trahe en el imventario del executor por veinte y ocho» (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5), en el cual el conde de Pestagua se equivoca en el número piezas de la colgadura, reduciéndola en dos. Así mismo, es curioso que la mayoría de los elementos de este apartado del listado corresponde a objetos «menores», como vestiduras de santos o del sagrario, como si el

ejecutor no hubiera considerado necesario incluirlas en el inventario, dada su naturaleza y a pesar de su valor artístico y económico.

Finalmente, García anota los elementos que, a pesar de estar inventariados, se encuentran perdidos y no existe registro de que hayan sido vendidos. Se trata de cuatro elementos, a saber:

Cuadro 5. Ropa que se ha encontrado de menos de la que expresa el imventario del executor, y no consta enagenada
(AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5)

Primeramente. Una cortina de tafetan doblete carmesí
Siete varas de tafetan amarillo que no consta si era doble o doblete
Una palia de lienzo blanco
Doze varas de puntica de plata

Este listado es muy interesante porque, a pesar de ser pocos elementos, se tratan todos de piezas de material, enteras o nuevas, que se pueden usar para producir nuevos objetos y, por ende, vender fácilmente. Sin embargo, el hecho de que sus ventas no se encuentren registradas, permite suponer que nos encontramos ante un caso de corrupción por parte de los oficiales encargados del almacenamiento, quienes pudieron haberlas vendido para su propio beneficio.

4.2.4. Los listados de bienes: alhajas de oro y plata

El último apartado del informe sobre los bienes del Colegio Jesuita de Mompox corresponde a las alhajas de oro, plata y piedras preciosas. Este apartado del documento es interesante, pues la caligrafía y la firma no coinciden con la del visitador García y se encuentra fechado ocho años después de la visita de Nicolás García, es decir, en 1784. De hecho, se trata de una comunicación al fiscal de la Junta de Temporalidades, informándole que la ejecución de las mencionadas alhajas no se había llevado a cabo, a pesar de haber pasado ya 18 años desde la expulsión de los jesuitas. El listado de alhajas, copia del inventario original de la Junta de Temporalidades, es el siguiente:

Cuadro 6. Relación de las Alhajas de oro, plata, y piedras que están deportadas en estas caxas como pertenecientes a las temporalidades que fueron de los Ex-Jesuitas de esta villa
 (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5)

Alhajas de Plata	
	32 candeleros de varios tamaños, y hechuras
	2 lamparas grandes con sus vasos
	1 lampara pequeña sin vaso
	4 Arañas inclusive una descompuesta
	1 Insensario
	1 Naveta con su cucharita
	2 Juegos de vinageras
	1 cubierto
	Unos tornillos
	2 Llaves de sagrario
	2 coronas, una grande y otra pequeña con varias piedras falsas
	1 cetro
	1 mundo pequeño dorado
5 @s y 12 Onzas de Plata	2 santos Christos con las cruces de madera
	1 caliz con su Patena y cucharita, y el corporal de Bretaña
Alhajas de oro y piedras	
	Un Forcidó de nueve hilos de perlas
	1 Rosario pequeño de oro y perlas, con su crucero de cinco casas
	Otro dicho grande engarzado en corales y su crucero correspondiente de siete casas
	Tres cadenas de oro, dos grandes y una pequeña con su cruz de Esmeraldas que tiene dos piedras menos

4 y 1 Onza de oro	1 Relicario de oro con sus vidrios correspondiente
	4 rosas de plata sobre doradas con piedras falsas
	4 sortijas idem
	2 rosas de oro y Esmeraldas, la una con 55 piedras y la otra con 24 y un Ametisto
	1 sortija de oro con su piedra que parece Diamante
	1 Idem con varias chispas
	1 Id con Esmeraldas en figura de rosa
	2 id machucadas, la una con Esmeraldas y la otra con una piedra Gallinaso
	1 idem figura de rosa con nueve perlas
	1 sortija de oro con Esmeraldas
	2 Barcos de oro con piedras y aguacates de Esmeraldas
	1 par de Aritos de oro con piedras de Gallinaso
	1 par de Aritos de oro con piedras de Ametisto
	2 pares de barcos de oro con varias perlas
	1 par dicho de perlas y oro
	1 Id con Esmeraldas
	2 Argollitas de Plata sobre doradas
	1 culebrita de coral
	1 papel con varios pedacitos de plata

La copia de este inventario y el informe subsecuente están firmados por Juan Anttonia y Mathias Ruiz, el 21 de septiembre del 84. Anttonia y Ruiz eran oficiales reales de Mompox y escriben este documento para solicitar que dichas alhajas fueran trasladadas a las cajas de la Junta de Temporalidades de Cartagena, para que estas se encargaran de su ejecución, como ya lo había ordenado el fiscal Moreno, ocho años antes:

Señor

Depositadas en esta Caxa las Alhajas de oro y plata que fueron de las temporalidades de los ex-Jesuitas de esta villa, y después de haverse aplicado por la respectiva Junta las que tuvo por conveniente a las Iglesias de la Provincia y otras, han quedado en este deposito las que se reconocen de la adjunta Relación: Y porque parece que la misma Junta de aplicaciones de essa Ciudad con fecha de 10 de Noviembre de 1779 a instancia del Sindico Procurador General mandó que para dar cumplimiento a la real Cedula de 6 de Marzo de 1773 el comisionado de Temporalidades de esta Villa embiara a dicha Junta las Alhajas que se distinguen de tercera clase [...] a fin de hacer prompta remisión a España, y que las demás de primera y segunda aplicadas se entregasen presisamente vaxo la obligación de responsabilidad en calidad de fiel deposito hasta las resultas de S.M. Y como sin embargo de haver pasado 5 años no se ha dado cumplimiento a dicha determinacion permaneciendo en este depósito, lo hacemos presente a V. Excelencia para que si lo tuviese a bien se sirva mandarnos remitirlo a las Caxas de esa ciudad para que pueda estar mas a mano y promppto a su remisión a España (AGN. *Temporalidades*: SC.57, 16, D.5).

Este informe nos muestra varias cosas. Primero, que nos encontramos ante dos funcionarios públicos que se ven inmersos en el mal manejo de los bienes jesuitas que habían llevado a cabo sus antecesores y que están tratando de solucionarlo, ya sea por cumplir su deber o por desembarazarse del problema. En ese tenor, Anttonia y Ruiz se apoyan en las disposiciones reales para lograr que la ciudad de Cartagena reciba las alhajas de los jesuitas momposinos.

Estas disposiciones que citan los oficiales reales muestran la inefficiencia de la administración española para disponer de los bienes del expolio a los jesuitas. Así pues, en 1773, siete años después de la expulsión, el rey expide una cédula real en la cual regula la forma en que deben tratarse estas alhajas. No sabemos si dicha cédula era de carácter general o estaba abocada solamente a las temporalidades cartageneras o neogranadinas, sin embargo, sí sabemos que no sería sino hasta seis años más tarde, el 10 de noviembre de 1779, que el Síndico Procurador General de Cartagena de Indias dio las órdenes pertinentes para que la Real Cédula se ejecutara, posiblemente fruto de la visita de Nicolás García a Mompox en 1776 que desembocó en la orden sobre este asunto del fiscal Moreno y Escandón en 1777. En este orden de ideas, entre la ejecución del Colegio de Santa Cruz de Mompox y las órdenes de cumplimiento de ejecución de sus bienes por parte de la Junta de Temporalidades de Cartagena,

tuvieron que mediar una Real Cédula, una visita a las cajas de la villa, una nueva orden del fiscal de temporalidades de Nueva Granada y doce años.

Y sin embargo la ineeficacia de la administración española para disponer de estos bienes era tal, que cinco años más tarde, es decir diecisiete desde la ejecución, encontramos que no se había cumplido ninguna de las disposiciones, al menos en cuanto a las alhajas se refiere, a excepción de donar algunas a las iglesias provinciales, como lo había dispuesto Moreno y Escandón en 1777.

Al igual que con los libros y las ropas y ornamentos del colegio, desconocemos el paradero final de las alhajas. No hemos encontrado documentación que nos muestre si fueron enviadas a Cartagena o si finalmente llegaron a España, como lo había dispuesto el rey. Lo que sí sabemos es que la burocracia española supo mantener almacenadas 5 arrobas y 12 onzas (alrededor de 63 kilos) de plata, y 4 arrobas y 1 onza (alrededor de 50 kilos) de oro, sin darles ningún uso, en un momento en que el imperio necesitaba de todos sus recursos para sostenerse (Fig. 3).

CONCLUSIONES

Los fenómenos sociales tienen la característica de que suelen imposibilitar la generalización de sus explicaciones, puesto que dependen del comportamiento de individuos y contextos específicos. Debido a esto, los fenómenos sociales se entienden mejor a la luz del análisis casuístico. El manejo de los bienes que fueron expropiados a los jesuitas tras su expulsión de España por parte de las autoridades coloniales españolas no es la excepción, de manera que encontramos casos en que el patrimonio artístico y cultural que estos religiosos trajeron a América fue bien manejado y se conserva hasta el día de hoy, como el caso de los libros del Colegio Mayor de San Bartolomé, en Santafé, que gracias a las disposiciones dadas por el fiscal de la Junta de Temporalidades de la Nueva Granada, Francisco Antonio Moreno y Escandón, se convirtieron en la primera biblioteca pública de este territorio y se conservan hasta hoy en día en la Biblioteca Nacional de Colombia.

Sin embargo, no todos los casos son tan positivos, y el presente artículo es una muestra de cómo el mal manejo administrativo de ciertas autoridades llevó al deterioro y la pérdida de bienes patrimoniales irreemplazables. El caso de los bienes del Colegio jesuita de Santa Cruz de Mompox nos muestra como la negligencia y, posiblemente la corrupción, llevaron a que los oficiales



Figura 3. Edward Walhouse Mark. *Iglesia de Santa Bárbara en 1845*, acuarela sobre papel. Imagen de dominio público

reales de esta ciudad ignoraran las disposiciones con respecto a estos bienes, causando que el destino de estos fuera incierto.

Gracias a los buenos oficios de algunos funcionarios como el visitador Nicolás García o los oficiales Anttonia y Ruiz, sabemos que el deterioro de estos bienes, durante los dieciocho años que estuvieron abandonados en el almacén de las Reales Cajas de Mompos, fue evidente. Este deterioro se vio agravado por las condiciones geográficas de la villa moposina, y elementos como la humedad o las plagas de comején llevaron a que elementos artísticos y culturales irremplazables se perdieran para siempre. Así mismo, el paso de los años y la inacción de las autoridades españolas en Mompos dan pocas esperanzas sobre el destino final de libros, bordados y alhajas coloniales. En términos patrimoniales, estos objetos están perdidos en las arenas del tiempo y la única opción que tenemos para conocer sobre su aspecto, valor y función social, es a través de las pistas documentales que existen en archivos y colecciones y los análisis comparativos con casos similares en donde los objetos físicos sí se conservan.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Días, Jesús (2018): «La realización de ornamentos litúrgicos en la provincia de Sevilla. Artífices ecijanos de los siglos XVI al XVIII», *Artigrama*, 33, 229-240.
- Andrés, Melquíades (1994): *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Arroyave, Ana María (2005): *Mompox: puerto de escala y almacén del ilícito comercio. Estudio del contrabando en la villa durante los años de aplicación del sistema de libre comercio (1778-17796)* [monografía de grado no publicada]. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Bell Lemus, Gustavo Adolfo (1987): «Contrabando e intereses comerciales en Mompox en el siglo XVIII», *Revista Huellas*, 20, 47-66.
- Campillo Pardo, Alberto José (2021): *Comerciantes, libreros y censores: circulación del conocimiento entre España y Nueva Granada en el siglo XVIII* [tesis doctoral]. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Fajardo, José del Rey y Felipe González Mora (2012): *Los Jesuitas en Mompox, 1643-1767*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- García Sánchez, Bárbara Yadira (2005): «La educación colonial en la Nueva Granada: entre lo doméstico y lo público», *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 7. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Gehbald, Agnes (2021): «Nebrija en el Perú: la preponderancia del «Arte» y «Vocabulario» durante el siglo XVIII», en Natalia Maillard Álvarez y Manuel F. Fernández Cháves (eds.), *Bibliotecas de la Monarquía Hispánica en la primera globalización (Siglos XVI-XVIII)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 195-197.
- Gutiérrez, Alberto, S. I. (2010): «Los Jesuitas en Colombia y la teología», *Theologica Xaveriana*, 134.
- Leonetti, Juan Eduardo (23-26 de septiembre de 2008): «La expulsión de los jesuitas y la política fiscal en la América hispánica», en XIII Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas: «Interacciones y sentidos de la conversión». Simposio: economía, finanzas y administración misional. Buenos Aires.
- Rueda, Pedro (2005): *Negocio e intercambio cultural: El comercio de libros con América en la Carrera de Indias (Siglo XVII)*. Sevilla / Madrid: Editorial Universidad de Sevilla / Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Soto Arango, Diana Elvira (2011): *La universidad en el período colonial educadores criollos neogranadinos*. Colombia: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Salzedo del Villar, Pedro (1938): *Apuntaciones historiales de Mompox*. Cartagena: Tipografía Democracia.
- Zapata, Antonio, Francisco de Lyra, Juan de Herrera y Alardo de Popma (1632): *Novus Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum*. Hispali: Ex Typographeo Francisci de Lyra.

CAPÍTULO 5

NAVES DE IDA Y DE REGRESO: ENCARGOS, EMBARGOS Y DISPERSIÓN DE BIENES Suntuarios Ignacianos (RÍO DE LA PLATA, 1767-1770)

VANINA SCOCCHERA
UNTREF-CONICET, Argentina

La expulsión de la Compañía de Jesús de los dominios hispanoamericanos en 1767 y el destino de sus propiedades embargadas en territorio hispanoamericano ha sido parte de los hitos de la historia religiosa del siglo XVIII. Desde entonces, una gran cantidad de bienes fue expuesta a un proceso de identificación mediante extensos inventarios elaborados por las juntas de temporalidades de cada virreinato para la tasación de su patrimonio seguido de su enajenación, remate o aplicación, según las disposiciones de la corona. No obstante, al momento son pocas las investigaciones que, desde la historia del arte, analizaron los derroteros finales de un gran número de bienes vinculado al universo religioso ignaciano y que incluía imágenes –pinturas, esculturas, láminas, estampas y retablos–, objetos de culto, liturgia y devoción –entre los que se cuentan platería, altares portátiles, reliquias, medallas, rosarios–, libros y textiles¹.

1. Desde la historia del arte, diversos investigadores han rastreado las huellas de la antigua presencia ignaciana en el territorio rioplatense: a los ya clásicos trabajos de Schenone (1982) y Sustersic, (2010); debemos sumar las recientes investigaciones de Siracusano (2020) sobre la dimensión material de estas obras y de Gramatke (2020a) respecto de las consideraciones técnicas de su producción.

En las últimas décadas, las investigaciones de Luisa Elena Alcalá (2007) –para el caso novohispano– y de Corinna Gramatke (2019, 2020b) –respecto de los contactos ultramarinos entre Europa y las provincias ignacianas en América– expandieron el conocimiento sobre la circulación obras de arte a partir de la indagación en los viajes que, previo a la expulsión de la orden, periódicamente realizaban los procuradores provinciales jesuitas a Roma. Ambas perspectivas invitan a pensar en el papel de estos procuradores como agentes de intercambio que propiciaron un intercambio ultramarino a partir de rutas oficiales y transferencias culturales entre regiones remotas.

Sumado a ello, y como han señalado Gabriel Martínez Serna (2009) y Fabián Fechner (2014), estos viajes tenían por objeto la reunión de estos procuradores en periódicas congregaciones provinciales a partir de las cuales renovaban fluidas redes de contacto e informaban al Padre General sobre aquellos asuntos concernientes a cada provincia y le elevaban solicitudes específicas. De este modo, el procurador provincial era un nexo esencial entre su provincia y el centro de la congregación. Asimismo, parte de sus funciones consistía en aprovechar el viaje para abastecer a las provincias de todos los bienes y recursos necesarios para llevar a cabo su misión evangelizadora, tales como reclutar nuevos misioneros y adquirir los bienes y mercancías esenciales para su empresa. Así, los viajes de regreso de los procuradores provinciales a Roma –previo paso por las ciudades más destacadas de Europa– resultaron centrales para el crecimiento de la orden en las tierras de misión a partir de fines del siglo XVI.

El caso que aquí nos proponemos analizar es uno de los episodios finales de estos viajes: se trata del último viaje de regreso de procuradores provinciales a los mares del sur y, más específicamente, del derrotero atravesado por aquellas imágenes, objetos de culto y bienes suntuarios que fueron embarcados en Cádiz como bienes de misión por los procuradores de la provincia de Chile y del Paraguay en el navío San Fernando y que, al tocar puerto en Montevideo en julio de 1767, fueron confiscados por la Junta de Temporalidades de Buenos Aires, ya que la orden de expulsión de la Compañía de Jesús de tierras americanas había sido recientemente sancionada. Tiempo después, estos bienes ingresaron en una lógica de redistribución que hace prácticamente imposible trazar sus destinos posteriores: almacenados en depósitos virreinales, rematados en almoneda pública, cedidos a iglesias parroquiales por disposición del obispo o entregados a seculares que reclamaron a la Junta de Temporalidades su restitución son algunas de las trayectorias que, de momento, hemos podido identificar como parte de un

complejo proceso de dispersión y expolio que contribuyó a una pronta desacralización del patrimonio artístico ignaciano².

Complementariamente, las acciones de la Junta de Temporalidades no finalizan allí, pues a estas acciones se suma otra que, podríamos afirmar, contribuyó a una notable diáspora de este patrimonio por fuera del territorio rioplatense. Se trata de casos específicos en los que, en 1769, el gobernador de Buenos Aires y presidente de dicha junta decidió remitir a la península una gran cantidad de platería labrada procedente de los colegios e iglesias ignacianos. Frente a la imposibilidad de encontrar compradores dispuestos a pagar su valor en el Río de la Plata y ávido por remitir capital a la metrópolis para financiar los costos de la expulsión, Francisco de Paula Bucareli y Ursúa embarcó cajones con platería labrada –utilaria y litúrgica– rumbo a Cádiz para su remisión como caudal con el único destino del de su conversión en moneda acuñada.

En las próximas páginas nos proponemos indagar en las dinámicas de estos derroteros partiendo de un análisis biográfico de objetos que, tiempo atrás, gozaron cualidades sagradas, distintivas y que saciaron un consumo cultural restringido. El estudio de los viajes de ida y vuelta de estos navíos y los secretos de sus cajones nos permitirá adentrarnos en un proceso de expolio y diáspora de objetos religiosos y suntuarios que atestiguaron su desacralización y dispersión patrimonial a ambas márgenes del océano. Desde una metodología centrada en la cultura material comprendemos que diversos procesos, tales como las trayectorias, las agencias y los desplazamientos de sentido forman parte de transformaciones respecto de los usos, funciones y prácticas asociadas a dichos objetos que aquí nos proponemos reconstruir (Kopytoff 1991).

5.1. EL VIAJE DE MISIÓN Y EL NAVÍO SAN FERNANDO

Al zarpar de Cádiz en enero de 1767, el Navío San Fernando, conducido por el maestre Benito Viñas y Freire, llevaba a bordo a los procuradores provinciales

2. En trabajos previos hemos analizado cómo las disposiciones monárquicas señalaban que los espacios y objetos destinados al culto y la evangelización debían ser eximidos de su mercantilización. Mientras las iglesias y reducciones fueron asignadas a otras órdenes religiosas, y si bien parte del patrimonio artístico fue resguardado de su venta, éste fue alcanzado por transformaciones que desplazó sus sentidos, seguido de apropiaciones materiales, pérdidas y deterioros (Scocchera 2020a, 2020b).

de Chile José Antonio Salinas Guesalaga y Francisco Javier Varas Aguirre, quienes emprendían su viaje de regreso de Roma a su provincia. Dos días después de izar las velas, la nave se detuvo en Algeciras a causa de un temporal; de donde volvió a partir el 2 de marzo hacia las costas sudamericanas³. La carga del navío era cuantiosa, pues los procuradores chilenos traían consigo una treintena de cajones destinados a su provincia; a los que se le sumaban otras tres decenas de cajones para la provincia del Paraguay que habían sido adquiridos por sus procuradores provinciales, José de Robles y Domingo Muriel –quienes no llegaron a embarcarse hacia el Río de la Plata⁴, y algunos pocos más que el padre Marcos Escorza, Procurador General de Indias en Sevilla, enviara para dos jesuitas de la ciudad de Buenos Aires con libros, cera y otros enseres. Sumado a ello, los procuradores provinciales de Chile traían consigo una veintena de estudiantes y novicios para continuar con la empresa evangelizadora.

Entre los bienes transportados por ambas provincias, no sorprende encontrar un cuantioso número de lienzos para colgaduras, blandones y frontales de iglesia, textiles para elaborar prendas litúrgicas, atavíos de imágenes y vestimentas de laicos, prendas de vestir confeccionadas –como sombreros, medias, camisas o pañuelos–, hilos y agujas, así como también libros de amplia variedad temática, resmas de papel, cera labrada, candeleros, herramientas para trabajar madera, relojes, utensilios de cocina, vajilla y alimentos para abastecer el viaje de los misioneros. Desde nuestra perspectiva, más interesantes aun resultan los cuantiosos envíos de crucifijos, rosarios, estampas, medallas, ornamentos y objetos litúrgicos; entre los que se encontraban cálices y vinajeras, altares portátiles, hierros para hacer hostias, atriles, reliquias y relicarios romanos, en contraste con las poco numerosas pinturas sobre lienzo o metal, esculturas de bulto y cabezas y pares de manos de santos para ser montadas en destino. Todos estos objetos, presumiblemente destinados al universo religioso ignaciano, conforman la cultura material que

3. Archivo General de Indias (en adelante AGI), Contratación, 1722, 1767. Hanisch, (1972) señala que la ejecución de la expulsión de las Islas Canarias se demoró hasta el 26 de abril debido a la tardía partida del navío de Algeciras.

4. El navío San Fernando fue sendas veces analizado por la historiografía respecto de la fecha precisa en que el barco zarpó del Puerto de Santa María y las posibles razones por las que los procuradores de la provincia del Paraguay no abordaron la nave. Stormi (1980, p. 196; 241) señala que para abril de 1767 ambos provinciales se encontraban en Cádiz a la espera de ser expulsados hacia Faenza y Génova respectivamente.

protagonizará nuestro relato y que, al momento de su embarco, fueron declarados ante el maestre del Navío San Fernando Benito Viñas y Freire como «bienes de misión» y «cosas de devoción», razón por la cual gozaron de la exención impositiva correspondiente⁵.

Al arribar al puerto de Montevideo el 25 de julio de 1767, con el objeto de desembarcar solamente aquellos cajones que debían ser remitidos a Buenos Aires y a la Provincia del Paraguay, la historia de este viaje se tornó inusitada: al día siguiente de su llegada, el gobernador de Montevideo abordó el navío y notició a los procuradores provinciales chilenos y los recientes misioneros jesuitas la expulsión de la Compañía de Jesús. A continuación, estos fueron alojados en la residencia de la orden, mientras que a aquellos misioneros enfermos se les permitió permanecer en el navío. Trece días después, José Antonio Salinas Guesalaga –procurador provincial a cargo– fallecía sin concretar su misión, mientras que los jesuitas sobrevivientes fueron enviados a Buenos Aires, desde donde fueron deportados rumbo a las provincias romanas de la orden⁶. Por su parte, los cajones que contenían dichos «bienes de misión» fueron confiscados por los Oficiales Reales de Montevideo y cotejados con el registro del navío, con la anuencia del procurador chileno Francisco Javier Varas Aguirre para ser luego remitidos a Buenos Aires bajo la custodia de la Junta de Temporalidades⁷.

Es justamente con su arribo a Buenos Aires cuando la indagación respecto de la trayectoria biográfica de estos objetos se bifurca acorde a las posibilidades que nos brindan las fuentes documentales contrastables entre el Archivo General de Indias y el Archivo General de la Nación de Argentina. Mientras que, para el caso de la provincia del Paraguay, las fuentes documentales disponibles son el registro del navío realizado en Cádiz al momento del embarco y el inventario labrado en Buenos Aires que confirma, salvo algunos detalles minuciosos, cuáles habían sido los bienes embarcados; la información que arrojan los documentos sobre los bienes chilenos resulta muy distinta.

5. A lo largo de la historia de la orden, la actividad de los procuradores provinciales fue sospechada de comercio y tráfico ilegítimo de mercancías aprovechando la exención impositiva de los viajes de misión en navíos oficiales de registro. Ver: Galán García (1995). Otras investigaciones centradas en la actividad económica de la orden prueban que estos procuradores provinciales habitualmente conducían a Europa dinero entregado por particulares para satisfacer dichos encargos. *Cfr.* Mörner (2008); López Martínez (1991).

6. Archivo General de la Nación, Argentina (en adelante AGN), 21-5-6, exp. 70, f. 3.

7. AGN, 21-5-5, exp. 12, f. 16.

Debido a que en el navío viajaban ambos procuradores provinciales chilenos, la Junta de Temporalidades procedió a la pronta confiscación de todos aquellos papeles personales de los misioneros, es decir, libros de cuentas y copias de correspondencias que señalaban con precisión qué objetos habían sido adquiridos por los procuradores o por allegados ignacianos para terceros, con detalle de sus gastos y dinero disponible de cada uno de estos encargos.

Esta información será aquí, a su vez, contrastada con todos aquellos expedientes de reclamaciones presentados a la Junta de Temporalidades de Buenos Aires en que dichos particulares, noticiados de la expulsión y embargo de bienes del mencionado navío, solicitaron al gobernador Bucareli la pronta restitución de sus mercancías. Estas cartas permiten, por un lado, co-tejar la información de los procuradores y conocer las redes de pertenencia y los vínculos que dichos misioneros habían establecido con personajes de distinción en torno de la ciudad de Santiago de Chile; pero, por el otro lado, exhibe cómo estos objetos viajaron escondidos entre los cajones de misión, no obstante su naturaleza fuera la de mercancías que sellaban un pacto comercial entre los jesuitas y sus destinatarios; así como también se encontraron, entre ellos, obsequios que estrechaban un vínculo devocional entre estos y sus allegados. Mediante estos documentos reconstruiremos la historia biográfica de un número de objetos que, a pesar de las prohibiciones de tomar encargos particulares, llegaron al Río de la Plata a manos de José Antonio Salinas Guesalaga y Francisco Javier Varas Aguirre y corrieron una suerte muy diversa a la esperable.

5.2. LOS BIENES DE MISIÓN Y LOS ENCARGOS TRAÍDOS POR LOS PROCURADORES

Al arribar a Buenos Aires, los cajones de los procuradores de las provincias de Chile y el Paraguay fueron depositados en el Colegio de San Ignacio; donde los oficiales de la Junta de Temporalidades reunieron la documentación de los procuradores chilenos y del registro del navío y comenzaron a elaborar extensos inventarios para proceder la tasación de sus bienes⁸. Si bien para entonces todos los cajones ya estaban mezclados, las marcas en sus caras exteriores permiten inferir cómo eran identificados por los procuradores acorde a sus

8. AGN, 21-5-5, exp. 12, f. 17.

destinatarios⁹. Tenemos entonces, por un lado, aquellos objetos precedidos por las siglas JHS y luego seguido por las iniciales de las provincias, en nuestro caso PP y PC, correspondientes a las provincias de Paraguay y Chile con los bienes que efectivamente estaban destinados a la misión. Dentro de estos –y especialmente para el caso de los cajones de Paraguay– hay indicaciones precisas respecto de quiénes serían los destinatarios de los libros comprados con el dinero de la orden. Así, el listado de los procuradores exhibe el envío de encimendas para diversos padres y hermanos que recibirían libros de teología, filosofía, historia, matemática, gramática y literatura, entre los que abundaban publicaciones de autores de la orden y libros en castellano, latín, alemán y francés¹⁰.

Un segundo grupo lo conforman aquellos envíos particulares para jesuitas de Buenos Aires y del Paraguay que habían sido despachados por otro ignaciano o comisionados a un particular en la península que los despachase. En ambos casos estos envíos corrieron a cuenta y riesgo de dichos destinatarios y fueron transportados por los procuradores provinciales como si se tratara de bienes adquiridos por ellos mismos para su misión. Este es el caso, por un lado, del envío de cuatro cajones con 192 libros que realiza el procurador general de Indias Marcos Escorza para el procurador general de misiones

9. JHS-PV corresponde a la carga realizada por el padre Francisco Javier de Varas a su nombre y JHS-PS a su equivalente por el padre José Salinas. En principio serían estos los cajones donde se contienen mayoritariamente los bienes destinados a los particulares. Por el otro lado, JHS-PC correspondería a la carga de la provincia de Chile, mientras que JHS-PP refiere a la homónima del Paraguay. Sumado a ello, el maestre del Navío declara que asimismo, los jesuitas traían como parte de su carga cajones que habían sido registrado bajo las siglas de otras personas: PAF refería a los cuatro cajones con libros que el Procurador General de Indias Marcos Escorza enviara al padre Juan Francisco Carrió; PP y EF a los que el corredor Félix de Almeza enviaba a cuenta y riesgo del padre Juan de Prado y del padre Esteban Font respectivamente, el primero residente en la Estancia de Areco y el segundo en el Colegio de San Ignacio de Buenos Aires (Storni, 1980). Asimismo, el maestre declaró que otros tantos cajones de los jesuitas fueron embarcados a su nombre para que este los entregara a otros jesuitas y allegados, tales como «don Eugenio Lerdo de Tejada, ausente a José de Gainza» y al padre Francisco Sama, de la Provincia del Paraguay. AGN, 21-5-5, exp. 12, f. 37 y ss. y f. 105.

10. Entre ellos, se listan a los padres Julián de Vergara y José Cid y los hermanos Manuel Gervasio Gil, Francisco Gayola, Vicente Gelabert y Julián Nieto que se encontraban en Montevideo; así como también la lista de encargos incluía a Juan Antonio Rivera, misionero en el Paraguay; y al padre Ramón Ruiz y los hermanos Vicente Palacio y Manuel Valdivieso que participaron del viaje de los procuradores del Paraguay y no llegaron a embarcarse. AGN, 21-5-5, exp. 12, f. 86 y ss. *Cfr.* Storni, (1980).

Juan Francisco Carrió¹¹. Así como también el de encargos específicos que los jesuitas realizaban a corredores; como los dos cajones con cera, vidrios, piezas de fierro y tabaco que el corredor Félix de Almeza enviaba a cuenta y riesgo del padre Juan de Prado y otros dos para el padre Esteban Font para ser recibidos en Buenos Aires.

Estas lógicas de intercambio –que se presentan por demás intrincadas mediante la intervención de al menos dos o tres sujetos– se complejiza aún más cuando dentro de estos envíos se incluían, asimismo, encargos para seculares allegados a los ignacianos. Veamos, por ejemplo, cómo en una carta privada este comisionado, sito en Cádiz, explica al jesuita Juan Antonio de Prado, que «en el cajón arpillado nº1 me tomé la libertad de acomodar otro pequeño para mi s.^a d.^a Gerónima de San Martín y trece piezas de Sangalas para d.ⁿ Fran.^{co} Argerich, que uno y otro suplica a V. R.^a se sirva tenerlo a disposición de dichos sujetos...para que acudan a recibirlos»¹². A continuación, el mismo Almeza incluyó en el cajón destinado al jesuita Esteban Font una carta en la que le explicaba no haber cumplido con parte de sus encargos, como un aguamanil y «medallas, estampas, libros y láminas del glorioso patriarca San José»¹³. A cambio, para satisfacer el deseo del religioso del Colegio de San Ignacio, le indicaba haber comprado un reloj de torre acompañado de:

«una razón de las piezas de que se compone acomodadas en dos cajones con sus números y explicación para armarlo... en cuya alhaja puede v.m. dar por bien empleado lo que se ha gastado porque es trabajado por el fabricante principal de Londres llamado el maestro Helicot y varios inteligentes que lo han visto dicen que no cabe más primor en su tamaño»¹⁴.

11. Asimismo, Carrió debía recibir otros dos cajones que habían sido enviados por el padre Ignacio de Álvaga desde Madrid para que aquel remitiese, a su vez, el primero al padre Jaime Torres y el segundo, al secular Carlos Drago. Respecto de los contenidos de los cajones, mientras el primero estaba colmado de agujas, el segundo contenía hilo para hacer zapatos. AGN, 21-5-5, exp. 12, f. 122.

12. AGN, 21-5-5 exp. 12, ff. 56v, 57.

13. Ídem.

14. AGN, 21-5-5, exp. 12, ff. 56v, 59. En este punto es preciso señalar que, si bien desconocemos el destino de esta maquinaria, tan solo dos años antes se había puesto en funcionamiento en la torre del Cabildo de Buenos Aires su primer reloj traído, asimismo, desde Londres y cuya recepción e instalación se demoró más de lo esperado. Ese reloj es el que actualmente puede verse en la torre de la Iglesia de San Ignacio construida en el siglo XIX. En este sentido, el hecho de que los jesuitas encargasen y trajeran, casi al mismo tiempo que el Cabildo, un

Estos extractos exhiben cuán fluido y frecuente era el contacto entre estos comisionados y las redes jesuitas para satisfacer un consumo suntuario y de primera distinción. Si de envíos particulares entre religiosos de la orden a ambos lados del Atlántico se trata, debemos agregar que, en el mismo navío, el maestre Benito Viñas llevaba incluso en su equipaje personal un cajón que le había dado el padre Sebastián Ruiz para que, a su llegada a Buenos Aires, lo entregara al mencionado padre Francisco Sama. Dicho cajón consistía en un envío que el padre Carlos Gervasoni le remitió desde Génova con «varias devociones» para que las repartiese y en especial las hiciera llegar a «una pobre señora»; la cual –según sus palabras– estaba «en la última miseria». El pedido de Gervasoni no terminaba allí pues, a cambio pedía que Sama le remitiese «unos plumeros buenos y un par de papagayos y unas cuatro o seis esmeraldillas, pájaro como un sorzal muy verde, ojos vivos y pico de loro... entregándolo a don Faustino Galeano, Piloto de dicha nao quien me hará el favor de conducírmelo a España»¹⁵ (Fig. 1).

Los modos en que estos cajones circularon entre redes ignacianas –y con el conocimiento y, quizás complicidad, de ciertos maestres– exhibe cómo



Figura 1. *San Ignacio de Loyola. Medallón*, siglo XVIII, óleo sobre pergamino. Museo Jesuítico Nacional Estancia de Jesús María, Córdoba

reloj de características semejantes, da cuenta de la capacidad adquisitiva y de la importancia de la orden en dicho entramado urbano para el último tercio del siglo XVIII.

15. AGN, 21-5-5, exp. 12, f. 124.

habitualmente estos envíos sortearon las disposiciones monárquicas respecto del tráfico de bienes y el comercio lícito para garantizar el intercambio cultural de la orden entre Europa y América. Sumado a ello, la posibilidad de contar con vías de circulación segura, como los viajes de los procuradores –que eximieran a las mercancías del pago impositivo por estar inclusas entre los cajones declarados como «bienes de misión» y que, su tránsito fuese por ellos vigilado a cada tramo– hacían de estos viajes una ruta segura y privilegiada.

Por último, y más interesante aún para nosotros, lo conforma el tercer grupo de cajones: se trata de aquellos identificados por las siglas de la orden seguidos de las iniciales de nuestros procuradores chilenos PS y PV (padre Salinas y padre Varas). Allí fueron transportados sus objetos personales y los bienes destinados a satisfacer encargos y obsequios para regulares de otras órdenes y seculares, camuflados entre las piezas destinadas a los espacios de culto ignacianos. El relevamiento del inventario del navío permite ver la numerosa cantidad de reliquias, medallas, rosarios, cristos y «cosas de devoción» que excedían en su número a las que pudieran ser utilizadas al interior de la orden: «5900 medallas, 230 docenas de rosarios y 37 crucifijos... 200 estampas de San Luis, 300 estampas de N.^{ra} S.^a de la Luz...»¹⁶ (Fig. 2).

Al finalizar el reconocimiento de estos y los restantes cajones, la elaboración de su inventario y tasación, el gobernador Bucareli decidió poner todos ellos bajo la custodia de Juan Gerónimo Jorajuria, quien sería el encargado de vender dichos bienes con excepción de aquellos que estuviesen eximidos de su enajenación por tratarse de objetos sagrados¹⁷.

5.3. ENCARGOS EN SECRETO Y SOLICITUDES DE RESTITUCIÓN

Tiempo después que la Junta de Temporalidades de Buenos Aires comenzara a elaborar sus inventarios, al menos catorce solicitudes de restitución de particulares fueron presentadas ante dicha administración para evitar que los objetos declarados por los procuradores chilenos como bienes de misión fueran vendidos y su caudal remitido a la metrópolis. Estas peticiones se amparaban en «la instrucción de veinticuatro de febrero de mil setecientos sesenta y ocho, formada por los señores fiscales de orden del Supremo Consejo en el

16. AGN, 21-5-5, exp. 12, f. 107 y ss.

17. AGN, 21-5-5, exp. 12, f. 248 y ss.



Figura 2. *Vidi te quasi angelum dei*, siglo XVIII, grabado sobre papel.
Museo Jesuítico Nacional Estancia de Jesús María, Córdoba

Extraordinario» que especificaba que «los créditos que se repitan contra las temporalidades hallan los interesados de legitimar su acción con documento o justificación competente»¹⁸. Lo anterior significaba que estos particulares podían reclamar la restitución de sus bienes o el dinero previamente entregado siempre y cuando contaran con documento o justificación competente. En nuestro caso, los documentos probatorios exhibidos por estos particulares ante el gobernador Francisco de Paula Bucareli fueron las cartas que estos habían intercambiado con los procuradores chilenos José Antonio Salinas Gue-sala y Francisco Javier Varas Aguirre, que serían cotejados por la junta con los libros de cuentas de los procuradores.

A diferencia de lo que podríamos suponer como un consumo de lujo restringido a unos pocos vecinos de la ciudad colonial, entre los destinatarios no se encontraban solo personajes de primera distinción de Santiago de Chile –tales como el obispo, el alférez real, un abogado de la Real Audiencia y el regidor del Cabildo– sino también otros personajes que no detentaron la misma posición social y que también fueron beneficiarios de objetos destinados a propiciar el culto en regiones remotas –tales como un cura párroco rural de la provincia de San Juan, algunos vecinos a cargo de capillas en zonas remotas de Mendoza y San Luis, así como también familiares y allegados de ambos procuradores en Coquimbo, La Serena o Valparaíso. El cuadro anexo (Cuadro 1) presenta en modo sucinto quiénes fueron los destinatarios particulares de los objetos traídos por ambos procuradores chilenos a partir de la información compilada en las mencionadas solicitudes de restitución presentadas ante la Junta de Temporalidades de Buenos Aires y la información recabada por la junta sobre otros encargos específicos para jesuitas. Asimismo, las procedencias de estos demandantes nos permiten ver parte de las trayectorias esperables por estos objetos y que, en buena medida, son representativas de los modos en que las redes de contacto y comercio interoceánico de estos procuradores provinciales se extendían hacia el interior del territorio chileno y rioplatense en complejos entramados hacia una basta geografía regional (Fig. 3).

18. AGN, 21-5-6, exp. 71, f. 4.

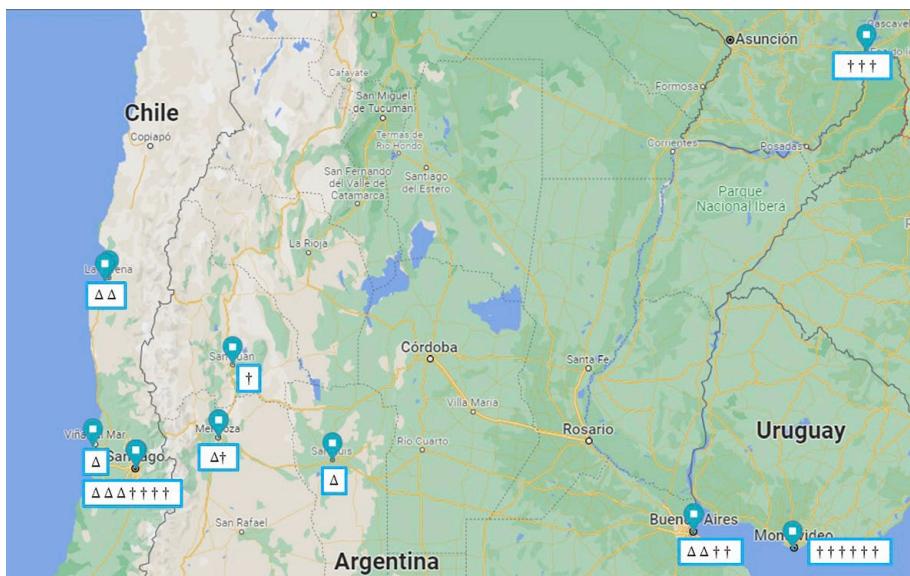


Figura 3. Mapa en el que se observan las locaciones de los comitentes y a los que se destinarian los encargos particulares realizados a los procuradores provinciales de Chile y del Paraguay

5.3.1. Selección literaria de ultramar

Entre los envíos de bienes del primer grupo de personajes destaca el encargo realizado por el obispo Manuel de Alday y Aspée quien había entregado a Salinas la suma de ochocientos sesenta pesos para que el jesuita completara su biblioteca y lo abasteciera de telas para confeccionar su vestimenta litúrgica¹⁹. A diferencia de otros obispos que, al tomar posesión de su diócesis, arribaban a América con profusos equipajes, Alday jamás había viajado a Europa; por lo cual, solo podía intentar adquirir sus libros en las principales capitales de los virreinatos sudamericanos; o bien, recurrir a los procuradores

19. El vínculo entre el prelado chileno y los jesuitas era de larga data ya que este había tomado sus primeros estudios en el colegio ignaciano de San José de la Concepción, de donde era oriundo, y continuó su formación en el Real Colegio de San Martín, también regido por los jesuitas en la ciudad de Lima. Durante su accionar en el obispado chileno manifestaba su filiación a la orden promoviendo los Ejercicios de san Ignacio entre los curas párrocos. (Urrejola Davanzo 2018).

Cuadro 1. *Cuadro de encargos de bienes particulares (seculares, religiosos e ignacianos) traídos en el navío San Francisco con indicaciones del dinero entregado y del destino de los objetos adquiridos a partir de los expedientes de reclamación y las averiguaciones de la Junta de Temporalidades de Buenos Aires.*

Solicitante	Ocupación	Lugar
Manuel Alday	Obispo	Santiago de Chile
Don Juan José de Santa Cruz y Silva	Regidor del Cabildo	Santiago de Chile
Alonso de Guzmán	Abogado. Real Audiencia	Santiago de Chile
Diego Portales y Su hermana	Alférez Real y Monja carmelita	Santiago de Chile
Isabel Carrillo de Albornoz	Monja del Monasterio de la Concepción (agustinas)	Santiago de Chile
Leocadia Salinas	Hermana del Procurador	Santiago de Chile
José Domínguez	Vecino a cargo de capilla	San Luis de Loyola
Clemente Corvalán	Comisario del Santo Oficio de la Inquisición	Mendoza
Simón de Lima	Cura párroco	San Juan
María Lorenza Lemus	Vecina	Mendoza
Julián de Vergara, José Cid, Manuel Gervasio Gil, Francisco Gayola, Vicente Gelabert y Julián Nieto	Religiosos ignacianos	Montevideo
Juan A. Rivera, Ramón Ruiz, Vicente Palacio y Manuel Valdivieso	Religiosos ignacianos	Paraguay
Esteban Font	Religioso Ignaciano	Colegio San Ignacio, Buenos Aires
Juan de Prado	Religioso Ignaciano	Estancia de Areco, Buenos Aires
Jerónima de San Martín y Francisco Argerich	Vecinos	Buenos Aires

Objetos traídos de Europa	Monto entregado	Procurador	Recibido
Remesas, Libros. Telas para vestimentas litúrgicas	1300	José Antonio Salinas Guesalaga	Si
Remesa	450	José Antonio Salinas Guesalaga	No
Remesas, Libros, Licencia para oratorio	225	José Antonio Salinas Guesalaga	Parcial
Seis láminas, Dos espejos. Libros, una óptica. Cálices, Cosas de devoción	600	Francisco Javier Varas Aguirre	Parcial
Textiles, enseres de costura, objetos y libros de devoción, 2 estampas grandes, bienes suntuarios	--	José Antonio Salinas Guesalaga	Si
Laminas, bienes suntuarios	Rosario de oro	José Antonio Salinas Guesalaga	Si
Un cáliz consagrado y un fierro para hacer ostias	Limosna	Francisco Javier Varas Aguirre	Si
Un reloj Libros	---	Francisco Javier Varas Aguirre	Si
Un reloj y dos casullas	---	Francisco Javier Varas Aguirre	Si
Imagen san Estanislao Kotska	---	José Antonio Salinas Guesalaga	Si
Libros	---	José de Robles y Domingo Muriel	No
Libros	---	José de Robles y Domingo Muriel	No
Reloj de torre	---	José Antonio Salinas Guesalaga (Félix de Almeza)	No
cera, vidrios, piezas de fierro y tabaco	---	José Antonio Salinas Guesalaga (Félix de Almeza)	No
Textiles	---	José Antonio Salinas Guesalaga (Félix de Almeza)	Si

jesuitas, de conocida formación y experiencia en este tipo de compras, que darían cumplimiento a su pedido²⁰. Teniendo en cuenta la estrecha filiación entre el obispo y los ignacianos, es factible suponer que este no hubiera sido el primer encargo de libros que les realizará, pues la historiografía chilena ha reconocido que su biblioteca fue una de las más profusas para período colonial con un total de 2058 volúmenes, sobre los cuales no hay precisiones respecto de su procedencia²¹.

Tras haber participado en agosto de 1767 de la expulsión de los jesuitas de su diócesis, tal como ordenaba la Pragmática Sanción, Alday acudió al reconocido Domingo Basabilbaso para que –como su apoderado y representante en Buenos Aires– intercediera frente a la Junta de Temporalidades y recuperara sus bienes²². Basabilbaso expuso que desde Cádiz el procurador provincial José Antonio Salinas Guesalaga le había remitido al obispo, a través de un tercero, «un cajón de encajes y una guarnición de albas (...) y que, consiguientemente, no llegó el caso de que dicho Padre Salinas entregase, remitiese o avisase a mi parte lo demás que conducía»²³. En consecuencia, este solicitaba el reconocimiento de los papeles del jesuita para hacerle entrega de todo aquello que le perteneciera a su apoderado por haber sido comprado con su dinero.

Poco tiempo después, el escribano de gobierno José Zenzano reconoció el listado de cuentas del fallecido procurador Salinas en el que se registraban sus compras:

«para el señor arzobispo de Santiago: llevo primeramente 19 tomos de Segneri (...) it. Rivadeneyra de compendio *Reggi Patronatus* (sic) (...), it. 3 tomos del bulario, it. un tomo del P. Larreguera (sic) que no costó cosa alguna (...) 50 varas de tafetán doble negro, 35 de tafetán morado y unos mercurios que le remite el Padre Procurador General de Indias en Madrid»²⁴.

20. Respecto del comercio de libros por procuradores provinciales del Paraguay a mediados del siglo XVIII ver: Vega (2021).

21. Los libros de Miguel de Alday y Aspée conformaron la primera biblioteca pública del Reino de Chile una vez legados al Cabildo Eclesiástico tras su muerte. (Aránguiz Donoso 1980).

22. AGN, 21-5-6, exp. 69, f. 1. Sobre el accionar del obispo durante la expulsión de la orden ver Gaune (2020).

23. AGN, 21-5-6, exp. 69, f. 4 y 5.

24. Cfr AGN 21-5-5. exp. 12; AGN, 21-5-6, exp. 69, ff. 7 y ss. El nombre «Larreguera» seguramente se deba a un error de transcripción y refiera a la obra del jesuita Carlos de la Reguera. De este listado también se arroja que Salinas había asumido a su llegada a Europa el

La filiación ignaciana de Alday puede en parte corroborarse, no solo a través del envío de los libros solicitados –tales como las obras completas de Paolo Segneri, del catedrático matemático Carlos de la Reguera y el conocido *Manual compendio del regio patronato indiano* de Antonio de Rivadeneyra y Barrientos–, sino también del obsequio que el procurador general le enviara. Consecuentemente, su apoderado solicitó la restitución de aquellos bienes que, coincidentes con este listado, se hubieran requisado del navío San Fernando, así como todo el dinero sobrante de las compras realizadas por Salinas. Acto seguido, la Junta Superior de Gobierno procedió a restituirle los bienes y el dinero sobrante.

En el navío, el procurador provincial de Chile José Antonio Salinas Guesalaga traía además otros cinco cajones de libros, tal como consta en el registro realizado por su maestre. Entre ellos, se encontraban los encargos realizados por Alonso de Guzmán, abogado de la Real Audiencia, y Diego Portales, alférez real del Cabildo de Santiago de Chile²⁵. Aunque aquí el reclamo fue análogo al emprendido por el obispo, estos no parecen haber contado con la misma suerte. La restitución de estos libros fue especialmente problemática, pues los oficiales argumentaron que una vez arribado el navío, todos ellos –los pertenecientes a las misiones de Chile y el Paraguay y los encargos de particulares– habían sido depositados en la biblioteca del Colegio Grande de San Ignacio, donde habían quedado bajo el cuidado de comisionados que, en el interín, habían entregado muchos de ellos a frailes de otras órdenes para que iniciaran sus misiones, así como también otros habían sido vendidos por error²⁶. Si bien en este punto las fuentes no son del todo precisas, pareciera que ninguno de estos sujetos pudo encontrarse con sus ansiadas lecturas.

envío de dinero y objetos tales como «piedras vesares (sic) y de oro, con el cáliz, vinajeras y sacras [que] se entregaron al Padre Torres».

25. Según expuso su apoderado, Guzmán había entregado al padre José Salinas la suma de 225 pesos para que este le comprase «algunas láminas y libros y le sacase una licencia para tener oratorio privado en su casa». AGN, 21-5-6, exp. 70, f. 2 y AGN, 21-5-6, exp. 71, f. 2. En sus cuentas personales, el procurador José Salinas indica haber comprado «Para don Alonso Guzmán las obras de Feijó por 7 pesos fuertes, 5 reales plata, it. la obra de Luca y Pignatelli (sic) por 48 pesos flacos, it. El espectáculo de la naturaleza, por 14 pesos flacos dos reales». AGN, 21-5-5, exp. 12.

26. AGN, 21-5-8, exp. 5, f. 5 y ss; AGN, 21-5-7, exp. 18, f. 1 y ss.

5.3.2. Encargos de devoción: entre la piedad y la distinción

Los destinos inciertos de las «cosas de devoción» una vez incorporadas al ramo de temporalidades pueden ejemplificarse en las dificultades atravesadas por Diego Portales, alférez real de Santiago, para recuperar, además de sus libros, aquellos otros bienes –mencionados como alhajas y diferentes efectos– que había encargado a su primo, el procurador Francisco Javier Varas Aguirre, por valor de seiscientos pesos²⁷. Poco después iniciado el reclamo, en agosto de 1769, Pedro Quiroga, representante porteño de Portales, reconocía recibir de la Junta Superior «seis láminas con diferentes pinturas de imágenes en cobre con marcos de palo barnizado, una cajetilla de canutillo de plata y 16 de ojuelas de oro y plata (...) un *lignum crucis* con autentica y una óptica con 125 cartas o países» halladas en poder del comisionado de temporalidades junto con otros bienes de los jesuitas embargados del navío²⁸.

Tiempo después de remitir los objetos a Santiago de Chile para su encuentro con Portales, Quiroga volvió a presentarse ante la junta con tres cartas que, en el interín, su apoderado había recibido del entonces expulso Francisco Javier de Varas en las que este especificaba que había invertido su dinero en «seis láminas de vara y cuarta con marco de cristal y cantoneras de bronce dorado y vidrieras de cristal, dos lunas de espejos sin marcos, una óptica, una frasquera de cristal dorada, algunos breviarios»²⁹ junto con diversos objetos enviados para la hermana de Portales, monja carmelita chilena. Al advertir la disparidad entre los objetos recibidos y los comprados por el procurador, Quiroga exhibió la carta del expulso y reclamó a la junta la entrega de todos los objetos faltantes, algunos de los cuales –como las seis láminas con canteras de bronce, así como los referidos espejos y frasqueras– identificó que se hallaban en poder del encargado de la venta de los bienes del Colegio de San Ignacio:

«Solo percibí la óptica, un agnus, el hilillo de oro y plata, los breviarios y diurno y seis laminas que no eran las que corresponden al dicho mi parte (...) y hallándome con noticia de que las de su pertenencia están existentes y se hallan en poder de Dⁿ Gabriel de Molina, encargado en la venta de efectos de este expresado colegio e igualmente los espejos referidos, se han de servir VSS admitiendo las expresadas seis laminas que existen en mi poder, mandar se me entreguen las que

27. AGN, 21-5-6- exp. 70, f. 2.

28. AGN, 21-5-6, exp. 85, f. 17.

29. AGN, 21-5-6- exp. 70, f. 3.

dejo mencionadas con los citados espejos, la insignada frasquera o su valor y las estampas, libros y cosas de devoción»³⁰.

Como podemos ver, el derrotero de aquellas «cosas de devoción» tiempo después de haber sido descargadas del navío, inventariadas y tasadas corrieron destinos inciertos: algunas –cálices, relicarios, reliquias, aras, etc.– acorde a su carácter sagrado fueron exceptuadas de su enajenación y preservadas en depósitos a la espera de su aplicación; mientras que muchas otras –láminas, estampas, medallas, lienzos, esculturas, textiles– fueron dispuestas para su venta por un comisionado que periódicamente noticiaba a la administración de la junta el estado de su enajenación para la remisión de caudales. A pesar de sus esfuerzos, los bienes deseados por Portales no resistieron el embate de la junta pues, muy probablemente para entonces, ya habían sido enajenados.

En este punto, me gustaría reflexionar sobre las dinámicas de estos consumos culturales, ya que este reclamo evidencia que, muy probablemente, Portales no había hecho un encargo preciso sobre las cosas de devoción que quería que el procurador adquiriera para sí. Muy por el contrario, Portales solo supo cuáles serían esos objetos que el jesuita le había adquirido una vez que este ya se encontraba expulso y transcribiera, en su carta, parte de su libro de cuentas³¹. Estamos entonces, frente a la satisfacción de una demanda que no siempre era específica, sino que, por el contrario –y quizás dado el lazo de consanguinidad o de afinidad–, el procurador realizó con cierta libertad amparado en las disponibilidades del mercado y un reconocimiento de la mayor o menor eficacia de estos objetos devocionales para satisfacer el gusto y propiciar la empatía de sus destinatarios. Para ello, y tal como ha señalado Alcalá (2007), a lo largo de su periplo y de su estadía en las principales ciudades europeas, estos procuradores adquirían los objetos más destacados de cada ciudad; hecho que los convertía en agentes de cambio de especial reconocimiento por la población local americana. (Cuadro 2).

Sin embargo, algunos encargos, por su condición de objetos de lujo, parecieran haber respondido a una demanda específica, tal como sucediera, por

30. AGN, 21-5-6, exp. 70, f. 5v.

31. La carta de Varas Aguirre indica con suma precisión cuáles fueron los objetos adquiridos y sus costos, por esta razón es factible suponer que el expulso tuviera consigo su libro de cuentas al momento de redactar la carta. Contrariamente para entonces, el libro de cuentas del fallecido procurador Salinas Guesalaga se encontraba en poder de la Junta de Temporalidades con el cual cotejaba sus inventarios y las solicitudes de restitución de los particulares.

Cuadro 2. Cuadro en el que se transcriben las cuentas del procurador José de Salinas con indicaciones de comitentes, bienes adquiridos, valor y destino de los mismos

Solicitante	Ocupación	Lugar
Manuel Alday	Obispo	Santiago de Chile
Regulares de otras ordenes	Religiosos	Santiago de Chile
Monjas capuchinas	Religiosas	Santiago de Chile
Magdalena Zavalla	Religiosa	Santiago de Chile
Alonso Guzmán	Abogado. Real Audiencia	Santiago de Chile
María Lorenza Lemus	secular	Mendoza
Félix Villalobos	Secular	---
Javiera Escalante	Secular	---
Simón de Lima y Melo	Cura párroco	San Juan
Pedro Ortiz	Secular	---
Don Ignacio Gres	Cura párroco	---
Don Miguel Rocha	Secular	---
Leocadia Salinas	Hermana del procurador	Santiago de Chile
Catalina Salinas	Familiar del procurador	Santiago de Chile

Objetos traídos de Europa	Monto gastado	Procurador	Recepción
Libros 53 varas de tafetán doble negro 35 varas de tafetán morado, 24 varas de encaje Unos mercurios obsequiados por el Procurador General de Indias.	17 p, 7 r 72 pesos 77 p, 6 reales	José Antonio Salinas Guesalaga	Si
Tres juegos de breviarios	37 p	José Antonio Salinas Guesalaga	No
Un hierro para hacer ostias Un cuaderno de santos de la orden	8 p 10 reales	José Antonio Salinas Guesalaga	No
Un libro espiritual	10 reales	José Antonio Salinas Guesalaga	Sí
Libros	69 p, 5 reales	José Antonio Salinas Guesalaga	Parcial
Cabeza y manos de San Estanislao y 15 varas de franjas de plata y oro	69 p, 4 r	José Antonio Salinas Guesalaga	Si
400 novenas de la Santísima Trinidad	4p	José Antonio Salinas Guesalaga	No
Unas pocas varas de encaje Un paño de seda bordado de comulgatorio	6 p 184 p	José Antonio Salinas Guesalaga	No
Un reloj con su caja Dos casullas (una de Génova) Libros	22 p 130 p 13 p	José Antonio Salinas Guesalaga	Si
Algunos mercurios, 100 novenas y Libros sin especificar	5 p	José Antonio Salinas Guesalaga	No
6 varas de brocato azul 6 varas de brocato carmesí 32 varas de franja de oro y 13 varas de tafetán blanco Una casulla de brocato blanco	48 p, 2 r 47 p, 2r 22 p, 4 r 88 p, 2 r	José Antonio Salinas Guesalaga	No
Una lámina de la Virgen y Libros	16 p	José Antonio Salinas Guesalaga	No
8 láminas y 100 mazos de perlas falsas	50 p, 8 reales	José Antonio Salinas Guesalaga	Si
Una lámina de san Luis Gonzaga	4 p.	José Antonio Salinas Guesalaga	Sin datos

ejemplo, con los libros que había encargado el obispo Alday. Entre los bienes listados, Portales recibe «una óptica con sus cartas o países». Estos objetos, también llamados zoográscopios, consistían en lentes biconvexas con un espejo regulable que, al observar grabados con vistas de ciudades, monumentos o edificios de Europa y de diversas partes del mundo, acentuaba la profundidad de la imagen dando una mayor sensación de verosimilitud. Originarios de Gran Bretaña, estos aparatos ópticos fueron rápidamente difundidos por las principales ciudades europeas en la segunda mitad del siglo XVIII y consistían en uno de los entretenimientos privados más destacados de las familias burguesas. Así, la inclusión de la óptica señala cómo algunos de los objetos traídos por los procuradores respondían a un consumo de lujo –distanciándose de aquellos bienes de devoción– que podían llegar a incluir artefactos estéticos de moda para satisfacer la curiosidad y la distinción de su allegado³².

Estamos entonces, frente a la satisfacción de una demanda que no siempre era específica, sino que, por el contrario –y quizás dado el lazo de consanguinidad o de afinidad–, el procurador realizó con libertad amparado en las disponibilidades del mercado y un reconocimiento de la mayor o menor eficacia de estos objetos devocionales para satisfacer el gusto y propiciar la empatía de sus destinatarios. Para ello, y tal como ha señalado Alcalá (2007), a lo largo de su periplo y de su estadía en las principales ciudades europeas, estos procuradores adquirían los objetos más destacados de cada ciudad; hecho que los convertía en agentes de cambio de especial reconocimiento por la población local americana.

Decíamos que entre los bienes que Varas envió a Portales, varios estaban destinados a su hermana, monja carmelita de Santiago de Chile. En nuestro

32. Actualmente, muchos de estos objetos se conservan en el Museu del Cinema, en Girona (España), donde pueden encontrarse diversos tipos de cajas ópticas para vistas opacas, translúcidas y de estampas –como el caso del mencionado zoográscopio, o bien, la caja de tres funciones–, sumando a las precedentes el uso como cámara oscura para dibujo. Disponible en https://museudelcinema.girona.cat/cat/colleccio_objectes.php?idcat=654&idreg=1167.

Asimismo, un grabado sobre papel realizado por Frédéric Cazenave (1794) titulado *L'optique* (a partir de óleo sobre tela de Louis Leopold Boilly), actualmente conservado en el British Museum de Londres exhibe cómo este tipo de objetos consistía en uno de los entretenimientos habituales de la burguesía europea para la segunda mitad del siglo XVIII. Disponible en <https://www.britishmuseum.org/collection/image/520865001>.

Sobre este tema ver: Celia Cuenca Corcoles, «El Viaje Óptico por España de Onofre Alsamora Vistas ópticas y espectáculos visuales de la Barcelona del siglo XIX», Jordi Pons Busquet, Angel Quintana Morraja, *Presències i representacions de la dona en els primers anys del cinema. 1895-1920* (Girona: Fundació Museu del Cinema, 2009), pp. 369-380.

navío Salinas y Varas tienen cinco monjas por destinatarias: una capuchina porteña, a la que la Junta de Temporalidades le entregó un cajón con reliquias romanas –como obsequio para el monasterio³³, y otras cuatro monjas chilenas. La primera de ellas es la hermana de Portales y prima de Francisco Javier de Varas. De completarse la entrega, esta monja habría recibido junto con numerosas telas «hilos de oro y plata, vasos, cálices, saleros, tinteros... de cristal con flores de oro y cuatro frascos de cristal, un Agnus, muchas estampas, libros y otras cosas de devoción»³⁴. Por el otro lado, la segunda monja es una agustina mencionada con su nombre del siglo –Isabel Carrillo de Albornoz– y que pudo recuperar un cajón que los jesuitas solo habían transportado para satisfacer el pedido de su hermano: un nutrido costurero, varias varas de tela, varios hilos y libros de devoción, dos estampas, un rosario «con cruz de Jerusalén y una medalla romana»³⁵. A estos envíos, deben sumarse compras menores realizadas por Salinas como «un yerro para hacer hostias para las capuchinas por 8 pesos fuertes y un cuaderno de santos de su orden por 10 reales», un libro espiritual que previamente había remitido para la monja Magdalena Zavalla y juegos de breviarios que había adquirido para otros religiosos, los cuales no fueron reclamados ni entregados a sus solicitantes³⁶.

La coincidencia entre los objetos de devoción remitidos a estas monjas nos recuerda cuáles eran las actividades que estas tenían permitido realizar como parte de sus actividades cotidianas al interior del claustro, donde la lectura contemplativa se entroncaba con prácticas piadosas y labores manuales que buscaban el perfeccionamiento espiritual, tales como el hilado, el bordado y la elaboración de objetos y vestimentas litúrgicas (Scocchera 2019). Pero existe asimismo aquí una presencia de elementos suntuarios –tales como «tinteros de cristal con flores de oro y cuatro frascos de cristal» para la hermana de Portales o una cajita de concha, un pañuelo de seda madrileño y dos de hilo «a imitación de los de la china, un abanico de marfil con su mango pintado» y una ejecutoría que la monja agustina debía entregar a su primo³⁷ – cuyo valor residía en su eficacia para afianzar una identidad social restringida al interior del monasterio.

33. AGN, 21-5-6, exp. 85, f. 20.

34. AGN, 21-5-6, exp. 70, f. 3.

35. AGN, 21-5-6, exp. 68, f. 1 y 2.

36. AGN, 21-5-5, exp. 12, f. 119.

37. AGN, 21-5-6, exp. 70, f. 3; AGN, 21-5-6, exp. 68, f. 14 v y ss.

5.3.3. Iglesias para armar: imágenes, prendas litúrgicas y reliquias camufladas

Resulta evidente que, al momento de su carga en el navío San Fernando, estos objetos no despertaron ninguna sospecha respecto de su condición para particulares. En parte esto se habría debido a que la mayoría de los objetos transportados, dada su naturaleza, fácilmente podían camuflarse como bienes de misión. Por ejemplo, entre las esculturas mencionadas en el registro del navío en Cádiz y en los inventarios de temporalidades de Buenos Aires se menciona una imagen de san Luis Gonzaga, un san Francisco de Borja, un san Ignacio, un san Estanislao de Kostka con el Niño Jesús y dos esculturas de mártires jesuitas del Japón. Todas ellas, imágenes de santos de la orden que, por su iconografía y temática no resultaban extrañas y de las cuales nadie sospecharía que una de ellas –la imagen de san Estanislao con el Niño– era para una vecina de la distante ciudad de Mendoza³⁸. En contraposición, estos listados de registro eluden la inscripción de todos aquellos objetos suntuarios que pudieran llamar la atención al momento de la revisión portuaria: abanicos, pañuelos de seda, joyas, la óptica de Portales o el periódico *El Mercurio Histórico y Político* impreso en Madrid y obsequiado para el obispo, invisibilizándose bajo la genérica frase «y otras cosas de devoción».

Asimismo, existen otros indicadores que parecieran señalar cierta laxitud respecto del control ejercido por el maestre: en primer lugar, su acuerdo con el procurador Salinas Guesalaga para llevar entre su equipaje los cajones de los ignacianos que traían el reloj londinense. Posiblemente, la razón se deba a la imposibilidad de justificar este objeto de lujo como un bien de misión. Un segundo indicio sobre estas contravenciones es la habitual presencia de rótulos y letreros de destinatarios particulares en el interior de los cajones: «para Agustina Aguirre y Irrazabal. Serena. Chile»; indicaciones que son transcritas en los documentos de temporalidades con precisión: «un reloj grande con un letrero que dice para Clemente Corbalán, Mendoza»³⁹. Estas inclusiones nos invitan a pensar que los procuradores eran conscientes que sus cajones no tendrían una inspección ocular detenida, como se suponía el maestre debía realizar.

38. AGN, 21-5-6, exp. 85, f. 20v, 50-52.

39. AGN, 21-5-6, exp. 85, s/f.

Estos rótulos permitieron que los objetos reclamados fuesen restituidos a sus dueños, tal como sucedió con Simón de Lima y Melo, cura de la iglesia parroquial de San Juan en la provincia de Cuyo quién recibió de la Junta de Temporalidades «una caja con reloj de sobremesa y dos casullas una bordada de plata y oro superior y otra de lo mismo más inferior» identificada por una nota a su nombre dentro de la misma⁴⁰. En contraposición, las ricas telas de brocado azul, carmesí, las franjas de oro y la casulla de brocado blanco traídas por el jesuita para el padre Ignacio Gres no fueron identificadas, reclamadas, ni restituidas⁴¹.

Más interesante aún resultan aquellas anotaciones con indicaciones precisas para el destino de algunos objetos como obras pías: el cajón n.º 5 despachado por Varas incluía en su interior una nota que señalaba que sus telas estaban destinadas para «vestir una imagen de San Antonio que está en una capilla de la ciudad de Mendoza y hoy sirve de hospital y no se debe entregar a los frailes sino a una señora que cuida de él llamada Jurado y Correa»⁴². Asimismo, otra nota hallada en uno de los cajones del mismo procurador indicaría que algunos bienes formaban parte de limosnas. Dentro de un cajón con objetos litúrgicos una nota indicaba que «en la punilla está una capilla dedicada a Ntra. Sra. del Rosario en donde por falta de cáliz carecen los vecinos de oír misa... Y así este cáliz es para dicha capilla, junto con un fierro para hacer hostias»⁴³. A diferencia de varios casos precedentes, esta adquisición no formó parte de un encargo y no tuvo una contraprestación económica, por lo cual la Junta de Temporalidades dispuso su inmediata entrega en atención del pasto espiritual que estos objetos brindarían.

Del mismo modo, entre los cajones declarados en el registro del navío no sorprende encontrar un cuantioso número de cruces, rosarios, estampas, medallas, *agnus dei* y láminas; objetos de devoción que, como hemos anticipado, correspondían a dádivas que los jesuitas solían obsequiar en el marco de misiones volantes o para sellar vínculos con la feligresía⁴⁴. Al respecto, Salinas Guesalaga asienta en sus cuentas la compra de 400 novenas de la Santísima Trinidad para entregar a don Félix Villalobos, y otra centena para

40. AGN, 21-5-6, exp. 85, f. 19v.

41. AGN, 21-5-5, exp 12, f. 119.

42. AGN, 21-5-6, exp. 85, f. 53.

43. AGN, 21-5-6, exp. 85, f. 5v.

44. Ver Fabre (2011).

don Pedro Ortiz que estos repartirían⁴⁵. Asimismo, de la gran cantidad de objetos a obsequiar para difundir la devoción ignaciana entre la feligresía, algunos de ellos –como reliquias y láminas– estaban destinadas a familiares de los procuradores José Antonio Salinas y Francisco Javier Varas Aguirre, obsequios que, junto con afianzar la devoción ignaciana, recordaban un vínculo estrecho, tal como sucediera con Catalina Salinas al recibir una lámina de San Luis que el procurador comprara o con la hermana de este, Leocadia Salinas, quien en 1769 recibió de la Junta de Temporalidades «8 láminas, 100 mazos de perlas falsas y 172 agujas» que según declarara habían sido adquiridos por el Procurador José Salinas por la venta de un rosario de oro «que la suplicante le había dado con la confianza de ser su hermano para que lo emplease en aquello que le pareciese podría tenerle más utilidad»⁴⁶.

El contraste entre estos casos evidencia cómo los viajes de los procuradores y los bienes traídos no pueden ser solo analizados dentro del binomio bienes de misión–mercancías de contrabando, sino que sus motivaciones, formas de consumo e instancias de recepción implican comprender que se trata de una práctica instalada en las que los procuradores provinciales habrían actuado no solo como agentes de intercambio sino también como mediadores culturales (Gruzinski, 2005) para desplegar una economía espiritual que combinó el rédito económico con la promoción del culto y la devoción⁴⁷. En suma, prácticas que excedieron los límites de lo instituido por la corona y que habían sido una de las razones de la eficacia de la orden en su inserción territorial.

5.4. LA ETAPA FINAL EN LA VIDA DE LAS COSAS DE DEVOCIÓN

Si hasta el momento hemos analizado parte de los entramados que tuvieron por resultante uno de los expolios más grandes de objetos religiosos y suntuarios desarrollados por la monarquía hispánica, a continuación, veremos cuáles fueron los mecanismos que dieron la asestada final al recuerdo de la orden

45. AGN, 21-5-5, exp. 12, f. 120.

46. AGN, 21-5-6, exp. 85, f. 6. Asimismo, José Salinas había recibido la suma de veinticinco pesos de las monjas catalinas de Buenos Aires «para invertirlo en tabaco en polvo». AGN, 21-5-5, exp. 12, f. 35.

47. Hace ya algunas décadas Kathryn Burns (1999) acuñó este término para referir a la adquisición de ciertos beneficios y objetos vinculados a lo sagrado a cambio de una contraprestación económica y no necesariamente monetaria.

mediante la diáspora de su patrimonio artístico. Una vez concretados los embargos y elaborados los inventarios y tasaciones de los objetos de culto y devoción existentes en los colegios, iglesias y misiones ignacianas, estos fueron incorporados a una dinámica que les era completamente ajena: la de su aplicación o enajenación favoreciendo su dispersión. Mientras el primer mecanismo habría implicado un proceso de refuncionalización y transformación simbólica, el segundo trajo aparejada su desacralización y mercantilización.

A pesar de los esfuerzos llevados a cabo por el gobernador Francisco de Paula Bucareli y Ursúa y sus oficiales, los réditos de las pocas propiedades y objetos vendidos resultaban insuficientes para contribuir con la metrópolis en la financiación de la expulsión y los pagos de las pensiones vitalicias de los expulsos. Por esta razón, y para satisfacer las exigencias de la corona y exhibir su capacidad como buen administrador, Bucareli desarrolló una medida hasta el momento inusitada para congraciarse con la Corona: a falta de compradores locales para la remisión de caudales, el gobernador decidió embarcar y enviar a la metrópolis grandes cantidades de bienes labrados en plata sustraídos de las propiedades ignacianas para su fundición y acuñación de moneda en la península. Este fue el destino final de aquellas piezas que, forjadas en metales nobles, tiempo atrás habían estado dedicadas al servicio del culto: custodias, relicarios, lámparas, incensarios, vinajeras, crucifijos, potencias, halos, frontales y demás alhajas que tenían por objeto contribuir a la pompa barroca, exaltar el culto divino y propiciar el contacto con lo sagrado –dada su condición material– transitaron un arco de valoraciones que rápidamente los convirtió en objetos predilectos para su enajenación (Fig. 4).

En artículos precedentes hemos analizado cómo, acorde a su cercanía o lejanía con lo sagrado, los objetos labrados en metales nobles fueron clasificados por las juntas de temporalidades en tres categorías acorde a su cercanía y lejanía con lo sagrado tal como lo había dispuesto el Consejo Real de Castilla en sus *Providencias* (1767, 1769, 1773). Fue recién entre 1774 y 1782 que la corona dispuso la enajenación de todos aquellos objetos de tercera y segunda categoría respectivamente que aún no hubieran sido aplicados a otros espacios de culto (Scocchera 2020a).

Sin embargo, las acciones emprendidas por Bucareli preceden estas disposiciones y habrían significado el inicio de una dispersión y pretendida destrucción del patrimonio artístico ignaciano por fuera de los límites territoriales rioplatenses: fue en 1769 cuando el gobernador de Buenos Aires dispuso que las piezas labradas en plata, embargados de la iglesia de Santa Fe y las correspondientes a los colegios de San Ignacio y Belén de Buenos Aires fueran



Figura 4. Relicario, plata fundida, cincelada y repujada, siglo XVIII.
Museo Jesuítico Nacional Estancia de Jesús María, Córdoba

remitidas rumbo a España en la fragata «Jesús, María y José» como caudales para la corona. De 30 cajones con piezas inventariadas y tasadas, solo 8 arribaron a Cádiz por un valor de 1833 marcos de plata. Un destino trágico se adelantó al encuentro de los restantes cajones, pues estos se hundieron en el Río de

la Plata durante su conducción al navío apostado en Montevideo⁴⁸. No era esta la primera vez que Bucareli tomaba esta decisión, sino que, unos meses antes, había remitido 19 cajones con los objetos religiosos secuestrados de la iglesia Matriz de Córdoba de la Compañía que fueron embarcados en el navío «Terror de Dios» por un monto que ascendió a 4163 marcos de plata⁴⁹.

Entre las alhajas procedentes de la iglesia de San Ignacio, se listaba una numerosa cantidad de objetos que, acorde a las disposiciones monárquicas, habían sido clasificados como bienes de segunda y tercera categoría: candeleros con sus pies, calderas e incensarios, cañones para estruendos, ramos y jarras de plata, atriles y las arañas sustraídas de los altares de Nuestra Señora de las Nieves, San Juan Nepomuceno y Nuestra Señora del Pilar que, por su carácter de aditamentos para la promoción del culto, no significarían una ofensa a la religión al momento de su mercantilización o fundición, aunque su ausencia sería simbólicamente notable. Tampoco fueron exentos de su embate aquellos objetos sagrados y litúrgicos, como «un crucifijo de plata», «un juego de vinajeras de platillo» y «dos portapaces»; piezas de primera categoría que, por su condición de sacralidad, deberían haber sido especialmente reservadas de su enajenación. Esta falta de discriminación respecto de cuáles deberían haber sido los objetos a enajenar –y cuáles los que preservar– se acrecienta aún más al revisar los listados de inventarios del Colegio de Belén de la misma ciudad y los procedentes del Colegio de la provincia de Santa Fe.

Los registros documentales nos impiden atribuir estas sustracciones a una omisión o confusión y nos obligan, más bien, a considerar que estos fueron parte de decisiones conscientes, ya que los plateros intervenientes en la redacción de estos inventarios y tasación de bienes fueron dos sujetos de reconocida actuación en el Río de la Plata⁵⁰. Sumado a ello, si consideramos

48. AGN 21-5-6, exp. s/n.

49. AGI, Contratación, 2750, 1769; AGI, Arribadas, 569.

Si bien la remisión de plata labrada contravenía las disposiciones del rey respecto de pretensión de perdurar el uso de los espacios de culto de los expulsos; desabastecer estos espacios seguido de dichas remisiones formaba parte de un imaginario antijesuita que, a manos de los funcionarios reales, suponía desactivar la antigua eficacia de los principales templos ignacianos y retribuir a la corona parte de las riquezas sustraídas por la orden. Así, los envíos de Bucarelli inauguran dichas remisiones virreinales sudamericanas en plata labrada. No obstante, su número sea notablemente inferior al de los envíos limeños: para 1770 de un total de 183 cajones enviados entre ambas ciudades solo 25 eran rioplatenses.

50. Mariano Zarco (Córdoba, Andalucía) ejerció su oficio de platero en Sevilla desde donde pasó al Río de la Plata en 1745; fue asimismo mayordomo del gremio en Buenos Aires

que la importancia de este envío radica en ser una de las primeras remisiones de caudales vinculadas al embargo de bienes religiosos en una fecha muy temprana, no resultaría extraño suponer que Bucareli pretendía exhibir sus cualidades como administrador en beneficio de los réditos de la corona frente a las sucesivas acusaciones de malversación local suscitadas en el período⁵¹.

Otros datos contribuyen a abonar nuestra hipótesis respecto del interés del gobernador por remitir piezas de especial valor simbólico que dejaran desprovistos de sacralidad a los antiguos espacios ignacianos, tal como sucediera en la iglesia del Colegio de Belén mediante la sustracción de «sesenta y dos piezas de que se componía el frontal, a saber: veintidós medias cañas, cinco serafines, un Jesús y treinta y cuatro sobrepuestos que todo pesó líquido 102 marcos y 12 adarmes»⁵². Pareciera que, mediante esta breve mención, estuviésemos frente al momento preciso en el que los sentidos asociados a una de las piezas predominantes y de especial pregnancia visual de la iglesia, está siendo desmontada y desprovista de una de las principales «alhajas» que daban decencia al templo.

Una vez llegadas al puerto de Cádiz, los pocos remanentes de sacralidad que aún quedaban en estas alhajas se diluyen. Al momento del arribo, los cajones remitidos por «las temporalidades de Buenos Aires para Su Magestad» eran recibidos por un guardalmacén que informaba al tesorero de la Contaduría de la Real Audiencia de Contratación de Indias la cantidad y calidad de bienes arribados (Martínez Tornero, 2010). Lo anterior significaba un nuevo reconocimiento de las piezas que se cotejaba con la documentación enviada y en la que frecuentemente el valor de la tasación indicada disminuía, pues se eliminaban de dichas cuentas todos aquellos objetos cuya materialidad no era la de la tan deseada plata labrada. Este fue el destino, por ejemplo, de un nicho de madera de jacarandá recuperado del naufragio del Navío San Nicolás

en 1753. El segundo platero, Manuel Nis, es uno de los maestros plateros oriundos de Buenos Aires activo durante la segunda mitad del siglo XVIII (Ribera, 1954).

51. Baste para ello, recordar, por ejemplo, el escándalo suscitado en torno del accionar de Fernando Fabro, comisionado por Bucareli para la expulsión y embargo de bienes en la ciudad de Córdoba; así como también el posterior enfrentamiento entre estos y Campero frente al gobernador Matorras. Estos, entre otros, habrían sido los motivos que llevaron a Bucareli a solicitar al Consejo su remoción del cargo en 1769 no obstante luego diera un paso atrás y decidiera permanecer dos años más a cargo de la gobernación de Buenos Aires. AGI, Buenos Aires, 43, 1768.

52. Ídem.



Figura 5. *Puerta de sagrario, madera tallada y dorada, misiones jesuíticas, siglo XVIII*. Museo Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo, Buenos Aires

de Bari, o bien, de dos puertas de sagrario de madera dorada a la hoja procedentes de la iglesia de San Ignacio en el navío Jesús María y José (Fig. 5).

A diferencia de lo imaginable, los objetos labrados en plata pertenecientes a las tres categorías mencionadas permanecieron depositados en estos

almacenes durante casi una década, pues no pocos eran los reparos en fundir esta materia sagrada. La historia final de buena parte de estos objetos tuvo lugar en 1778, cuando, por orden del conde de Aranda el guardalmacén Francisco Urquinaona entregó 47791 marcos de plata labrada en distintas piezas y 46 marcos de oro en 178 cajones de diferentes piezas de vajilla –entre los que se encontraban un mate con su bombilla, un tejo de oro y objetos litúrgicos– procedentes de los 183 cajones enviados desde Lima y el Río de la Plata para su fundición en la Real Casa de la Moneda de Sevilla. Estamos aquí frente al momento preciso en que una constelación de objetos de culto, que en tierras americanas habían servido para promover la devoción, exaltar los sentimientos de piedad y la emotividad barroca, llegan a su fin.

Sin embargo, no todo es infortunio: de estos 183 cajones, ocho de ellos fueron reservados de su fundición por contener «varias piezas de adorno de altar» que habían sido separadas para ser vendidas, y uno de ellos fue reservado por poseer «alhajas de primera clase que han quedado para repartir de limosnas a iglesias pobres»⁵³. Si bien a estas alturas del registro documental resulta imposible identificar si se trataba de los bienes llevados en los navíos salidos del puerto de Buenos Aires, lo cierto es que estas últimas alhajas iniciarían aquí una nueva etapa en sus biografías pues pronto lucirían como alhajas americanas en nuevos espacios de culto.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, hemos analizado dos episodios que atravesaron la vida de una innumerable cantidad de imágenes y objetos de culto y devoción durante el proceso de temporalidades. Las determinaciones de la Corona respecto de la aplicación y enajenación de los bienes ignacianos deben enmarcarse en procesos de largo alcance que tendrían su punto álgido durante el siglo XIX, cuando las desamortizaciones de las propiedades eclesiásticas fueron parte de las respuestas dadas a los ideales de secularización. Previo a ello, las dinámicas aquí analizadas involucraron a una diversidad de actores sociales tensionados entre la valoración de estas piezas por su cercanía a lo sagrado, sus apelaciones al prestigio y la distinción. De la vereda de enfrente, a la luz del proceso de expulsión, las necesidades económicas de la corona

53. AGI, Arribadas 569.

rápidamente fueron reinterpretadas por un creciente antijesuitismo y por su necesidad de despojar de toda carga simbólica a aquellos antiguos edificios ignacianos que supieron ser grandes maquinarias de la pompa barroca y de la propaganda de la orden. En este sentido, a pesar de que las pretensiones del monarca fuesen las de perdurar la religiosidad en todos aquellos espacios que habían pertenecido a la orden, las acciones de embargo, mercantilización y dispersión patrimonial que hemos analizado, vinculadas a la diáspora y expolio, deben ser leídas como parte de las respuestas locales que, en el territorio rioplatense, los administradores de temporalidades llevaron a cabo en el marco de los ideales realistas y de las pretensiones de exaltar su propia labor.

Más allá de los embates y pérdida material de las obras aquí analizadas, estos casos exhiben los modos en que una misma pieza fue factible de adquirir múltiples valoraciones en forma simultánea acorde a sus cualidades asociadas a lo sagrado, sus consideraciones como bien de distinción, sus características suntuarias o sus valoraciones económicas. El factor común que estrechó el tendido de redes de contacto ignacianas a ambos márgenes del océano fue el deseo manifiesto por la posesión de dichos objetos. Para ello, era necesario garantizar la circulación de una cultura material que sendas veces había demostrado ser capaz de transmitir saberes e ideas y reproducir creencias que, mediante estos objetos, sería rápidamente compartida.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá, Luisa Elena (2007): «De compras por Europa: procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España», *Goya*, 318, 141-158.
- Aránguiz Donoso, Horacio (1980): «Notas para el estudio de la biblioteca del obispo de Santiago don Manuel Alday», *Anuario histórico-jurídico*, 16, 579-618.
- Burns, Kathryn (1999): *Colonial habits, convents and the spiritual economy of Cuzco, Perú*. Londres: Duke University Press.
- Consejo Real de Castilla (1767, 1769 y 1773): *Colección General de las Providencias hasta aquí tomadas por el Gobierno sobre el estrañamiento y ocupación de temporalidades de los regulares de los Regulares de la Compañía que existían en los Dominios de S.M. de España, Indias, e Islas Filipinas a consecuencia del Real Decreto de 27 de Febrero, y Pragmática-Sanción de 2 de abril de este año*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta.
- Cuenca Corcoles, Celia (2009): «El Viaje Óptico por España de Onofre Alsamora Vistas ópticas y espectáculos visuales de la Barcelona del siglo XIX», en Jordi Pons Busquet y Ángel Quintana Morraja (coords.), *Presències i representacions de la dona en els primers anys del cinema. 1895-1920*. Gerona: Fundació Museu del Cinema, 369-380.
- Fechner, Fabián (2014): «Las tierras incógnitas en la administración jesuita: toma de decisiones, gremios consultivos y evolución de normas», *Histórica*, 38, 2, 11-42.
- Fabre, Pierre Antoine (2011): «Reliquias romanas en México, historia de una migración», en Guillermo Wilde (ed.), *Saberes de la conversión*. Buenos Aires: SB, 205-224.
- Galán García, Agustín (1995): *El oficio de indias de los jesuitas en Sevilla 1566-1767*. Sevilla: FFCS.
- Gaune, Rafael (2020): «Huérfanos de los jesuitas. La despedida de la Compañía de Jesús al Reyno y Ciudad de Santiago de Chile en tiempos de la expulsión (1767)», *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 24, 2, 69-96.
- Gramatke, Corinna (2019): «“La portátil Europa”. Der Beitrag der Jesuiten zum materiellen Kulturtransfer», en E. Emmerling y C. Gramatke (dirs.), *Die polychromen Holzskulpturen der jesuitischen Reduktionen in Paracuaria, 1609-1767*. Múnich: Fakultät für Architektur, 191-397.
- Gramatke, Corinna (2020a): «“Dándose mutuamente las manos la América y la Europa... para bien universal”: José Sánchez Labrador, S. J. (1717-1798), y la materialidad de las esculturas en madera policromada de las misiones jesuítico-guaraníes en el Paraguay», en Gabriela Siracusano y Agustina Rodríguez Romero (eds.), *Materia Americana. El cuerpo de las imágenes hispanoamericanas (siglos XVI a mediados del XIX)*. Saenz Peña: EDUNTREF, 271-283.
- Gramatke, Corinna (2020b): «Llegó en malísimo estado la estatua de San Luis Gonzaga», en Fernando Quiles, Pablo Amador y Martha Fernández (eds.),

- Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinatos americanos y la metrópolis.* Sevilla: Enredars, 149-173.
- Gruzinski, Serge (2005): «Passeurs et élites “católicas” en las Cuatro Partes del Mundo. Los inicios ibéricos de la mundialización (1580-1640)», en Scarlett O’Phelan Godoy y Carmen Salazar-Soler, (eds.), *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el mundo ibérico, siglo XVI-XIX*. Lima: IFEA, 132-149.
- Hanisch, Walter (1972): *Itinerario y pensamiento de los jesuitas expulsos de Chile (1767-1815)*. Santiago de Chile: Bello.
- Kopytoff, Igor (1991): «La biografía cultural de las cosas. La mercantilización como proceso», en Arjun Appadurai, (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Ciudad de México: Grijalbo, 89-122.
- López Martínez, Antonio (1991): «Los jesuitas y el tráfico de dinero en la carrera de indias (1753-1767)», *Cuadernos de investigación histórica*, 14, 7-24.
- Martínez Serna, J. Gabriel (2009): «Procurators and the Making of Jesuits’ Atlantic Network», en Bernard Bailyn y Patricia L. Denault (eds.), *Soundings in atlantic history Latent Structures and Intellectual Currents, 1500–1830*. Cambridge: Harvard University Press, 181-208.
- Martínez Tornero, Carlos (2010): *Carlos III y los bienes de los jesuitas. La gestión de las Temporalidades por la Monarquía Borbónica (1767-1815)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Mörner, Magnus (2008): *Actividades políticas y económicas de los jesuitas en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Libertador.
- Ribera, Luis Adolfo (1954): «La platería en el Río de la Plata», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, FADU-UBA, 7, 122-161.
- Schenone, Héctor (1982): «Retablos y púlpitos», «Imaginería», en *Historia del Arte en la Argentina. Desde los comienzos hasta fines del siglo XVIII*, volumen 1. Buenos Aires: ANBA, 211-346.
- Scocchera, Vanina (2019): *Objetos de devoción y culto: prácticas piadosas, intercambios y distinción entre agentes laicos y religiosos en las diócesis de Buenos Aires y Córdoba (mediados siglo XVIII - primer cuarto siglo XIX)* [tesis doctoral]. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA: especialización en Historia y Teoría de las Artes.
- Scocchera, Vanina (2020a): «El pintor de corte y los funcionarios del rey. Criterios de valoración artística entre la monarquía borbónica y el virreinato del Río de la Plata», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 12, 147-161.
- Scocchera, Vanina (2020b): «Objetos sagrados en diáspora: enajenaciones y redistribuciones durante el proceso de temporalidades tras la expulsión de la Compañía de Jesús (Córdoba y Buenos Aires, 1767-1810)», *Caiana*, 16, 117-132.
- Siracusano, Gabriela, Marta S. Maier, Blanca A. Gómez Romero, Eugenia Tomasini y Leontina Etchelecu (2020): «Entre todas las manos: la dimensión material de

- la imaginería jesuítica guaraní», en Gabriela Siracusano y Agustina Rodríguez Romero (eds.), *Materia Americana. El cuerpo de las imágenes hispanoamericanas (siglos XVI a mediados del XIX)*. Saenz Peña: EDUNTREF, 259-269.
- Sustersic, Bozidar D. (2010): *Arte jesuítico-Guaraní y sus estilos*. Buenos Aires: FFyL.
- Storni, Hugo (1980): *Catálogo de los jesuitas de la provincia del Paraguay (Cuenca del Plata) 1585-1768*. Roma: Institutum Historicum S. I.
- Urrejola Davanzo, Bernarda (2018): «Las lágrimas del obispo. Manuel de Alday ante la expulsión de los jesuitas del Reino de Chile», *Silex*, 8, 2, 121-134.
- Vega, Fabián (2021): «“Que se han de embarcar para la provincia del Paraguay”. Procuradores jesuitas y circulación de libros en el Río de la Plata, mediados del siglo XVIII», *ACHSC*, 48, 2, 49-80.

CAPÍTULO 6

ROMPIENDO LA CLAUSURA: CREACIÓN DE LA COLECCIÓN DE ARTE DEL MONASTERIO DE SANTA INÉS DE MONTEPULCIANO*

OLGA ISABEL ACOSTA, DAVID LEONARDO ECHEVERRI, JIMENA GUERRERO,
ÓSCAR LEONARDO LONDOÑO, ANA MARÍA OROBIO Y MARÍA ISABEL TÉLLEZ
Universidad de los Andes, Colombia

En uno de los espacios de la sala de *Primeros Tiempos Modernos*¹ del Museo de Arte Miguel Urrutia en Bogotá –MAMU– se expone desde el 2012 una selección de la serie pictórica compuesta por ocho lienzos dedicados a la vida de la santa italiana Inés de Montepulciano, de factura local y datada en la segunda mitad del siglo XVIII, adquiridos junto a diecinueve retratos

* Este artículo es el resultado de un largo proceso que inició en el 2016 en el marco de los estudios realizados por el *Semillero de la Imagen Colonial* del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de los Andes a partir de los acervos pictóricos del Monasterio de Santa Inés de Montepulciano. Como grupo, agradecemos especialmente la colaboración y enorme generosidad de las hermanas del Monasterio de Santa Inés (conocidas como *inesitas*), siempre abiertas a nuevas ideas y profundamente interesadas y comprometidas con la construcción de su memoria histórica como comunidad y el cuidado y divulgación de su patrimonio. Igualmente, un enorme agradecimiento a los otros miembros que hicieron parte del semillero en estos años por su entusiasmo, compromiso y disposición para aprender y discutir en grupo.

1. Borja, Jaime, Los primeros tiempos modernos, Colección de Arte del Banco de la República, consultado en [https://www.banrepicultural.org/coleccion-de-arte/curaduria/los%20primeros%20tiempos%20modernos](https://www.banrepultural.org/coleccion-de-arte/curaduria/los%20primeros%20tiempos%20modernos)

de monjas del monasterio bogotano de Santa Inés de Montepulciano de los siglos XVIII y XIX².

Desde fechas cercanas a la fundación de su monasterio en Santafé en 1645 (Acosta y Vargas, 2017; Londoño, 2016), las monjas dominicas de Santa Inés de Montepulciano empezaron a reunir un importante acervo pictórico para ser ubicado en su iglesia y en el claustro. Debido a que desde el siglo XIX fue desmantelado y en el siglo XX derrumbado, hoy no queda casi rastro en Bogotá de aquel complejo monástico, sin embargo, buena parte de sus acervos pictóricos fue salvaguardado hasta fines del siglo XX por las hermanas inesistas, cuando progresivamente algunas obras fueron vendidas al coleccionismo privado y público, y otro tanto fue reubicado en diferentes instalaciones de la Orden de Predicadores en Colombia. La documentación que se refirió a estas pinturas desde el siglo XVIII hasta el XIX no las denominó ni clasificó como una colección de arte, pero desde fines del siglo pasado sí empezaron a ser reconocidas bajo esta categoría, especialmente desde que fueron presentadas al público en exposiciones de arte (Fig. 1).

El *Diccionario de Autoridades* en su edición de 1729 explicaba que una colección debía entenderse como «el acto de recoger, o juntar algúna cosa» (Real Academia Española 1729: 408), sin embargo, tal definición hoy no nos satisface y requerimos de una comprensión más compleja sobre las razones por las que una reunión de cosas puede ser llamada una colección. Por esto, concordamos más con la explicación propuesta por Krzysztof Pomian, quien aduce que una colección, bien privada o en un museo, está conformada por una agrupación de objetos naturales o artificiales cargados de significado adquirido más allá de su uso cotidiano y de su valor económico, denominados por el autor como «semióforos». Según el mismo Pomian, una colección tiene además la particularidad de estar organizada de una cierta manera y de estar dispuesta en un espacio donde pueda ser visible, (Pomian 2013: 16) singularidad que recalca también el *Diccionario de Autoridades* al apuntar que una colección podía ser la unión de cosas de la misma especie (Real Academia Española 1729: 408).

2. Dentro de esta serie, el MAMU adquirió dieciocho monjas muertas y tres vivas: sor María Josefa del Corazón de Jesús (ca. 1795), madre María Josefa del Espíritu Santo (ca. 1800) y la madre María de Santa Tereza (ca. 1823), de quien además se conserva su retrato póstumo realizado en Bogotá por José Miguel Figueroa en 1843. Sobre esta última religiosa (Méndez, 2017). Estas obras pueden consultarse en <https://www.banrepultural.org/colección-de-arte>.

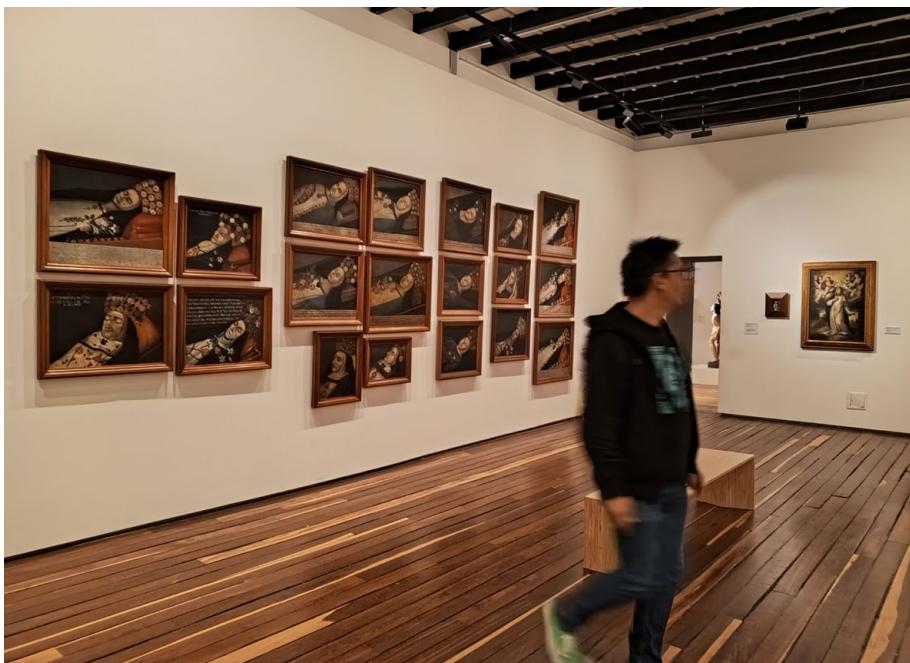


Figura 1. *Sala de monjas coronadas bajo la antigua curaduría. Los Primeros Tiempos Modernos*, siglos XV al XVIII, Museo de Arte Miguel Urrutia. Bogotá.
(Fotografía de: Olga Acosta, 2024)

Teniendo en cuenta las dos definiciones, las pinturas del Monasterio de Santa Inés han sido siempre una colección, en la medida en que en diferentes momentos desde su origen han constituido un grupo de «semíóforos» de una misma especie relacionada con su función, género, iconografía, etc., y que ha sido dispuesto de forma determinada tanto en el cenobio, como en el museo. No obstante, las cargas de significado y de valoración dadas a este acervo pictórico han mutado ante nuevas apreciaciones y usos que transformaron imágenes para la devoción religiosa, obedientes a los designios del Concilio de Trento, en piezas con valor artístico y testimonial para la exhibición pública. Esta transición ocurrió en el contexto colombiano entre los siglos XVIII al XXI y no representó un paso sencillo ni uniforme. Se trató de un proceso que fue normalizando el uso del término «colección» para denominar series pictóricas como las de Santa Inés. Justamente, explicar cómo, cuándo y en qué espacios se dio la transformación de significados de este acervo pictórico,

especialmente en torno a las series de la vida de santa Inés y los retratos de monjas inesitas que hoy se encuentran en el MAMU, son las preguntas que abordaremos en el siguiente escrito.

Para responder estas inquietudes, nos proponemos mostrar que el coleccionismo de pinturas religiosas como obras de arte generalmente ha estado supeditado por condiciones particulares del entorno donde son resguardadas y expuestas, y que en el caso particular de Colombia se dio sobre todo desde el siglo XIX de tres maneras. Una primera forma se refiere al coleccionismo privado de piezas religiosas donde tales adquisiciones han obedecido a gustos hedonistas e individuales, pero cuyo acceso pudo ser restringido a un público particular. Una segunda forma de coleccionismo se dio a través del aparato estatal en ciudades como Bogotá, donde la sociedad civil, además de adquirir estas piezas y preservarlas, buscó visibilizar este patrimonio a través de exposiciones y, posteriormente, en el siglo XX, por medio de la creación de museos que las conservaran, custodiaran y las divulgaran ante audiencias diversas (Acosta, 2017). Finalmente, proponemos una modalidad de coleccionismo de difícil definición que ha dependido del ámbito eclesiástico como tenedor. Comúnmente, para el clero secular y regular sus acervos pictóricos y escultóricos fueron y han sido útiles para la práctica religiosa devocional y litúrgica, pero también han sido considerados como propiedad privada exclusiva de la institución y de algunos de sus miembros, cuya valoración económica aumentó especialmente desde el siglo XX.

Es importante resaltar que estas tres formas de coleccionismo fueron posibles en el caso de Santa Inés a través de circunstancias políticas, religiosas, económicas, sociales y culturales particulares del contexto colombiano desde el siglo XVII hasta años recientes. En el marco de estas coyunturas, veremos cómo se han dado cambios en el uso, en la recepción, en la valoración y en la exposición de las pinturas del Monasterio, interacciones que develan procesos dinámicos que tuvieron como resultado la transformación de una agrupación de objetos devocionales en obras de arte.

6.1. NACIMIENTO DE UN ACERVO PICTÓRICO EN SANTA INÉS DE MONTEPULCIANO

El origen de la colección pictórica inesita está vinculado con el único monasterio femenino de la Orden de Santo Domingo en Santafé (hoy Bogotá). Su fundación se remonta a 1645, gracias a la disposición material y espiritual de

la viuda y encomendera Antonia de Chávez, quien asumió dicha tarea luego del fallecimiento de su hermano Juan Clemente, promotor inicial de la causa fundacional a consejo de sus más allegados guías espirituales dominicos y quien, tras haber tenido noticia de la vida de la monja y beata italiana Inés de Montepulciano (Gracciano 1268-Montepulciano 1317), habría decidido dedicar a ella la titularidad espiritual del futuro monasterio (Acosta y Vargas 2011: 19-25; Londoño 2016: 7). Es justamente desde la fundación que Antonia de Chávez donó dinero para financiar, entre muchas otras obras, las «imágenes y cuadros guarneidos de santos y de bulto» que debían decorar el complejo de Santa Inés³. En la década de 1670, durante la ampliación y el mejoramiento de la iglesia, se siguió incrementando el acervo de las inesitas con series de pinturas y esculturas de santos para el tabernáculo y el púlpito (Acosta y Vargas 2017: 63)⁴.

Parte de este patrimonio fundacional se encuentra hoy desaparecido y disgregado de tal manera que no es fácil establecer qué obras pudieron pertenecer al monasterio y cuáles a la iglesia. Sin embargo, a partir de las casi doscientas pinturas sobrevivientes y vinculadas a las inesitas, hoy dispersas entre el colecciónismo privado, público y eclesiástico, hemos podido establecer que las iconografías fundadoras podían referirse a iconografías comunes en la Nueva Granada del siglo XVII, directamente vinculadas con personajes de la orden dominica como su fundador santo Domingo Guzmán y otros santos como Tomás de Aquino y Rosa de Lima (Acosta y Vargas 2007; Borja 2021). Llama la atención la falta de protagonismo iconográfico de santa Inés en el siglo XVII que se ha explicado en parte por su falta de presencia en el entorno americano, donde con el monasterio en Santafé solo existió un segundo cenobio en Puebla de los Ángeles fundado en 1626 (Acosta y Vargas 2011: 20)⁵.

Otra razón para la invisibilización de la santa de Montepulciano se debe a su lento proceso de canonización. Si bien la religiosa había sido beatificada a comienzos del siglo XVII, solo hasta el 10 de diciembre de 1726 se expidió la bula papal de Benedicto XIII que otorgaba la canonización a santa Inés. Es

3. Archivo Monasterio Santa Inés de Montepulciano (AMSIM), «Libro de la fundación del Convento de Santa Ygnes», Santafé, 7 de julio de 1645, fols. 47r - 47v; véase el Apéndice 1 (Acosta y Vargas 2017: 80).

4. Acosta y Vargas citan: AMSIM. Libro de constituciones (1667-1814), fol. 15r.

5. Sobre el Convento y la iglesia inesita en Puebla véase: Amerlinck y Ramos Medina 1995.

en este proceso de más de un siglo que surge una iconografía inesita propia, especialmente en Italia (Acosta y Vargas 2011: 42-48). Tal impulso propició la creación de un ciclo completo pintado al fresco en los lunetos de los muros del claustro del antiguo convento de Santa Inés en Montepulciano. Esta serie, sin embargo, no fue difundida en fuentes grabadas, como sí fue el caso de la vida de santa Catalina de Siena, la santa preferida como patrona de los monasterios dominicos y que sirvió de modelo para amplios ciclos pictóricos en algunos conventos de los virreinatos americanos⁶. Para santa Inés contamos apenas con algunos grabados sueltos de ciertas escenas o de su retrato, de los siglos XVIII y XIX (Acosta y Vargas 2011: 44-47).

De ahí la particularidad de la serie de lienzos santafereños dedicados a la vida de santa Inés, datada hacia 1775 y hoy en el MAMU (Acosta y Vargas 2011: 36). Como ya se ha demostrado en el pasado, esta serie se creó a partir de diferentes fuentes visuales y escritas y evoca a menudo prácticas y culturas materiales que podemos relacionar con dinámicas de la sociedad neogranadina del siglo XVIII (Acosta 2017a). Esta serie se aleja iconográfica y estilísticamente de las pinturas que conservan los conventos de Montepulciano y de Puebla, hecho que demuestra la inventiva por parte de los artífices locales a la hora de concebir en Suramérica un ciclo pictórico dedicado a una santa toscana del siglo XIII. Se trata así de una serie íntima que acercaba aquella santa italiana lejana a las hermanas en Santafé. Por ello, proponemos que, aunque la documentación no nos dé luces al respecto, la serie bogotana fue pensada y destinada desde el inicio para el uso y contemplación al interior del monasterio, especialmente por su carácter ejemplificante dentro de la vida común de las monjas.

De la misma manera, los diecinueve retratos de monjas del monasterio –dieciséis muertas y tres vivas– que conserva hoy el MAMU, fueron obras elaboradas entre los siglos XVIII y XIX y evidencian un interés al interior del monasterio por construir y visibilizar memorias de la comunidad a través de la producción de imágenes pintadas con fines edificantes y espirituales

6. Es de destacar, por ejemplo, la serie dedicada a santa Catalina de Siena en el Monasterio dedicado a ella en Arequipa y que se basa en la serie de 33 grabados titulada *D. Catharinae Senensis [...] Vita ac miracula selectiora formis aeneis expressa apud Ioannem Le Clerc, via S. Ioa. Lateranensis, ad insignem Salamandrae Regiae*, abierta en el taller de Jean Leclerc IV en París en 1607 a partir de los grabados de Cornelis Galle I publicados en Amberes en 1603 por Philip Galle. Véase: <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/catherine-of-siena#c2898a-2898b> (2898A/2898B - 3301A/3301B).

que tenían como destinatario principal las mismas monjas. Esto es sobre todo notorio en los dieciséis retratos de monjas coronadas muertas que buscaban plasmar el rostro *post mortem* de forma fidedigna de algunas de las mujeres consagradas a Cristo que, a razón de sus múltiples virtudes o su jerarquía, dentro del monasterio eran consideradas modelos ejemplares para ser recordados por la comunidad. Aunque los retratos más tempranos de la serie del Monasterio de Santa Inés datan de 1730 –dedicados a la venerable sor Gertrudis Teresa de Santa Inés⁷, sabemos que ya en el siglo XVII existía esta práctica, como bien lo atestigua el *Libro de las constituciones y elecciones del monasterio* donde se narra el intento de retratar a Francisca Eufrasia de Cristo difunta en 1667⁸.

Los dieciséis retratos que hoy se conservan se suman a una amplia tradición y a extensas geografías comunes para los monasterios de clausura femenina a lo largo de los virreinatos americanos y de España. Especialmente gracias a la información proporcionada por sus cartelas, estas pinturas son testimonios de la vida de mujeres poderosas e influyentes dentro de su entorno conventual y religioso. Lo mismo podemos decir de las tres monjas que fueron representadas vivas, una costumbre en la sociedad colonial cuando alguna joven tomaba los votos religiosos por primera vez o en reconocimiento por la ejecución de alguna labor ejercida con especial dedicación. La imagen retratada de estas monjas no era solo un homenaje a su virtud y poder dentro de la comunidad, sus imágenes las sustituían y se constituían en los modelos a seguir para las novicias y demás religiosas del monasterio, de allí la importancia que estas monjas las siguieran acompañando en su día a día al interior del cenobio y en la clausura (Acosta y Cruz 2013). No es de extrañar entonces que estos retratos se conservaran en el monasterio ubicado en Chapinero, sede que habitaron desde la década de 1960. Hasta hace algunos años, los retratos estaban expuestos en grupo y unidos para ser vistos por las demás religiosas en una sala conocida como la «sala de las coronadas» (imagen 22) (Acosta y Vargas 2007: 16-18) (Fig. 2).

7. Sobre sor Gertrudis Teresa de Santa Inés véase Villalobos 2017 y Toquica 2013.

8. AMSIM. Libro de constituciones (1667-1814), fol. 12v.



Figura 2. *Sala de las Coronadas*, Monasterio de Santa Inés de Montepulciano, Bogotá, 2011. (Fotografía de: Olga Isabel Acosta)

6.2. PATRIMONIO DESAMORTIZADO Y EXCLAUSTRADO

Las prácticas de uso, significado y cuidado en torno a las pinturas de propiedad de la comunidad de las religiosas de santa Inés cambiaron especialmente en 1861 con el decreto de desamortización de bienes de manos muertas y con la exclaustración de las comunidades religiosas, de tal manera que la salida de la clausura de los bienes pictóricos de las inesitas y el cambio de contexto de un entorno religioso a uno secular fueron hechos determinantes en la valoración que se le dio a este acervo. Ahora bien, el decreto de desamortización de Tomás Cipriano de Mosquera no fue uno de los primeros de su clase. El caso español y el mexicano fueron las referencias de la ley de Mosquera, que parece una transcripción literal de esta última, con la diferencia de que en México la desamortización se hizo a favor de los arrendatarios de los bienes, mientras que en el caso colombiano favoreció a la nación (Cortes 2016: 302-303). De acuerdo

a esta ley de desamortización, expedida el 11 de septiembre de 1861, todos los bienes y propiedades de corporaciones civiles y eclesiásticas, centros educativos, de caridad o beneficencia pasarían a manos del Estado, con excepción de los espacios destinados al culto. Al poco tiempo, el 5 de noviembre de 1861, se decretó la extinción de las comunidades religiosas, que significó la disolución de estas y la obligación para las comunidades masculinas de abandonar los conventos, como lo atestiguó el dominico Buenaventura García Saavedra (1826-1915) (García 2011). En el caso de las comunidades femeninas, el 6 de febrero de 1863 se les notificó la exclaustración, que de acuerdo con los testimonios de las propias religiosas se realizó con militares rodeando los edificios conventuales (Herrán 1863; Restrepo 1863).

Además de ser un periodo en donde los conventos y las iglesias estuvieron abandonados, algunos espacios fueron adaptados a la nueva coyuntura política. Este fue el caso de San Agustín, donde entre el 21 y 26 de febrero de 1862 se libró una batalla campal en el antiguo claustro y en su iglesia, caos que fue capturado en los dibujos de Manuel Doroteo Carvajal y donde podemos ver cómo a pesar de la destrucción de estos espacios, las pinturas religiosas coloniales seguían colgando de los muros (Imagen 23) (Acosta 2020a: 23; García 2011). Otra clase de transformación de los espacios religiosos y con ellos de sus acervos pictóricos respondió a su nueva utilización como oficinas del Estado. El fraile Buenaventura García Saavedra informó, por ejemplo, que la iglesia de los dominicos en Bogotá fue dividida en dos para que el congreso sesionara allí y que las imágenes de santos que ocupaban los altares fueran reemplazadas por las imágenes de los «próceres liberales» (García 2011: 162). Esta situación hizo que no solamente la colección pictórica, sino también los archivos, bibliotecas y objetos de uso cotidiano de los dominicos fueran sacados del convento. Ya afuera de los cenobios, estos bienes fueron custodiados por personas cercanas a las comunidades religiosas o se convirtieron en parte de colecciones de individuos que estaban fuera del circuito religioso, quienes a menudo las valoraron como objetos de devoción, pero también como piezas de arte (Fig. 3).

Tanto la desamortización como la exclaustración tuvieron enormes consecuencias en la suerte del acervo pictórico de Santa Inés. Por un lado, a partir de ese momento, se da una separación entre los conjuntos de pinturas que se encontraban dentro del monasterio en la clausura, como debió ser el caso de la serie de la vida de Santa Inés y del grupo de retratos de monjas y aquellos cuadros que estaban en la iglesia. Este último acervo debió permanecer en la iglesia de Santa Inés que desde en torno al 1863 dejó de ser custodiada por

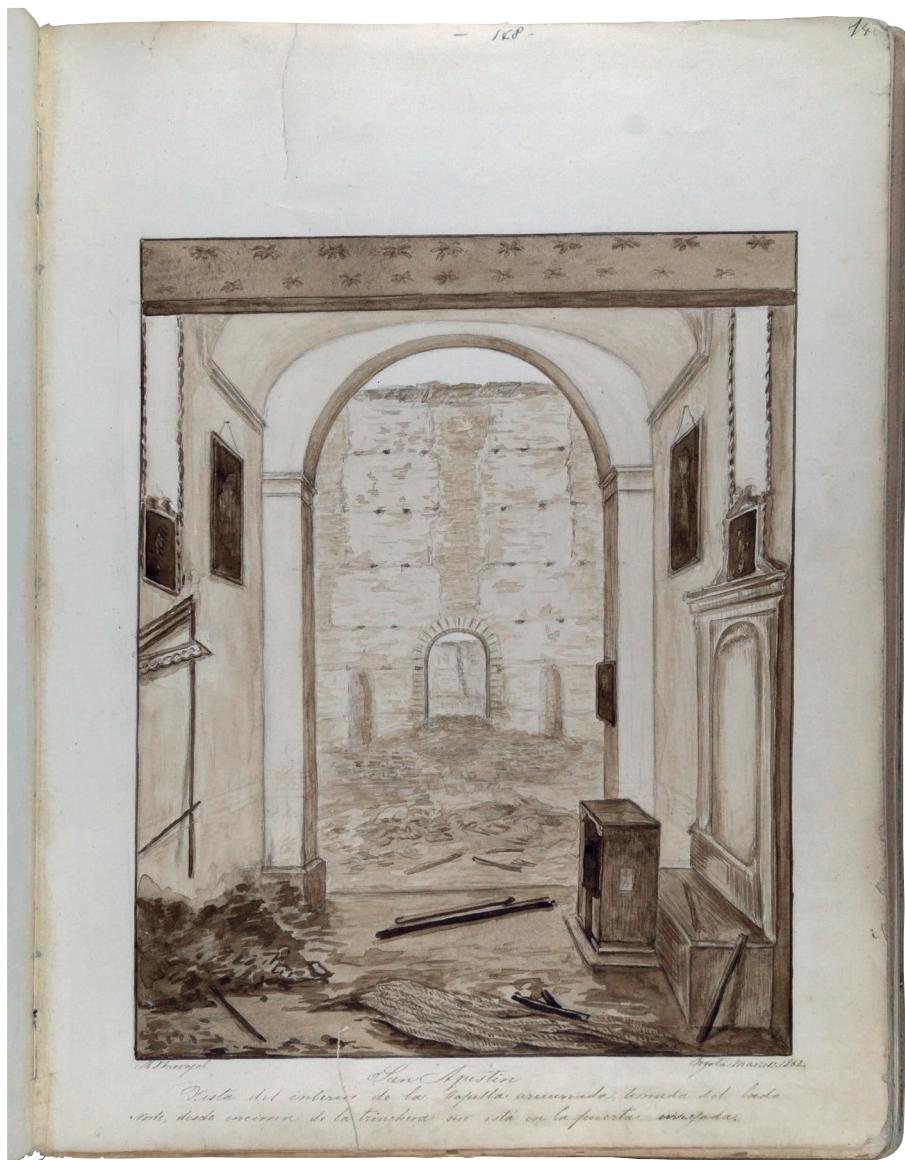


Figura 3. Manuel Doroteo Carvajal, *San Agustín febrero 1862*, acuarela sobre papel, Instituto Caro y Cuervo. (Fotografía: Ministerio de Cultura - ICC)

las monjas para pasar a manos de las betlemitas y desde 1930 de los redentoristas hasta la demolición del templo en 1957 (Niño y Reina 2019: 126-127).

Sabemos además que de las 37 monjas que habitaban el Monasterio de Santa Inés, 11 monjas salieron el 14 de enero de 1864 de Colombia con rumbo al exilio en el convento de Santa Catalina de Siena en La Habana. Mientras tanto, otro grupo se habría quedado en la ciudad y, para finales de 1864, compró una casa en ruinas, lugar donde probablemente ellas mismas llevaron y preservaron la serie pictórica de la vida de santa Inés y los retratos de monjas, entre otros bienes de la comunidad (Acosta y Vargas 2017: 63)⁹. Como ya lo hemos anotado en el pasado, la coyuntura de la exclaustración no es clara, porque a pesar de los momentos turbulentos que vivían las monjas, la documentación revela que las religiosas exiliadas pudieron salir calmadamente rumbo a La Habana. Por ejemplo, sabemos que ellas no viajaron a Cuba sin antes exhumar el cuerpo de sor Gertrudis de santa Inés para que intercediera por ellas. La venerable religiosa, conocida como el Lirio de Bogotá, quien había muerto en 1730, y que fue retratada profusamente tras su defunción (Acosta y Vargas 2017: 63)¹⁰.

6.3. NUEVOS TIEMPOS Y GUSTOS PARA LA PINTURA COLONIAL

En una ciudad como Bogotá, la desamortización y con ella la exclaustración se constituyeron en rupturas importantes con el orden colonial hasta entonces imperante y, para nuestros intereses, con la manera en la que habían sido valoradas y percibidas las imágenes religiosas que fueron albergadas en conventos e iglesias desde el siglo XVI. Entre el caos y la incertidumbre que debieron vivir las inesitas desde 1861, lo cierto es que gracias a la documentación existente fechada entre 1885 y 1912 podemos establecer que el

9. Acosta y Vargas, 63, citan: Sor María Angélica de San José, «El monasterio dominico de Santa Inés de Bogotá en tiempos de la exclaustración», en Los dominicos y el Nuevo Mundo. Siglos XVIII y XIX. Actas del IV Congreso Internacional Santafé de Bogotá, 6-10 septiembre de 1993, (Salamanca, San Esteban, 1995), 387-394; véase el dato en las pp. 393-394. Las monjas lograron además preservar su archivo documental, así como su biblioteca y diversos bienes necesarios para la vida en comunidad y para su sustento como las máquinas para elaborar las ostias (De San José 1995: 393-394).

10. Acosta y Vargas, 63-64, citan a su vez: AMSIM, Epistolario (1864 y 1912) e Inventario general comunidad de Nuestra Madre Santa Inés, 21 de marzo de 1889-2 de octubre de 1931 (21-22, 25).

Monasterio de Santa Inés se instaló en un nuevo lugar de la ciudad y se restauró su vida en comunidad (Guerrero, Méndez, Echeverri y Orobio: 2020). En este nuevo monasterio, sabemos que en 1908 las pinturas dedicadas a la vida de santa Inés estaban repartidas entre la capilla y el claustro alto y bajo (Acosta y Vargas 2011: 36-37). Unos años más tarde, el *Libro de inventario de oficinas del monasterio*, datable en 1937, informa que en el coro se encontraban «8 cuadros de la vida de Nuestra Madre Santa Inés»¹¹, información que podemos vincular a una serie de fotografías que conserva el monasterio de la década de 1950 donde vemos a las monjas rezando en una capilla en cuyos muros identificamos parte de la serie pictórica. Así, las pinturas que conformaban la serie de la vida de su santa patrona seguían siendo percibidas como imágenes devocionales en los espacios dedicados a la clausura. Curiosamente, la documentación conservada no incluye en los inventarios de bienes los retratos de monjas muertas ni vivas, ¿acaso esta omisión obedece a que estas imágenes representaban más que bienes materiales en la intimidad de la vida común dentro del monasterio y que su lugar de memoria debía ser otro que el de un inventario?

Fuera de los conventos y monasterios y de la institucionalidad religiosa, los sucesos vinculados con la desamortización y exclaustración debieron catapultar una preocupación que ya se evidenciaba en algunos escritos y en acciones visibles en la primera mitad del siglo XIX: la valoración y la conservación del patrimonio colonial. Si bien sabemos que ya desde el siglo XVII había colecciones de pintura religiosa en algunas casas santaferíneas para satisfacer placeres estéticos y no solo religiosos (Villalobos, 2021), va a ser el siglo XIX el siglo donde algunos ejemplos de la pintura colonial y algunos artifices fueron evocados en el establecimiento de los orígenes y derroteros propios de una nueva república americana que aspiraba alcanzar la civilización ayudada de las artes y las letras (Arboleda 1936: 40-41). Ya desde la década de 1830, por ejemplo, vemos cómo en los primeros viajes de turismo a Europa hechos por algunos criollos adinerados no se escatimó en gastos e incomodidades para llevar entre su equipaje pinturas atribuidas a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1639-1711) para darlas a conocer en París y Londres, lugares donde esperaban que se rindiera pleitesía al pintor santaferíño (Acosta 2020b: 3-5) (Fig. 4).

11. AMSIM, Libro de inventario de oficinas del monasterio, 1937, 6.



Figura 4. *Capilla dentro del Monasterio de Santa Inés*, ca. 1950.
Archivo Monasterio de Santa Inés. (Fotografía de: Olga Acosta, 2015)

Un importante proyecto de protección del patrimonio se dio poco tiempo después de la exclaustración de las inesitas en enero de 1864, cuando se planeó que el antiguo convento de santa Inés funcionara como sede de la Galería Nacional de Pintura. Según los inventarios de 1864 a 1872, que muestran la corta vida de este proyecto (Lesmes 2018: 61), fue el artista Ramón Torres Méndez (1809-1885) el encargado de seleccionar una serie de pinturas que hasta entonces se encontraban en iglesias de Bogotá y cuyo nuevo dueño y custodio era el Estado. La pinacoteca se trató entonces de una propuesta

estatal que procuraba la conservación del patrimonio local recién adquirido a través del decreto de desamortización, esto por medio de una selección de 78 pinturas para ser exhibidas públicamente y con las cuales se buscaba que estudiantes y maestros que hacían uso del claustro se beneficiaran apreciándolas y estudiándolas (Lesmes 2018: 59). Según los inventarios, la única obra de las inesitas que hizo parte de esta galería se encontraba en el coro alto de la antigua iglesia conventual y se trataba de una *Huida a Egipto* atribuida a un artista anónimo del siglo XVII (Acosta 2020a: 28).

Un segundo escenario en donde se crearon espacios de secularización para las obras provenientes de iglesias y conventos fue en la Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes de Colombia, realizada en 1886 y organizada por Alberto Urdaneta, evento que sirvió como inauguración de la Escuela Nacional de Bellas Artes. La fundación de la escuela cristalizó un largo proceso de formalización de la educación artística en el país, luego de intentar consolidar varios proyectos fallidos de academias a lo largo del siglo XIX (Acosta 2020c; Vásquez 2014). Así como la galería, la muestra fue también un evento que estuvo estrechamente ligado a un proyecto educativo nacional que buscaba dar a conocer obras que hasta el momento estaban ocultas, así como desarrollar el gusto artístico en el país (Vásquez 2008: 7). La exhibición estuvo conformada por diversas temáticas, épocas y artífices y una de las secciones que la conformó fue la correspondiente a obras antiguas producidas por artistas colombianos (Vásquez 2008: 7-9). Para esta última sección, con la autorización del arzobispado (Vásquez 2008: 11), se trasladaron algunas de las obras más representativas que se encontraban en la Catedral Primada de Bogotá, la Capilla del Sagrario y las iglesias de San Francisco, San Agustín, la de Chipaque, la de Egipto y la de La Enseñanza (Urdaneta 1886). Para esta sección se expusieron además obras que pertenecían a familias y personas que habían heredado o adquirido recientemente patrimonios artísticos coloniales, evidenciándose con ello el incipiente coleccionismo de la época.

Aunque en el catálogo de la exposición no se encuentran obras pertenecientes a la colección inesita, la realización de este evento, así como la formación de la galería, determinó un cambio de valoración con respecto al arte religioso. Como lo ha establecido Juliana Lesmes en su estudio sobre la galería, el cambio de uso y contexto de estas pinturas al apartarlas de su función religiosa y transformarlas en obras de exhibición con valor pedagógico, estableció una nueva puesta en valor que proponía al público una aproximación diferente a estas pinturas, al impulsar un acercamiento secularizado y, con él,

la posibilidad de observarlas y de apreciar sus formas, composiciones y colo-ridos, más allá de su carácter devocional (Lesmes 2018: 71-77).

6.4. DEL CLAUSTRO AL MUSEO

Tras el interés por el patrimonio colonial, el 6 de agosto de 1942, bajo el go-bierno liberal de Eduardo Santos, se fundó el Museo de Arte Colonial en el cen-tro de Bogotá en la antigua casa de las aulas de los jesuitas. Este museo fue creado a partir de «objetos coloniales pertenecientes a integrantes de la élite bo-gotana, cuyas familias los habían comprado a instituciones eclesiásticas desde el siglo XIX», a los cuales se sumaron comodatos de colecciones privadas, así como trasladados de otras entidades estatales (Toquica 2021). A diferencia de otros museos semejantes en América Latina, el Museo de Arte Colonial fue una iniciativa laica y estatal que buscaba resguardar este patrimonio y presentar una narrativa en torno a él a través de sus colecciones y su respectiva exhibición. De ahí que la fundación del museo haya representado un punto de inflexión en la valoración de diversos acervos coloniales como obras artísticas coleccionables.

La creación del museo se dio de la mano con la modernización del centro urbano de Bogotá para la cual diversos templos y conventos coloniales fueron derrumbados para la construcción de nuevas edificaciones y vías con mayor capacidad y amplitud. Esto llevó a un desmantelamiento de las obras que en-galanaban las iglesias y los conventos coloniales para ser trasladadas a otras iglesias, vendidas al coleccionismo privado o para las cuales no hubo un des-tino específico y, por ende, desconocemos qué pudo pasar con ellas. En este contexto, el antiguo monasterio e iglesia de Santa Inés fueron demolidos para la construcción de la carrera décima, también conocida como la «carrera de la modernidad». Este proceso se inició el 13 de noviembre de 1956, cuando las inesitas ya no administraban sus antiguos predios, sino que estaban a cargo de los hermanos redentoristas, quienes pudieron «salvar las obras de arte del tem-ple» (Niño y Reina 2019: 259) trasladándolas a su iglesia recién construida de San Alfonso María de Ligorio, en el barrio La Soledad en Bogotá, donde hasta la fecha se conserva parte sustancial de la colección pictórica y la retablística de la antigua iglesia de santa Inés.

Tanto la valoración secularizada del patrimonio colonial que comenzó en el siglo XIX, como la circulación de obras religiosas de entornos eclesiásti-cos a espacios privados por los motivos ya mencionados, dio como resultado el fortalecimiento del coleccionismo privado y una creciente visibilización del

patrimonio colonial en escenarios públicos (Echeverri 2020). Para el caso de santa Inés fue fundamental la exposición de *Arte Religioso de la Nueva Granada* en el marco del XXXIX Congreso Eucarístico y de la visita del papa Paulo VI a Colombia en agosto de 1968. La muestra que buscaba evidenciar una «sociedad devota» (Fernández 1968) a través del arte religioso colonial fue curada por el arquitecto, gestor cultural y salvaguarda del patrimonio colonial Carlos Arbeláez Camacho y por el historiador del arte español radicado en Colombia Francisco Gil Tovar. La exposición logró reunir 189 obras que procedían de conventos, iglesias y colecciones privadas que fueron mostradas por primera vez al público general y entre las cuales se encontraban seis pinturas pertenecientes al monasterio de santa Inés. Por un lado, se encontraban las representaciones del bautismo, el apostolado profético y la profesión de santa Inés y el retrato de la Madre María Josefa del Espíritu Santo y de las monjas María de Santa Teresa y Rosalía de San José en su lecho de muerte.

Tras la exposición, si bien las obras volvieron a la clausura, la relación de las inesitas con su patrimonio cambió para siempre, desde entonces las religiosas abrieron en ocasiones sus puertas a algunos interesados en el arte colonial, bien para comercializar algunas de sus pinturas o para restaurarlas. Podemos leer en estos cambios una transformación en la mirada piadosa y en la valoración que tenían de sus acervos y, por qué no, quizás una apreciación secularizada que se sumaba y que lentamente amplió el espectro de significados dados a sus obras, convirtiendo a las monjas en coleccionistas (Fig. 5).

En el caso particular de las seis pinturas presentes en la exposición de 1968, vemos unos cambios importantes en su apreciación. Las tres pinturas de la serie de la vida de santa Inés empezaron a ser involucradas en las narrativas de lo que desde la década de 1920 se denominó bajo la categoría de arte colonial en diferentes lugares de América Latina¹². Una de las razones de la inclusión en estas narrativas fue la atribución de los lienzos al pintor hasta entonces desconocido Jerónimo López, activo en Santafé en la segunda mitad del siglo XVII, este artista había sido descubierto por los curadores a través de la identificación de su firma en uno de los lienzos de santa Inés. La segunda razón que llevó a que las pinturas fueran recordadas fue su carácter documental al constituirse en uno de los escasos ejemplos que daban cuenta de «la indumentaria de las altas clases sociales santaferas del siglo XVII» (Gil Tovar y Arbeláez 1968: 162).

12. De forma paralela sin existir ninguna correlación aparente el arquitecto Ángel Guido y el colombiano Roberto Pizano ya hablaban en la década de 1920 del arte colonial. (Guido 1927; Pizano 1985; Weddigen 2017).

ROMPIENDO LA CLAUSURA: CREACIÓN DE LA COLECCIÓN DE ARTE DEL MONASTERIO...

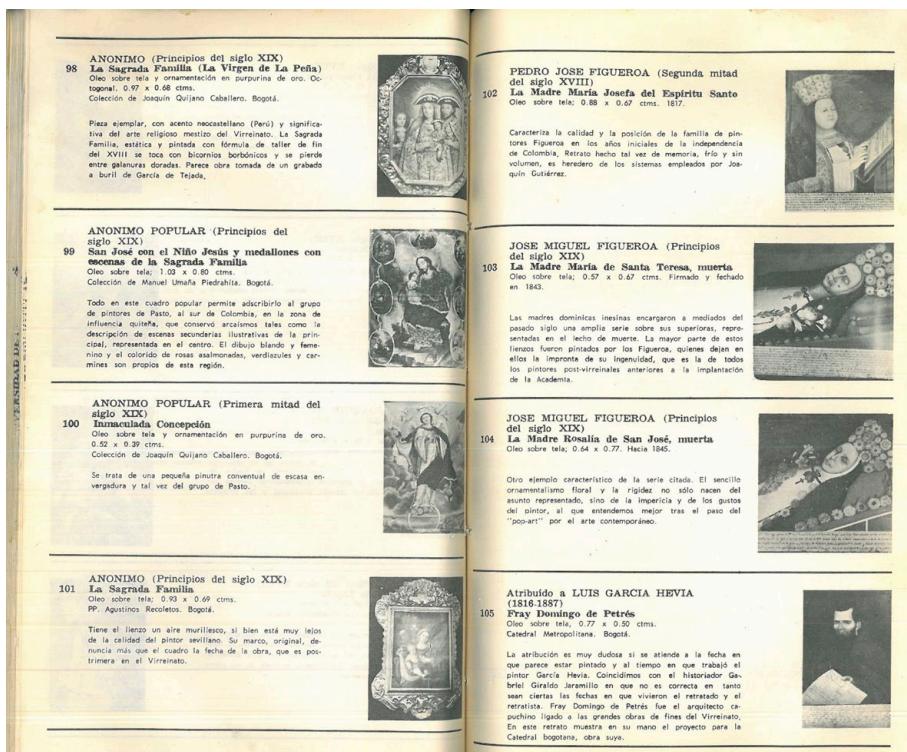


Figura 5. Tres de las seis pinturas pertenecientes al Monasterio de Santa Inés que hicieron parte de la exposición Arte Religioso de la Nueva Granada de 1968, Catálogo de la muestra

A pesar de estos reconocimientos, para los curadores las pinturas mismas no poseían mérito más allá de su valor anecdótico y documental, para ellos se trataba de obras con «dulce amaneramiento», «cierta feminidad» y «mediocre dibujo» (Gil Tovar y Arbeláez 1968: 162). Esta apreciación no fue un impedimento para que desde 1968, su supuesto artífice, Jerónimo López, fuera transformándose en un artista prolífico del siglo XVII para la historiografía local, que de manera ligera le fue atribuyendo obras diversas y añadiendo datos a su biografía (Acosta y Vargas, 2011: 26-34).

Otra fue la suerte de los retratos de las hermanas María Josefa del Espíritu Santo, María de Santa Teresa y Rosalía de San José tras la exposición de 1968. Entonces, el papel de las mujeres en la colonia y en particular el de las

monjas era desdeñado por la historiografía colombiana que apenas empezó a interesarse en ellas a fines del siglo XX y comienzos del XXI¹³. Justamente, los retratos de monjas vivas y muertas fueron importantes en estas investigaciones recientes al representar evidencias de la vida íntima e individual de las monjas, además de visibilizar una tradición iconográfica común entre los distintos virreinatos y España. A diferencia de Colombia, estos retratos ya eran conocidos en México tras la exclaustración en el siglo XIX, lo que hizo que algunas de estas pinturas se encontraran en colecciones familiares, en museos e incluso ya se vendían en anticuarios cuando se publicó en 1952 el primer estudio dedicado a estos retratos (Muriel 1952; Muriel 2008: 6-9). Para el caso colombiano, el primer interés por este tipo de pinturas se dio también a través del coleccionismo privado hacia 1983, cuando desde París fueron repatriados diez retratos de las religiosas del monasterio bogotano de la Concepción, que habían sido vendidos en 1977 por las mismas religiosas a un comerciante ecuatoriano. Ya en Colombia, los diez retratos fueron adquiridos por el Banco de la República en 1998, dando comienzo con esta compra a su colección de retratos de monjas muertas (González y Vallín 2000: 5).

Sin embargo, fue especialmente la exposición *Monjas coronadas. Vida conventual femenina* celebrada entre el 2003 y el 2005 en el Museo Nacional en Bogotá, el Museo del Virreinato en Tepotzotlán y la Academia de San Fernando en Madrid la ocasión que visibilizó globalmente la importancia de estos retratos para los virreinatos americanos y para España durante los siglos XVIII y XIX (Montero 2003: 50). Fue justamente esta exposición la que permitió insertar en el canon del arte colonial local las pinturas de monjas muertas, entre las cuales estuvieron los retratos de las inesitas María de Santa Teresa, María Josefa del Espíritu Santo, Rafaela de Santo Domingo y Gertrudis Teresa de Santa Inés presentes en la muestra (*Monjas coronadas* 2003: 191-194). No solo el reconocimiento de estas pinturas fue importante para el coleccionismo público y privado, también lo fue para las mismas religiosas de Santa Inés quienes empezaron a reconocer el valor artístico y patrimonial de sus acervos pictóricos y la importancia que representaba estudiarlos y darlos a conocer al público. Así, en el año 2007, las inesitas abrieron las puertas de su monasterio al equipo del Museo Colonial para el estudio de la serie pictórica sobre la vida de Santa Inés de Montepulciano¹⁴.

13. El primer estudio de este género fue: Toquica 2008.

14. En el 2007 Laura Vargas Murcia y Olga Isabel Acosta Luna por comisión del Museo Colonial realizaron esta investigación.



Figura 6. Exposición *Una vida para contemplar*, 2011, Museo Colonial, Bogotá.
(Fotografía de: Olga Acosta, 2011)

Desde el 2007, comenzó una extensa y fructífera colaboración entre el Monasterio de Santa Inés y el Museo Colonial que dio como resultado el estudio documentado de la serie de la vida de santa Inés. En esta investigación se pudo establecer que la atribución a Jerónimo López era un malentendido ocurrido en 1968 ante la interpretación equívoca de la firma presente en la inscripción de la pintura del nacimiento de la santa, firma que se refería al autor del texto que acompañaba la escena, mas no al artífice del cuadro (Acosta y Vargas 2011: 26-34). Con esta constatación y sumando pruebas documentales, iconográficas y contextuales se propuso en esta investigación atribuir el ciclo pictórico al «Maestro de la Serie de Santa Inés» y datarlo en la segunda mitad del siglo XVIII (Acosta y Vargas 2011: 34-41) (Fig. 6). En consecuencia, en el año 2011, se presentó la exposición titulada *Una Vida para Contemplar* que daba cuenta de la investigación realizada y se restauró la serie pictórica. Adicional a ello y tras establecer un amplio comodato de su colección pictórica con el Museo Colonial, se organizó la muestra *Del Claustro al Museo* en el 2012 donde se visibilizó por primera vez el importante patrimonio que aún conservaban bajo la clausura las hermanas de santa Inés.

A la par que la serie de la vida de santa Inés gozaba de protagonismo también lo hacía la serie de retratos de monjas. En el 2013, el Museo Santa Clara realizó la exposición titulada *Cuerpos Opacos*, que tuvo como centro su serie de monjas muertas que también había recibido el museo en comodato. Para la exposición, se aprovechó el sugerente espacio que ofrecía la antigua iglesia de las clarisas para exponer los 16 retratos en el coro bajo, porque era este el «lugar histórico que funcionaba como *Sala De Profundis*, donde el pintor realizaba la difícil tarea de retratar a las clarisas recién fallecidas» (*Cuerpos opacos* 2013: 5). Por primera y única vez, el público ha podido visibilizar los

retratos en un entorno semejante a donde fueron creados, esto permitió mostrar, entender e imaginar más claramente el valor simbólico de estas obras en su contexto monástico de origen.

Las investigaciones realizadas, el traslado de las obras de las inesitas a los dos museos Colonial y Santa Clara, así como la celebración de las muestras que dieron a conocer estas obras a amplias audiencias, fueron los mecanismos que definitivamente permitieron reconocer más allá del monasterio estos acervos como conjuntos de objetos relacionados y cargados de significado, es decir, y recordando a Pomian, como una colección de «semióforos» (Pomian 2013: 16) Entonces, las investigaciones realizadas más allá de enfatizar el valor artístico de estas obras, se preocuparon por visibilizar su valor simbólico como imágenes vitales de una comunidad y de un entorno de clausura de las religiosas de santa Inés, espacio que había desaparecido de la cartografía de la Bogotá colonial aún sobreviviente en el siglo XXI. Esto ayudó a que las dos series fueran apreciadas y valoradas además como obras de arte realizadas entre los siglos XVIII y XIX.

Tras las exposiciones celebradas entre el 2011 y el 2012 en los Museos Colonial y Santa Clara, las religiosas de santa Inés decidieron internamente que no podían custodiar más de la forma adecuada este patrimonio y decidieron vender sus dos series pictóricas para garantizar su conservación y exhibición¹⁵. Debemos imaginar que no fue una fácil decisión, resguardar sus acervos pictóricos había representado una prioridad para las monjas especialmente tras la desamortización y exclaustración, lo que les había permitido construir y mantener su memoria histórica como una comunidad sobreviviente. Ellas mismas explicaron en el catálogo de la exposición *Cuerpos Opacos* del año 2013 el valor que tenía la serie de retratos de sus hermanas en su vida común en pleno siglo XXI, estas pinturas jugaban un rol fundamental como imágenes ejemplo para la guía inicial de las novicias, porque «el conocer los cuadros que han formado parte del Patrimonio Artístico de la Comunidad (...) consistía en irse adentrando gradualmente en el conocimiento histórico de la misma Orden y en un estilo de contemplación en la cotidianidad del Monasterio» (*Cuerpos opacos* 2013: 9). Las inesitas explicaban

15. Esta información fue suministrada por las mismas religiosas de santa Inés en el mes de octubre del 2014 a Olga Isabel Acosta Luna. Cabe resaltar, que en este proceso el interés inicial por parte de las religiosas y del Museo Colonial era que estas obras pertenecieran al Estado a través de la venta de las mismas al Ministerio de Cultura, sin embargo, esta negociación no pudo materializarse.

además que la lectura de las cartelas de los retratos las llevaba «a la contemplación de la fidelidad de Dios y de cada monja en Él consagrada» (*Cuerpos opacos* 2013: 10), igualmente manifestaban que las tradiciones presentes en los retratos seguían vigentes, porque tras el fallecimiento de algunas monjas, las mayores fabricaban coronas con las flores del jardín del monasterio y las ponían sobre la frente de la difunta (*Cuerpos opacos* 2013: 11).

Por ello, tras entregar en comodato las obras al Museo Colonial en el 2011, las inesitas recibieron copias impresas en lienzos de las obras que conformaban las series de la vida de santa Inés y de sus hermanas muertas, copias que aún conservan y utilizan en su vida común. Tras la primera salida de las obras de la clausura para ser expuestas en 1968, se empezó a dar un proceso que llevó al reconocimiento por parte de las religiosas de la pluralidad de significados que podían tener estas pinturas más allá de la clausura. La visibilidad de su patrimonio significó también su reconocimiento como objetos con un valor lucrativo en aumento, lo que pudo impulsar a que las religiosas «cedieran» estas colecciones para la contemplación de otros públicos en espacios distintos al monasterio. En su vida común en la clausura, para ellas eran suficientes las reproducciones fidedignas que a pesar de ser copias impresas seguían conteniendo la fuerza simbólica de la representación y el significado de cada serie. Como lo ordenó Trento en 1563, para ellas su legitimidad radicaba en su imagen como medio y no como un objeto material. Reconocer el valor material de los acervos pictóricos, significó para estas religiosas aceptar su valor económico y comercial que podía beneficiar su subsistencia como una comunidad monástica en el siglo XXI, pero a la vez se habían constituido en bienes cuyo cuidado y seguridad ellas difícilmente podían garantizar.

Finalmente, las dos series fueron compradas en el 2015 por el Banco de la República. Mientras que la serie de la vida de santa Inés entraba como un conjunto único a la colección del banco, los retratos de monjas se sumaron a otros de concepcionistas, clarisas y carmelitas de los siglos XVIII y XIX para así conformar la colección más importante en Hispanoamérica de retratos de religiosas muertas (Alma 2016: 13). La colección completa conformada por 46 lienzos fue presentada por primera vez al público en el 2016 en el Museo de Arte del Banco de República en la exposición titulada *Muerte Barroca. Retratos de Monjas Coronadas*. La exposición exemplificaba «una de las formas en que los virreinatos americanos fijaron su orden cultural, político y social a partir de una estricta doctrina católica» (*Muerte barroca* 2016: 13) y resaltaba a través de estas pinturas la importancia que adquirieron estas mujeres dentro de la sociedad colonial.

CONCLUSIONES

A través de estas páginas hemos presentado los transcurtos y significados dados a las dos series pictóricas del Monasterio de Santa Inés desde el siglo XVII hasta su llegada al MAMU en años recientes, significados que estuvieron determinados por las condiciones particulares del entorno donde fueron resguardadas y expuestas. Pudimos, por ende, establecer que a partir del siglo XX estas series pictóricas se hicieron visibles en espacios ajenos a la clausura donde fueron presentadas como documentos históricos y obras artísticas del periodo colonial. A pesar de la progresiva transformación de estas imágenes devocionales en obras testimoniales y artísticas y el cambio en el rol de las monjas, de mujeres devotas a coleccionistas, lo cierto es que fueron entornos como los de la historia del arte y los museos los que transformaron estas series pictóricas en objetos coleccionables. Sin duda este cambio representó un proceso largo y complejo donde confluyeron especialmente dos de las formas de coleccionismo de patrimonio religioso que explicábamos al comienzo de este escrito. Aquel coleccionismo de carácter público y estatal que puso en valor el acervo pictórico de las religiosas como un patrimonio histórico y artístico de Colombia y América Latina, a la par que uno eclesiástico donde las mismas monjas fungieron como coleccionistas. Justamente, las monjas, al renunciar a este último rol no sólo vendieron las dos series que acá estudiamos, sino también comercializaron algunas piezas con otros coleccionistas públicos y privados, así como entregaron en comodato del resto de sus pinturas al Museo de la Basílica de Chiquinquirá de la Orden de los Predicadores.

Paradójicamente, la puesta en valor de los acervos pictóricos de las inesistas y la transformación en una colección visible trajó consigo el desmembramiento del conjunto que había logrado sobrevivir a la desamortización y exclaustración de las religiosas en el siglo XIX. Hoy las casi doscientas pinturas que se mantenían unidas a comienzos del siglo XXI en la sede del monasterio en Chapinero se encuentran repartidas en diversas colecciones públicas, privadas y eclesiásticas. Tras las ventas, traspasos y comodatos, las monjas apenas conservaron unas pocas pinturas que tenían un importante significado devoto para la comunidad. Por ello, la escritura de este texto, junto con los publicados de manera individual y colectiva por el semillero en los últimos años (Guerrero, Méndez, Echeverri, Orobio 2020), pretenden contribuir a la construcción de la memoria histórica de estos acervos pictóricos que alguna vez compartieron los mismos espacios y funciones.

Ahora bien, las dos series protagonistas de esta transformación: la vida de santa Inés y los retratos de monjas muertas, fueron compradas por el MAMU y son parte de las 6000 piezas que conforman la colección de arte del Banco de la República. Desde su llegada han sido expuestas en la sala de exposiciones permanente titulada *Primeros Tiempos Modernos* y curada por el reconocido historiador Jaime Borja en el 2012, hoy en reestructuración. En el marco de esta curaduría, lejos de identificar estas pinturas como obras de arte, la muestra busca presentar al público estas obras como ejemplos propios de la cultura visual del periodo colonial en el Nuevo Reino de Granada. Desde esta perspectiva, los lienzos y sus contenidos presentan rasgos de una primera modernidad que se inauguró en Europa en el siglo XV gracias a la consolidación del humanismo y las expansiones geográficas que conectaron cuatro continentes. De ahí que la pintura colonial, como experiencia visual haya sido depositaria de «ese cambio que se origina europeo en contacto con un entorno colonial hispánico, llamado a defender la tradición como último gran bastión del catolicismo» (Borja 2012: 2). De esta manera, los lienzos inesitos junto con otras pinturas de la colección del MAMU son entendidas en esta exposición como huellas de esos siglos coloniales, como rastros de esa modernidad naciente y como herramientas para el ordenamiento de la sociedad colonial. Al ser parte de una colección de un museo que dialoga y visibiliza las investigaciones locales, estas obras son ahora «semióforos» camaleónicos, se han convertido en actores de teatro cuya agencia será transformada de acuerdo con el rol que deban desempeñar en el escenario de turno.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Luna, Olga Isabel (2017a): «Objetos foráneos en imágenes propias. Entrecruzamientos y apropiaciones en la pintura dieciochesca neogranadina», en *Barroco. Mestizajes en Diálogo. VII Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Fundación Visión Cultural, 145-156.
- Acosta Luna, Olga Isabel (2017b): «¿En el Museo o en la Iglesia? En busca de un discurso propio para el arte colonial neogranadino, 1920 – 1942», *H-ART*, 0, 46-67.
- Acosta Luna, Olga Isabel (2020a): *Las huidas de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. Bogotá: Museo Colonial y Museo Santa Clara.
- Acosta Luna, Olga Isabel (2020b), *De vuelta a casa. Los Vásquez de los Cuervos*. Exposición temporal. Bogotá: Casa Caro y Cuervo.
- Acosta Luna, Olga Isabel (2020c): «Forming an Academy in Colombia: Local Desires and External Influences», en Óscar Vásquez (ed.), *Academies and Schools of Art in Latin America*. Londres: Routledge Ashgate, 65-78.
- Acosta Luna, Olga Isabel y Juan Pablo Cruz Medina (2013): «Monjas muertas, ¿pintores opacados?», en *Cuerpos opacos: delicias invisibles del erotismo místico*. Bogotá: Museo Santa Clara, Ministerio de Cultura, 21-31.
- Acosta Luna, Olga Isabel y Laura Liliana Vargas Murcia (2007): *Lista de pinturas del monasterio Santa Inés de Montepulciano* [documento inédito manuscrito].
- Acosta Luna, Olga Isabel y Laura Liliana Vargas Murcia (2011): *Una vida para contemplar. Serie inédita de la vida de santa Inés de Montepulciano, OP*, Bogotá: Museo Colonial.
- Acosta Luna, Olga Isabel y Laura Liliana Vargas Murcia (2017): «Imágenes sobrevivientes. Reflexiones sobre la colección pictórica del monasterio de Santa Inés de Montepulciano de Santafé de Bogotá», *Boletín de monumentos históricos*, 40, 58-83.
- Amerlinck de Corsi, María Concepción y Manuel Ramos Medina (1995): *Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal*. México: Grupo Condumex.
- Arboleda, Sergio (1936): *Las Ciencias, las letras y las Bellas Artes en Colombia*. Bogotá: Editorial Minerva.
- Borja Gómez, Jaime (2021). *Los ingenios del pincel. Geografía de la pintura y cultura visual en América colonial*. Bogotá: Universidad de los Andes. Disponible en <https://losingeniosdelpincel.uniandes.edu.co/herramientas/produccion-visual-por-paises-nueva-granada-colombia/>.
- Borja Gómez, Jaime (2021) «Los primeros tiempos modernos». *Guía de estudio*. Bogotá: Colección de arte del Banco de la República.
- Cortés, José David (2016): *La batalla de los siglos. Estado, Iglesia y religión en Colombia en el siglo XIX. De la Independencia a la Regeneración*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Cuerpos opacos. Delicias invisibles del erotismo místico* (2013). Bogotá: Museo Santa Clara y Ministerio de Cultural.

- Echeverri Duarte, David (2020): *El trasegar de una colección de arte: del templo a la rectoría* [monografía de grado para optar por el título de Historia del Arte]. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Fernández Jarillo, Germán (1968): *Arte Religioso en la Nueva Granada. Obsequio de Galería de Bogotá*. Bogotá: Ediciones Sol y Luna.
- García Saavedra (O. P.), Buenaventura (2011): *El hijo de la providencia*. Bogotá: Provincia de San Luis Beltrán.
- Gil Tovar y Carlos Arbeláez Camacho (1968): *El Arte Colonial en Colombia*. Bogotá: ediciones Sol y Luna.
- González, Beatriz y Rodolfo Vallín (2000): «Las religiosas muertas», en *Colección del Banco de la República. Serie Monjas muertas*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Guerrero Jimena, Lina Méndez, David Echeverri y Ana María Orobio (2020): «Jardín Florido: retratos de monjas coronadas del monasterio de Santa Inés de Montepulciano», *Revista Nova et Vetera*, 6, 64. Disponible en <https://www.urosario.edu.co/Revista-Nova-Et-Vetera-2021/Cultura/Visita-de-Santa-Catalina-al-cuerpo-de-Santa-Ines-d/>.
- Guido, Ángel (1927): *La arquitectura Hispanoamérica a través de Wölfflin*. Buenos Aires: III Congreso Panamericano de arquitectos.
- Herrán, Antonio (1863): *Representación del Metropolitano a la convención Nacional en favor de las monjas*. Bogotá: Imprenta de Nicolás Gómez.
- Lesmes, Juliana (2018). *La Galería Nacional de Pintura (1864-1873) Coleccionismo, patrimonio y apreciación artística en tiempos de desamortización* [monografía de grado para optar por el título de maestría en Historia del Arte]. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Londoño, Óscar (2016): *Flores de la santidad en un orbe profano: El Monasterio de Santa Inés de Montepulciano en Santafé de Bogotá siglos XVII-XVIII*. Bogotá: Instituto de Antropología e Historia.
- Méndez Castañeda, Lina María (2017). *El retrato de Sor María de Santa Teresa por José Miguel Figueroa: Detalles de una pintura entre lo sagrado y lo profano* [monografía de grado para optar por el título de Historia del Arte]. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Montero, Alma (2003): «Pinturas de monjas coronadas en Hispanoamérica», en Sara Gabriela Baz (coord.), *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*. Ciudad de México: INAH-Museo Nacional del Virreinato.
- Montero, Alma (2016): *Muerte barroca. Retratos de monjas coronadas*. Bogotá: Colección de Arte del Banco de la República.
- Muriel, Josefina (2008): «Prólogo», en Alma Montero, *Monjas coronadas: profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*. México: Plaza y Valdez, 6-9.
- Muriel, Josefina y Manuel Romero de Terreros (1952): *Retratos de monjas*. México: Editorial “Jus”.
- Niño Murcia, Carlos y Sandra Reina Mendoza (2019): *La carrera de la modernidad. Construcción de la Carrera Décima Bogotá (1945-1960)*. Bogotá: IDPC.

- Pizano Restrepo, Roberto (1985). *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. Bogotá: Editorial Siglo XVI.
- Pomian, Krzysztof (2013): *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Real Academia Española (1729): *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, tomo II. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, impresor de la Real Academia Española.
- Restrepo, Manuel (1863): «El partido Liberal y las Monjas», 2 de noviembre de 1863, 1-2.
- Toquica, Constanza (2008): *A falta de oro: linaje, crédito y salvación. Una historia del real convento de Santa Clara de Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII*. Bogotá: MC / ICANH / UNAL.
- Toquica, Constanza (2013): «Dos cuerpos opacos de un solo cadáver virtuoso: Gertrudis Theresa de Santa Inés, emblema, memorial grabado por los dolores del amor», *Cuerpos opacos: delicias invisibles del erotismo místico*. Bogotá: Museo Santa Clara, Ministerio de Cultura, 33-42.
- Toquica, Constanza (2021): «Las colecciones de pintura, escultura y mobiliario del Museo Colonial», en Santiago Robledo (ed.), *Colecciones y coleccionistas en Colombia*. Bogotá: Credencial Historia, 26-30.
- De San José, Sor Angélica (1995). «El monasterio dominico de Santa Inés de Bogotá en tiempos de la exclaustración», *Los dominicos y el Nuevo Mundo. Siglos XVIII y XIX. Actas del IV Congreso Internacional Santafé de Bogotá*, 6-10 septiembre de 1993. Salamanca: San Esteban, 387-394.
- Urdaneta, Alberto (1886): *Guía de la primera exposición anual organizada bajo la dirección del rector de dicha escuela, General Alberto Urdaneta*. Bogotá, Colombia: Escuela de Bellas Artes de Colombia.
- Vásquez Rodríguez, William (2008): *Escuela de bellas artes de Colombia: 1886-1899* [monografía para optar el título de Magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura]. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Vásquez Rodríguez, William (2014): «Antecedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1826-1886: de las artes y oficios a las bellas artes», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9, 1, 35-68.
- Villalobos, María Constanza (2021a): «Las maravillas vistas en el virginal cuerpo de Sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés. La serie de retratos de un cuerpo santo», en Adrián Contreras y Jaime Borja (eds.) *Esencias y pervivencias bárricas. Colombia en el Nuevo Reino de Granada*. Sevilla: Enredars, 441-487.
- Villalobos, María Constanza (2021b) «Colecciones de imágenes en Santafé», en Santiago Robledo (ed.), *Colecciones y coleccionistas en Colombia*. Bogotá: Credencial Historia, 15-19.
- Weddigen, Tristan (2017): «Hispano-Incaic Fusions: Ángel Guido and the Latin American Reception of Heinrich Wölfflin», *Art in Translation*, 9, 1, 92-120.

CAPÍTULO 7

DEL ALTAR AL MUSEO: EL COLECCIONISMO PRIVADO DEL ARTE COLONIAL VENEZOLANO

JANETH RODRÍGUEZ NÓBREGA
Universidad Central de Venezuela

La historia del colecciónismo privado en Venezuela es un aspecto poco explorado, y más aún el dedicado al arte colonial. En este texto revisaremos el importante papel que desempeñaron los coleccionistas privados en la revalorización de esta producción artística a través de exposiciones, publicaciones y la fundación de museos especializados, desde finales del siglo XIX hasta mediados de la centuria siguiente; una tarea que como veremos sustituyó totalmente las funciones del Estado.

En el caso venezolano el reconocimiento tardío del valor histórico y estético del arte colonial impactó negativamente en su colecciónismo, estudio y preservación. En 1872, el cronista y médico Arístides Rojas (1826-1894) se lamentaba que medio siglo después de la independencia, Venezuela «todavía no tiene un museo público en el cual pueda exhibir su riqueza nacional, tan fértila, sus objetos históricos, las obras de su industria naciente, las diversas producciones del continente...» (Rojas 2001 [1872]: 244). A esta queja añadía que algunas antigüedades eran olvidadas, vendidas o regaladas a extranjeros que visitaban el país, pero acotaba que pese a no contar con una institución museística estatal si existían «pequeños museos privados», gracias a coleccionistas interesados en la historia patria.

En realidad, algunos de estos pequeños museos se habían formado con herencias familiares atesoradas a lo largo de los años y otros por adquisiciones recientes. Las familias caraqueñas de mayor abolengo habían sido

propietarias de una diversidad de muebles, objetos, platería, pinturas y tallas de distintas procedencias, como se comprueba en los inventarios de bienes de las testamentarias de los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, al revisar estos documentos salta a la vista que estos objetos se acumularon más por su valor de cambio, la devoción de sus propietarios y la necesidad de testimoniar un linaje, que, por los aspectos estéticos o históricos, lo que nos advierte sobre la imposibilidad de considerarlos como parte de una colección en el sentido moderno del término. Aunque no podemos dejar de reconocer que la necesidad de exhibir objetos sumptuosos y el gusto por determinadas formas y materiales, no hayan jugado un importante papel a la hora de adquirir y conservar cada objeto durante el período colonial.

En los inventarios de bienes se registraron los aspectos materiales de los cuadros conservados como su tamaño, calidad de conservación y presencia de valiosos añadidos como marcos dorados y vidrieras, pero no encontraremos mención a sus creadores, por lo que no existió un reconocimiento de los artistas locales como personalidades admiradas. En algunas ocasiones se indica la procedencia novohispana, española, flamenca o italiana, lo que nos revela el prestigio alcanzado por la producción artística de estas regiones y su mayor valor económico. También se mencionan los temas de las pinturas, que muestran una amplia variedad: desde floreros y fruteros (bodegones), paisajes (paisajes), retratos de la familia real (tanto de la dinastía de los Habsburgo, como de los Borbones) lo que permitiría atestigar la lealtad a la monarquía española, así como retratos familiares que nos hablan del interés por exhibir un linaje. A estos se sumaron las numerosas imágenes de las devociones religiosas particulares y familiares. Estas últimas imágenes se conservaron con mayor afán gracias a los vínculos devocionales y afectivos creados en torno a estas piezas.

A la posesión de pinturas y tallas se agregaba un variado mobiliario, en el cual destacaron piezas procedentes de otras regiones como los escritorios de Campeche, las sillas de brazos de Veracruz, los biombos novohispanos, las cajas habaneras, los relojes de sobremesa franceses y las sillas inglesas hacia finales del siglo XVIII. Igualmente encontramos la presencia de objetos asiáticos, como marfiles, porcelanas y cortinas, calificados genéricamente como chinos, traídos en el Galeón de Manila hasta Acapulco, y luego a través de las flotas caribeñas que trasladaban el cacao caraqueño a los puertos de novohispanos. Tal acumulación de objetos tan variados nos habla más de un consumo sumptuario, que de un colecciónismo consciente durante la época colonial.

7.1. EL COLECCIONISMO DURANTE EL SIGLO XIX E INICIOS DEL XX

Si bien durante el siglo XIX numerosos hogares sufrieron los embates violentos de la Guerra de Independencia (1810-1823) y posteriormente la federal (1859-1863), con saqueos, incendios, expropiaciones y empobrecimiento generalizado, además del impacto de los terremotos y del corrosivo clima tropical, muchas familias lograron conservar su patrimonio. Tras la independencia surgió un intenso antihispanismo en la élite gobernante que «borró a nivel oficial la tradición y relegó al olvido el pasado colonial» (Vilda 1999: 100). A esta corriente ideológica hay que sumar los cambios en el gusto con la llegada de modas afrancesadas, lo que impulsó a muchos a vender, desechar y obsequiar aquellos objetos ya considerados anticuados. Tal fue la dispersión del patrimonio que, por citar solo un ejemplo, no se conserva ningún biombo novohispano, pese a que el investigador Carlos Federico Duarte (2002: 179) logró apuntar unos ciento noventa y ocho en su revisión de los inventarios de bienes del siglo XVIII, lo que testimonia que se trataba de un objeto extremadamente popular entre las familias caraqueñas, pero desecharo años después.

Por su parte, la tensa relación Estado-Iglesia que desde el siglo XIX ha vivido sus períodos críticos, produjo el desinterés gubernamental por la preservación de los edificios eclesiásticos y las obras que albergaban. Durante la guerra de Independencia, algunos conventos fueron ocupados por las tropas y convertidos en cuarteles. Tras la emancipación, el 28 de julio de 1821 el Congreso de Cúcuta ordenó el cierre de todos los conventos con menos de ocho religiosos, medida que fue reiterada el 23 de febrero de 1837 por el Congreso de Venezuela, lo que implicó la confiscación definitiva de los monasterios de frailes franciscanos, dominicos y mercedarios que aún se encontraban en funcionamiento. Estos edificios fueron ocupados para otros fines y su patrimonio artístico se dispersó perdiéndose su rastro.

A esto hay que sumar el terremoto del 26 de marzo de 1812, que arruinó a numerosas iglesias y conventos en Caracas, La Guaira, Barquisimeto, Mérida y otras ciudades. Muchos de estos edificios no pudieron ser reconstruidos por el empobrecimiento de la Iglesia católica venezolana, tras la expropiación de tierras y bienes. Tan sólo en Caracas, durante el primer gobierno del general Antonio Guzmán Blanco entre 1870 y 1877, se ordenó la demolición de algunos de estos templos arruinados que aún permanecían en pie. Así, se derribó el Oratorio San Felipe Neri (1870), la iglesia y convento de San Jacinto (1874), los restos del monasterio de la Merced (1874), la iglesia y hospital de

San Pablo (1876), y se confiscó la iglesia de la Santísima Trinidad para convertirla en Panteón Nacional (1874). Más tarde, durante su segundo gobierno (1879-1884), se demolió la iglesia de San Mauricio (1883). A estas pérdidas patrimoniales se sumó el decreto del 5 de mayo de 1874 en el cual se ordenó el cierre definitivo de todos los conventos femeninos y comunidades religiosas en el país. Tras la salida de las religiosas se procedió al derribo del convento de concepcionistas, mientras el de carmelitas fue destinado a convertirse en la sede del Ministerio de Hacienda hasta 1907 cuando fue demolido (Möller 1962: 133).

En este proceso de demolición de tantos edificios eclesiásticos muchas piezas coloniales se perdieron y otras fueron destinadas a iglesias pobres de la provincia, por lo que tampoco se garantizaba su conservación. Mientras que los bienes de los conventos femeninos exclaustrados debían pasar al control del Estado, pero las monjas se encargaron de obsequiar obras a familiares y amigos, al tiempo que algunas llevaron en su equipaje sus imágenes devocionales más apreciadas, por lo que algunas piezas acabaron en conventos europeos que recibieron a las religiosas, como el Convento de San Pedro Apóstol y San Cristóbal en Garachico, Tenerife (Lorenzo 2011). Los inventarios realizados por los funcionarios gubernamentales tras la salida de las monjas evidenciaron retablos vacíados y muy pocas obras en claustros antes ricos en imágenes, pero las piezas que pasaron a manos del Estado venezolano también desaparecieron sin dejar rastros (Balsells 2003: 64).

Otros templos capitalinos sufrieron remodelaciones que afectaron tanto a su estructura arquitectónica como a su patrimonio artístico. En este contexto pocos miembros de la jerarquía eclesiástica valoraron las piezas coloniales, muchas obras fueron vendidas, regaladas y hasta destruidas por los propios párocos, que las consideraron ya inútiles para mantener la devoción de su feligresía. Así, muchos altares fueron renovados, cambiando sus retablos barrocos por piezas de falso mármol de inspiración neoclásica o neogótica, las tallas en madera policromada por nuevas figuras de pasta y los lienzos coloniales desplazados por pinturas académicas o por litografías coloreadas que reproducían nuevas devociones como el Sagrado Corazón de Jesús, la Virgen de Lourdes, la Virgen Milagrosa, etc.

Desde finales del siglo XIX y primera mitad del XX, localizamos los primeros coleccionistas de arte colonial, apreciado más por su antigüedad que por sus valores estéticos. Uno de ellos fue el ya citado Arístides Rojas, parte de su colección se conserva hoy en la Fundación John Boulton, institución creada por sus descendientes en la década de 1950. Rojas coleccionaba piezas

de cerámica, pero como apasionado por la historia nacional también adquirió cuadros, documentos, libros, mobiliario y objetos precolombinos. Para Rojas, las piezas de su colección se convertían en testimonios del pasado, que le servían para reunir anécdotas de tradición oral y escribir sus crónicas que publicó en la prensa nacional y en folletos. En ninguno de sus artículos se evidencia un interés por rescatar nombres de artistas o valorar la producción artística colonial, tan solo se ocupó de relacionar algunas pinturas con la devoción de antaño o con sucesos como sismos y epidemias, aunque con numerosas imprecisiones históricas.

Tras los pasos de Rojas se sumaron otros nombres como los hermanos José María y Domingo Garbán Pérez, Manuel Segundo Sánchez (1868-1945), Charles Röhl (1855-1933) y el danés Christian Witzke (1856-1921), entre otros. Estos coleccionistas lograron salvar algunas obras de los conventos exclaustrados e iglesias derribadas. A este grupo se sumó una siguiente generación de coleccionistas, nacidos hacia finales del siglo XIX, como Luis Suárez Borges (n. 1884), John Boulton (1870-1940), Leopoldo García Quintero (n. 1880), Eduardo Páez-Pumar (1899-1960), Federico Brandt (1878-1932), Lope Tejera (n. 1883), José Ramón Urbaneja (n. 1884), entre muchos otros nombres.

Sobre estas primeras colecciones es muy poco lo que se conoce y, en realidad, no podemos afirmar que se tratara de un coleccionismo entendido como una «labor sistemática, periódica, orientada a la formación y fomento de una colección comprendida como una serie, es decir, como una compilación de obras con relaciones de correspondencia» (Navarrete 2007:s.p.), que siguiera las reglas básicas de homogeneidad, coherencia y representatividad. Las pocas referencias halladas nos indican más bien que se trataba de adquisiciones azarosas, de piezas muy diversas, mezcladas con objetos históricos y curiosos. Así adquirían cualquier objeto que pareciera anterior a la independencia, como pinturas, tallas, grabados, marfiles, cerámica, mobiliario, platería, pedazos de retablos (frontales, copetes, columnas y estípites), libros y objetos de uso cotidiano (fanales, faroles, herrajes, espejos, florones, portones, alfombras, etc.). Estos coleccionistas visitaban hogares y sacristías venidas a menos, casas de empeño y residencias a punto de ser demolidas, comprando piezas que en algunos casos sometieron a dudosas restauraciones. Tras lo cual acabaron desfiguradas de manera irreparable, como atestiguan los cuadros recortados, los muebles reconstruidos o las tallas reensambladas con pedazos procedentes de otras.

Algunas pinturas conservadas en estas colecciones se exhibieron por primera vez en la *Exposición Nacional de Arte Cristiano*, organizada por el arzobispo Juan Bautista Castro (1846-1915) con motivo del Año Jubilar del Santísimo Sacramento en 1907. La muestra se realizó en la sede del *Diario La Religión* en Caracas y se inauguró el 22 de diciembre. Según el catálogo se exhibieron 427 piezas, entre ellas pinturas y esculturas «antiguas», término genérico para definir a la pintura colonial y a cualquier cuadro con un barniz oscurecido. A estas se sumaron obras y bocetos de los artistas académicos de finales del siglo XIX como Arturo Michelena, Antonio Herrera Toro y Carlos Otero; artesanías diversas elaboradas por mujeres como bordados, flores de papel, pintura sobre porcelana, etc.; pinturas de aficionados y copias de célebres cuadros europeos, sobre todo de Guido Reni y Bartolomé Esteban Murillo; medallas, libros, litografías, planos y maquetas de capillas.

En la introducción del catálogo, atribuido al arzobispo Juan Bautista Castro (1907: III), se presentaba esta exposición como el «primer esfuerzo hecho en nuestro país como manifestación del sentimiento religioso nacional en el terreno de las bellas artes». Ciertamente, se trató de la primera exhibición de arte con temática religiosa, cuyo objetivo era testimoniar la devoción de la sociedad venezolana. Sobre las piezas coloniales se explicaba:

Esos que son hoy casi destruidos lienzos, presentaron con brillo a nuestros próceres, aún infantes, el primer ideal del verdadero heroísmo, en las inminentes virtudes de los santos católicos; y ante esas hoy apagadas Dolorosas, lloraron nuestras abuelas, con lágrimas también corredentoras, la voluntaria inmolación de sus hijos por conquistar una independencia cristiana. (Castro 1907: V).

Como puede verse, la importancia de las imágenes coloniales residía en haber inspirado a los héroes de la patria, por lo que prevalecía la idea de que la historia nacional comenzaba a partir de 1810 con la gesta independentista.

Entre la pintura «antigua» exhibida se menciona un «muy antiguo cuadro de la Inmaculada Concepción por L. F. Landaeta, ejecutado probablemente en Caracas hace cerca de doscientos años» (Castro 1907: 70), facilitado por el coleccionista José María Garbán Pérez. En realidad, se trataba de una pintura al óleo de finales del siglo XVIII, firmada por el pintor caraqueño Antonio José Landaeta (hoy en el Denver Art Museum). De lo que puede deducirse que aún no se producía ningún tipo de investigación sobre estas obras, ni siquiera se había sometido la pieza a una limpieza que facilitara la lectura de la firma del

artista. Otros coleccionistas que suministraron obras coloniales fueron Charles Röhl, Ricardo Arteaga, la familia Echeverría y Christian Witzke.

Al año siguiente, el 31 de julio de 1908, el coleccionista, diplomático y empresario danés, Christian Witzke fue designado director del Museo Nacional. Witzke había arribado a Venezuela en 1878 como empleado de la firma alemana Breuer & Moller, con sede en Maracaibo (González 2005: 49). Tras colaborar con el gobierno nacional en distintas iniciativas culturales se radicó en la capital en 1905. Desde su llegada al país, se convirtió en un apasionado estudioso de la historia de Venezuela, comprando objetos relacionados con la vida de Simón Bolívar, que posteriormente donó a la nación en 1910. Aunque sus criterios coleccionistas muestran que valoraba estos objetos más como auténticas reliquias. Así, el danés contaba entre sus posesiones con «un pedazo de suela del taburete en que se sentó el Libertador, en la quinta San Pedro Alejandrino, en los últimos años de su vida» (González 2005: 50). Esta forma de construir una anécdota a través de los objetos se encuentra presente en muchos coleccionistas de finales del siglo XIX y principios del XX. De allí que los objetos atesorados requirieran de una relación, así fuera circunstancial, con los héroes de la independencia o con un incidente histórico que pudiera ser narrado.

Witzke también adquirió obras de arte, entre ellas pinturas coloniales, que tras su fallecimiento en 1921 fueron vendidas por sus descendientes a otros coleccionistas. Llama poderosamente la atención que su paso por la dirección del Museo Nacional (inaugurado en 1875) no implicó la incorporación del arte colonial en la colección estatal, lo que podría explicarse no solo por la carencia de un presupuesto para adquisiciones y las constantes dificultades de espacio que padecía la institución, sino también por esta particular forma de apreciar el valor histórico de los objetos. Sin una relación directa con la gesta independentista o algún factor de transcendencia histórica, pues difficilmente una pintura colonial podría franquear la puerta del Museo Nacional, ya que no reunía los méritos estéticos para ser calificada como arte. Tal había sido la opinión del más importante crítico de arte de finales del siglo XIX, el general Ramón de la Plaza (*ca. 1831-1886*), quien había considerado a la pintura colonial como «testimonio del atraso e ignorancia de un arte, dado exclusivamente a reproducir en figuras informes, sin la observancia de las reglas más elementales del dibujo, y embadurnadas de un colorido atroz...» (De la Plaza 1883: 184). A inicios del siglo XX esta idea se mantenía vigente como se aprecia en «La pintura en Venezuela», texto publicado por el crítico literario Jesús Semprún (1882-1931) en el *Boletín de la Unión Panamericana*

en 1919, en el cual sentenciaba «por lo demás, el sistema colonial no era propicio al amor de las bellas artes, ni mucho menos a su cultivo. Fue menester que sobreviniera la Independencia y que la República se estableciera formalmente para que principiaran a apuntar en Venezuela las tendencias artísticas» (Semprum 2006 [1919]: 198).

En consecuencia, la única obra colonial conservada en el Museo Nacional era un cuadro anónimo de *Nuestra Señora de Caracas*, pintado hacia 1766, que representa a la Virgen María sentada sobre nubes, rodeada por los santos patronos de la ciudad y ángeles, y a sus pies un paisaje de Caracas¹. Su incorporación a la colección estatal desde la inauguración de la institución se debió a su valor como testimonio histórico al reproducir una vista de la ciudad de mediados del siglo XVIII (Duarte 1996: 168).

Unos pocos años después de la *Exposición Nacional de Arte Cristiano* encontramos la primera iniciativa desde el ámbito eclesiástico para crear un museo, aunque no se trató de una institución consagrada exclusivamente al arte colonial. En Mérida², monseñor Antonio Ramón Silva García (1850-1927) fundó el Museo Diocesano en 1909. Se inauguró el 6 de julio de 1911 en el marco de las celebraciones del primer centenario de la independencia de Venezuela. Esta institución, hoy conocida como Museo Arquidiocesano de Mérida, reúne una muy variopinta colección, más semejante a un gabinete de curiosidades que a un museo de arte o de historia. El primer arzobispo de Mérida recopiló objetos curiosos e históricos, profanos y religiosos, como campanas, vestiduras litúrgicas, balas de cañón y armas de la independencia, numismática, libros, orfebrería, muebles, tallas asiáticas en jade, ejemplares de mineralogía, zoología y botánica; piezas arqueológicas y una momia prehispánica. En esta colección incorporó pinturas y tallas coloniales que fue recogiendo durante sus visitas a los pueblos de la diócesis y por donaciones de personalidades locales como el cronista Tulio Febres Cordero (1860-1938).

1. El cuadro había estado exhibido en un nicho en una de las esquinas de la Plaza Mayor (hoy Plaza Bolívar) desde 1766 hasta 1870 cuando se remodeló la plaza eliminándose el nicho. Arístides Rojas escribió un breve ensayo sobre la pintura, titulado *Nuestra Señora de Caracas* que recoge parte de la tradición oral en torno a su creación, aunque no libre de errores de interpretación. Posiblemente fue escrito cuando el cuadro ingresó al Museo Nacional, ya que intentaba defender su valor histórico (Rojas 2001 [1872]: 532-538).

2. La ciudad de Mérida fue fundada en 1558 en la zona central de la cordillera andina venezolana. Fue capital de la gobernación homónima desde 1622 y sede episcopal a partir de 1785. Hasta 1777 dependió de la Nueva Granada, fecha a partir del cual formó parte de la Capitanía General de Venezuela.

Entre las obras coloniales recuperadas, sobresalen las tallas sevillanas y quiteñas, pinturas neogranadinas y cuadros atribuidos al pintor merideño José Lorenzo de Alvarado (1760-act. 1817). Si bien no podemos considerar a monseñor Antonio Ramón Silva García como un coleccionista en toda su dimensión, es indudable que su interés por la historia local salvó muchas piezas coloniales y objetos históricos de su desaparición definitiva. Previo a la fundación del museo, el prelado había creado el Archivo Arquidiocesano de Mérida (1905) para preservar los documentos de la diócesis (Castro Moreno 2009: 202).

7.2. EL ESTILO NEOCOLONIAL Y SU IMPACTO EN EL COLECCIONISMO

Tras estas iniciativas eclesiásticas nos toca esperar unas cuantas décadas para hallar un interés renovado por el arte colonial, pero esta vez en pleno auge de la moda neocolonial en la década de 1930. Esta se inicia en el ámbito de la arquitectura tras los excesos del historicismo, la búsqueda de las raíces americanas –tanto indigenistas como hispánicas– en reacción al advenimiento del modernismo internacional; y la influencia del *Spanish Mission Style* norteamericano que se había apropiado de la herencia hispana para diseñar residencias en California, Texas y Florida. Estas tendencias conllevaron al estudio y revalorización del pasado arquitectónico colonial a través de la publicación de monografías, inventarios y relevamientos patrimoniales, que permitieron a algunos arquitectos no sólo conservar los vestigios sobrevivientes, sino proyectar nuevos edificios en un estilo neocolonial (Fig. 1).

En Venezuela este proceso se produce con la consolidación de la explotación petrolera y el crecimiento demográfico de ciudades como Caracas, Maracay y Maracaibo. En este contexto, el establecimiento de empresas petroleras norteamericanas y la participación de arquitectos estadounidenses en proyectos locales (como el arquitecto Clifford Wendehack en la casa del Country Club de Caracas en 1928 o la oficina de Wallace Harrison en el Hotel Ávila en 1939), contribuyeron paradójicamente a impulsar el interés por la arquitectura colonial y la reafirmación de los valores locales (González Casas y Garrido 2010: 823). Así, en la década de 1930, se produce la restauración de distintos edificios coloniales como el Colegio Chávez (1932), la casa de la Hacienda la Vega en Montalbán (1935), la Casa de la Compañía Guipuzcoana en La Guaira (1935) y la remodelación del Panteón Nacional (1930), esta última efectuada por el arquitecto español Manuel Mujica Millán (1897-1963). Pero, en esas mismas fechas, la Catedral de Caracas perdía su original artesonado

mudéjar sustituido por unas falsas bóvedas (1933)³, y la casa de los Condes de Tovar de 1781 era desfigurada para convertirla en la Oficina Principal de Correos de Caracas (1933). Como se puede apreciar la moda neocolonial aún no alcanzaba a todos los sectores de la sociedad venezolana.

En Caracas se impulsó la construcción de viviendas en este estilo en las nuevas urbanizaciones como La Florida, el Country Club o La Castellana. Lo colonial comenzó a ser sinónimo de buen gusto, permeando la decoración interior de muchas residencias de la alta burguesía. Al respecto, el escritor Mario Briceño Iragorry (1988 [1951]: 162) explicaba en una conferencia dictada en la Casa del Escritor que «se ha despertado cierto sentimentalismo colonial entre las clases cultas del país, y es corriente encontrar hoy opulentas mansiones que lucen con orgullo ricos mobiliarios del setecientos». Pero también advertía sobre la presencia de imitaciones de la ebanistería hispánica, artesonados, faroles, etc., elaborados por artífices contemporáneos. Esta carencia de piezas originales era producto de la pérdida del patrimonio, que Briceño Iragorry describía con sentidas palabras: «hubo empeño en destruirlo todo. A nada se le halló mérito. No se respetaron ni templos ni sepulcros. Y porque nuestras edificaciones carecían la riqueza de las de México, Lima, Guatemala y Quito era preciso echarlas abajo. Todo se miró feo y nada se quiso conservar» (1988 [1951]: 165). Solo en la década de 1950 el neocolonial dejó de ser una moda de un sector exclusivo de la sociedad cárabeña, popularizándose en el resto del país a través de la construcción de edificios públicos y residencias privadas.

Entre los coleccionistas surgidos durante esta etapa se destaca sin duda Carlos Möller (1896-1966), un funcionario público que se dedicó al coleccionismo y a escribir numerosos artículos sobre artes decorativas y arquitectura que fueron publicados en revistas culturales y prensa local como *El Nacional*, *El Farol* y *El Universal*, entre las décadas de 1940 a 1960. Una parte de estos textos se recogieron en un libro antológico titulado *Páginas coloniales*, publicado en 1962. Tras su jubilación en la administración pública, se dedicó por entero a investigar sobre el período colonial, siendo reconocido por la Academia Nacional de la Historia en 1966 al concederle el puesto del cronista Enrique Bernardo Núñez (1895-1964). También formó parte de la *Junta Nacional Protectora y Conservadora del Patrimonio Artístico e Histórico de la Nación*,

3. Duarte y Gasparini (1989: 222).

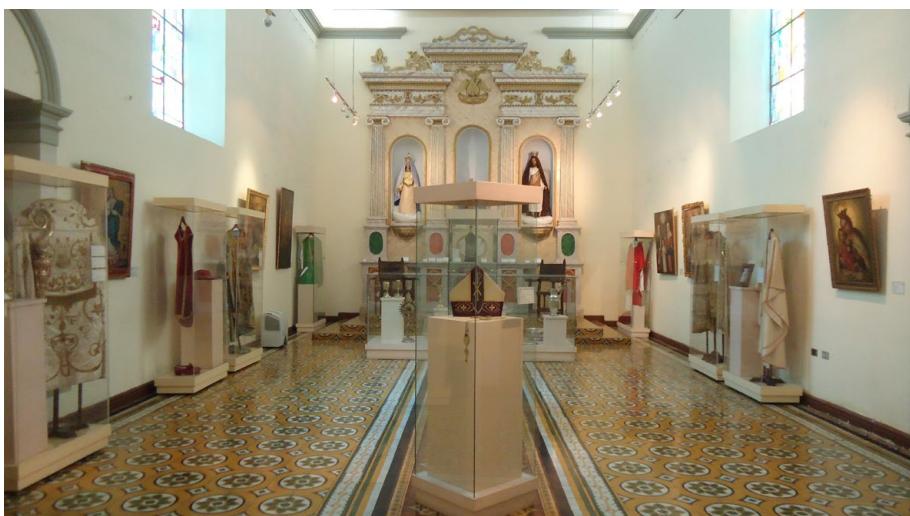


Figura 1. *Interior del Museo Arquidiocesano Monseñor Antonio Ramón Silva García.* Mérida. (Fotografía de: MAMSG)

creada en 1945⁴, y fue profesor de *Arquitectura precolombina y colonial* en la entonces escuela de arquitectura de la Universidad Central de Venezuela a partir de 1956.

En sus artículos de prensa, Möller se dedicó a denunciar la destrucción del patrimonio, sobre todo el arquitectónico, que sufrió los embates de la modernización de la ciudad de Caracas. La mayoría de sus textos se consagraron entonces a las casas coloniales del centro capitalino, que eran vendidas por sus propietarios y derribadas con rapidez para dar paso a grandes edificios. Este interés por la vivienda colonial llevó a Möller a investigar sobre la decoración interior, el diseño de herrajes, la presencia de la cerámica poblana, los alfarjes y la evolución de la butaca. Sin embargo, son pocos los textos en los cuales se interesó por la pintura y la imaginería. Tan sólo abordó el origen de algunas

4. En 1945, el gobierno promulga la Ley de Protección y Conservación de Antigüedades y Obras Artísticas de la Nación, que estuvo vigente hasta 1993. Esta dejaba en manos de una Junta Nacional Protectora y Conservadora del Patrimonio Artístico e Histórico de la Nación todas las decisiones en materia de conservación y rescate. En 1960, esta junta declaró a todas las iglesias construidas antes de 1830 como monumentos históricos nacionales, sin embargo, esto no impidió que algunas edificaciones fueran remodeladas sin considerar aspectos históricos y estilísticos.

iconografías como *Nuestra Señora de la Luz* o la *Virgen de Caracas*, sin detenerse en posibles atribuciones, o la singular historia del *Santo Niño de Belén* atribuido a un escultor italiano, que se conserva en la iglesia de San Francisco en Caracas (Möller 1962: 158 y ss). Su labor docente se aprecia en la manera cómo desarrolló sus textos, incorporando bibliografía especializada como los tres volúmenes de *Historia del arte hispanoamericano* (1945-1950) de los españoles Diego Angulo Iñiguez y Enrico Marco Dorta e *Imaginería popular novoespañola* (1950) del mexicano Abelardo Carrillo y Gariel, además de privilegiar documentos de archivo y fotografías a blanco y negro que hoy nos permiten conocer una parte de la arquitectura civil ya desaparecida.

Como veremos, Möller se convirtió en uno de los principales promotores de diversas iniciativas relacionadas con la preservación y exhibición del arte colonial. En 1939, formó parte de la organización de la *Exposición de Arte Colonial* en las salas de la nueva sede del recién reinaugurado Museo de Bellas Artes en Caracas. Se trató de la primera muestra en una institución museística pública que partía por reconocer en su mismo título a la pintura colonial como arte. Se exhibieron 129 piezas procedentes de la Nueva España, Nueva Granada, Perú y Europa, además de partituras y libros de canto, pero también una producción local que dejaba atrás el anonimato al incluir cuadros firmados por pintores como Landaeta, Porras y Ponte. Las piezas exhibidas provenían de veintidós colecciones privadas⁵, ante la carencia de arte colonial en las colecciones estatales. El Museo de Bellas Artes sólo aportó una *Divina Pastora* pintada por Juan Lovera en 1822, que por sus fechas ya no correspondía al período exhibido. Mientras el Museo Bolivariano facilitó un cuadro anónimo, *Nuestra Señora de Caracas* pintado en la segunda mitad del siglo XVIII, que hasta 1938 había estado arrumado en la colección del Museo Nacional⁶. Esto nos confirma el poco interés por coleccionar arte colonial por parte del Estado venezolano en esas fechas.

5. Entre los coleccionistas que facilitaron piezas se encontraba Alfredo Machado Hernández, Luis Suárez Borges, Manuel Santaella, Eugenio Zuloaga, Charles Röhle, Juan Röhle, Lope Tejera, Leopoldo García Quintero, Carlos Möller, Enrique González Rincones, María Pérez Melo, John Boulton, Pastor Oropeza, Luis A. López Méndez, Carolina Rodríguez, María Muro de Quintero y el entonces presidente del país, el general Eleazar López Contreras (Museo de Bellas Artes, 1939).

6. En 1952 el cuadro fue enviado a la Capilla de Santa Rosa de Lima, ubicada en la sede del Consejo Municipal de Caracas, hoy Alcaldía del municipio Libertador. En esa oportunidad se decidió una desafortunada restauración que desfiguró la obra (Duarte 1996: 168).

Las piezas se distribuyeron en las salas del museo según la colección de la que procedían, por lo que la exposición tenía como objetivo legitimar la pintura colonial como arte, pero también exhibir las colecciones privadas participantes. Muchas de las piezas procedentes de otras regiones habían sido adquiridas por los coleccionistas en sus viajes al exterior y en casas de antigüedades locales que comenzaron a importar obras desde Perú, Ecuador, Colombia, Guatemala y México. Esto nos evidencia el interés que despertaba el arte colonial, al punto de llenar el mercado con obras importadas ante la carencia de una oferta local que lograra satisfacer la demanda.

7.3. LA FUNDACIÓN DEL PRIMER MUSEO DE ARTE COLONIAL

Tras el éxito de esta primera exposición de arte colonial se va decantando entre algunos coleccionistas la idea de crear un museo consagrado por entero a este período de la historia. Para ello fundaron la Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial en 1942. Entre sus fundadores podemos destacar los nombres de coleccionistas como Carlos Möller, Eduardo Páez Pumar, Juan Röhl, Eugenio Zuloaga, Manuel Santaella, José Nucete Sardi, Lope Tejera y Alfredo Machado Hernández (Duarte 1991: 18).

El primer Museo de Arte Colonial de Caracas se abrió al público el 16 de diciembre de 1942, en una casa edificada en el siglo XVIII, que había sido propiedad del hacendado vasco don Felipe de Llaguno y Larrea (f. 1788). La casa había sido ocupada por distintas personas e instituciones hasta 1942, cuando el gobierno del general Isaías Medina Angarita (1941-1945) decidió restaurarla y ponerla a disposición de la asociación. Valga acotar que algunos de sus miembros, como Arturo Uslar Pietri (1906-2001) y Alfredo Machado Hernández (1887-1946), ocupaban cargos gubernamentales, lo que facilitó la buena disposición oficial. Tras la restauración del edificio bajo la responsabilidad del arquitecto Carlos Raúl Villanueva (1900-1975) y el pintor Antonio Edmundo Monsanto (1890-1948), se exhibieron muestras temporales, como una dedicada al mobiliario en 1942 y otra de miniaturas en 1947, con piezas facilitadas por miembros de la asociación.

El objetivo del museo era recrear una vivienda colonial, por lo que se requería de una ambiciosa colección permanente que mostrara la cotidianidad de la Caracas del siglo XVIII. Para ello se decidió adquirir objetos en Venezuela, pero también en el extranjero. El primer director del museo, Alfredo Machado Hernández, ocupaba entonces el puesto de ministro de hacienda, por

lo que organizó el traslado de Carlos Möller a México como representante diplomático en 1943. Según Carlos F. Duarte el objetivo de este viaje era estudiar «las influencias mexicanas en nuestra vida y arte coloniales» (1998: 17), además de adquirir antigüedades para el museo y para sus propias colecciones. A su vez «la estadía de Möller en México estimuló a Manuel Santaella a viajar a ese país en septiembre de 1943. Así también lo hizo Juan Röhle y en junio de 1944 viajaba el propio Machado con su familia» (Duarte 1998: 18). Estos viajeros trajeron a Caracas pinturas, tallas, cerámica y diversidad de objetos cotidianos, que no lograban encontrar localmente.

La fundación del museo estuvo en consonancia con iniciativas similares en otras partes del continente. Basta recordar que ese mismo año se creó el Museo de Arte Colonial de Bogotá y, previamente en 1936, el arquitecto Martín Noel había fundado un Museo Colonial en Buenos Aires, que fue disuelto en 1940. Lamentablemente, el Museo de Llaguno, como se le conoció popularmente, debió cerrar sus puertas en 1953 gracias a la decisión del gobierno del general Marcos Pérez Jiménez (1952-1958) de trazar la avenida Rafael Urdaneta en el centro de Caracas, lo que obligó a demoler la casa, junto a su vecina que ocupaba el Colegio Chaves, perdiéndose dos importantes residencias coloniales. Tras el cierre, algunas pinturas de la colección fueron exhibidas en la muestra *La pintura venezolana* en el Museo de Bellas Artes en 1954, con textos del escritor y diplomático Mariano Picón Salas (1901-1965), en el marco de la «X Conferencia Interamericana» efectuada en Caracas (Duarte 1991: 15).

Dos años después, el Museo de Bellas Artes vuelve a facilitar sus salas para la exposición *Arte sagrado colonial* con motivo del «II Congreso Eucarístico Bolivariano». Nuevamente, Carlos Möller colabora en la organización de la exposición, que exhibió piezas de platería, pintura y ebanistería facilitadas por la Iglesia, algunos coleccionistas y el aún desarticulado Museo de Arte Colonial (Möller 1962: 279). El objetivo de todas estas exhibiciones se decantó hacia la legitimación de las piezas coloniales como obras de arte que formaban parte de un pasado aún por descubrirse, por lo que no aportaron mayores luces en cuanto a investigación.

La falta de una sede para el Museo de Arte Colonial fue subsanada en 1958, cuando la familia Eraso decidió donar a la nación una casona campestre llamada *Quinta de Anauco*, ubicada en una zona residencial conocida como San Bernardino en Caracas. La casa contaba con el prestigio de haber sido uno de los lugares en los cuales pernoctó el Libertador, en julio de 1827, en su última visita a su ciudad natal. La propiedad había pertenecido a don Juan Javier Mijares de Solórzano y Pacheco, bisnieto del conde de San Javier, por ello se



Figura 2. *Interior del Museo de Arte Colonial “Quinta de Anauco”*. Caracas

le conoció a finales del siglo XVIII como la *Casa de Solórzano*. Durante el proceso de independencia, fue secuestrada por el gobierno patriota y arrendada al general Francisco Rodríguez del Toro. Tras pasar por distintos propietarios, los últimos optan por entregar la propiedad con la condición de que se convirtiera en la sede del Museo de Arte Colonial de Caracas. Para ello tuvo que ser restaurada por los arquitectos Antonio Seijo y Guillermo Vogeler, mediante financiamiento del Estado. El 12 de octubre de 1961 abrió sus puertas al público y se convirtió en Monumento Histórico Nacional el 24 de enero de 1978 (Duarte 1991: 15) (Fig. 2).

En las salas de Quinta de Anauco se ha intentado recrear la disposición de una vivienda de finales del siglo XVIII, por lo que exhibe muebles, plateería, pintura, tallas, objetos diversos como cerámica, lámparas, cortinajes, herrajes, etc. Para lograr esto se ha considerado las descripciones sobre la vida cotidiana caraqueña escritas por distintos viajeros extranjeros que recorrieron el país entre finales del siglo XVIII y las dos primeras décadas de la centuria siguiente. Al recorrer las salas se puede contemplar obras atribuidas a Juan Pedro López, José Lorenzo de Alvarado, Francisco José de Lerma y Villegas,

etc. Además de muebles, tallas y objetos diversos correspondientes a los tres siglos de dominio español, pero también piezas elaboradas en las primeras décadas del siglo XIX.

Este museo pese a no recibir aportes gubernamentales ha podido mantenerse en funcionamiento, ampliando su patrimonio gracias a las donaciones y adquisiciones de los miembros de la asociación, que siguen gestionando la institución de manera privada. Una lectura atenta de su único catálogo (Duarte 1991) revela los vericuetos de adquisición de algunas piezas, que pasaron de los altares de algunas iglesias a manos de anticuarios y coleccionistas privados sin ninguna explicación.

7.4. INICIATIVA DE COLECCIONISMO FUERA DE CARACAS

Tras la inauguración del primer museo de arte colonial en Caracas en 1942, en la ciudad de Coro⁷ encontramos una iniciativa semejante emprendida por monseñor Francisco Iturriza Guillén (1903-2003), quien creó el Museo Diocesano Lucas Guillermo Castillo de Coro en 1946. Su interés por el arte colonial surgió en 1939, cuando vio «un camión cargado de antigüedades que salía de la jurisdicción para su venta en Caracas» (González Batista 1998: 3). La tenacidad de este obispo logró rescatar pinturas, tallas, campanas, loza, mobiliario y platería que estaban destinadas a su pronta desaparición, procedentes de distintas iglesias y capillas de la diócesis, además de incentivar la donación de particulares. A diferencia de la colección merideña, ya referida por nosotros, Iturriza Guillén concentró sus pesquisas en el arte producido durante el período colonial, por lo que recorrió toda su diócesis rastreando el patrimonio que aún se conservaba y reuniéndolo en una casa del siglo XVIII, donada por la familia Arcaya. Por lo que este museo conserva una importante colección de arte colonial venezolano y algunas piezas novohispanas, quiteñas e italianas que posiblemente arribaron durante el antiguo régimen.

En 1979, se restauró el edificio del extinto convento franciscano de Nuestra Señora de la Salceda, y se encargó al museólogo Miguel Arroyo (1920-2004) el proyecto de reinstalar la colección en esta sede. Para esto, Arroyo combinó diecinueve salas dedicadas a técnicas específicas como orfebrería,

7. Población fundada en 1527. Fue la primera capital de la Gobernación de Venezuela y sede de la diócesis homónima hasta las primeras décadas del siglo XVII cuando la gobernación y obispado se mudan al valle de Caracas.

campanas y objetos de metal o tallas europeas, con algunas salas ambientadas en la época. El nuevo museo abrió sus puertas en septiembre de 1982. En 1992, se amplía con la incorporación de la Casa de los Capriles contigua al edificio conventual, lo que permitió abrir una biblioteca y una sala de exposiciones temporales.

La colección actual del Museo Diocesano comprende «1000 piezas, divididas en cuatro colecciones: metales; pintura y escultura; vidrio, loza y piedra; y muebles» (De Lima Urdaneta y Jaber Ferretis 2004: 220), de las cuales solo 102 son pinturas y 145 son esculturas. La mayoría de las obras proceden del siglo XVIII, predominan los cuadros anónimos y las tallas de bulto, todas de pequeños formatos, propios de la devoción doméstica (Fig. 3). Mientras las piezas de mayor formato son obras que proceden de las iglesias locales. Como institución que depende de un presupuesto reducido es poca la investigación realizada en torno a su colección.

Otra institución que también surgió por iniciativa de un coleccionista la hallamos nuevamente en la ciudad de Mérida. En 1963, se creó el Museo de Arte Colonial de Mérida, gracias a la donación al gobierno regional de una colección privada conformada por piezas adquiridas por el poeta y diplomático merideño León Alfonso Pino (1922-1999) en sus recorridos por Perú, Bolivia, Ecuador, México y España. Posteriormente, se sumaron obras venezolanas gracias a donaciones, pero con escasa representación de la propia localidad. León Alfonso Pino ejerció como primer director del museo, el cual cambió de sede en 1990 para ocupar la residencia dieciochesca del general Juan Antonio Paredes Angulo (1770-1834). Esta institución solo ha publicado un catálogo en 1963, por lo que el investigador interesado no cuenta con material actualizado para conocer la colección, que incluye mobiliario, objetos litúrgicos, piezas de fundición, pintura y escultura (Fig. 4).

Si bien otras colecciones privadas se convirtieron en el origen de algunos museos regionales, no surgió ninguna otra institución consagrada únicamente al arte colonial. Tampoco encontramos exposiciones de arte colonial en las ciudades del interior del país durante el período revisado. Entre los numerosos coleccionistas regionales de arte no localizamos ningún otro que se destacara públicamente por adquirir solo arte colonial venezolano y exhibirlo durante el período estudiado. Toca esperar a la segunda mitad del siglo XX para encontrar la fundación de nuevas instituciones desde el ámbito eclesiástico. Por ejemplo, el Museo Arquidiocesano Obispo Lasso de la Vega en Maracaibo (1991), el Museo Sacro en Caracas (1993), pero estas ya se escapan a nuestro período de estudio.



Figura 3. *Interior del Museo Diocesano “Lucas Guillermo Castillo”*. Coro



Figura 4. *Interior del Museo de Arte Colonial. Mérida*

CONCLUSIONES

En el caso venezolano muchas piezas pasaron de los altares a las colecciones privadas por vías muy poco transparentes, por lo que rara vez se puede conocer el momento exacto en el cual la pieza abandonó el altar y las razones que motivaron su retirada. Los inventarios de las iglesias tan sólo evidencian los cambios devocionales en los altares, pero no dan cuenta del destino final de las imágenes antiguas. Si bien muchas acabaron olvidadas en depósitos y sacristías por encontrarse deterioradas, otras se obsequiaron a feligreses, se vendieron clandestinamente y hasta se hicieron trueques por imágenes nuevas. Esta dispersión de obras dificulta la investigación, ya que muchos coleccionistas optaron por silenciar el origen de su patrimonio y en otros casos se creó una tradición oral alrededor de las piezas que resulta difícilmente comprobable.

A su vez, pocos coleccionistas de la primera mitad del siglo XX se interesaron por investigar sobre la producción artística colonial. Salvo el caso de Carlos Möller que combinaba la docencia, la investigación y el coleccionismo, el resto apenas llegó a publicar algún breve ensayo en alguna revista cultural o en la prensa local, como fue el caso de Juan Röhl. En general, estos textos recogían la tradición oral –no siempre verídica– en torno a determinadas obras y no obedecían a rigurosos estudios documentales.

Es durante la segunda mitad del siglo XX cuando se produce la publicación del libro *Historia de la pintura en Venezuela. Tomo I*, época colonial (1964) de Alfredo Boulton (1908-1995), primer texto sobre la pintura colonial producto de una dilatada investigación en archivos. A este libro se sumarán las primeras investigaciones sobre mobiliario, platería y escultura realizadas por Carlos Federico Duarte (n. 1939). Ambos autores pertenecen a una nueva generación de coleccionistas con un perfil más cercano al *connoisseur*, por lo que además de coleccionar también se ocuparon de catalogar y atribuir una parte considerable de las colecciones privadas a las que tenían acceso.

Boulton formaba parte de una familia de la alta burguesía con una larga trayectoria de coleccionismo. Su tío abuelo, el ya citado Arístides Rojas, falleció en 1894 sin descendencia directa por lo que su colección de libros, cerámica, mobiliario, pinturas, documentos y objetos históricos pasó a manos de su sobrino John Boulton Rojas (1870-1940). Este incrementa la colección familiar, aunque en 1939 donó los libros a la Biblioteca Nacional. Como ya mencionamos líneas atrás, en la década de 1950 la familia Boulton decide crear la Fundación John Boulton en honor a John Boulton Towley, primer

miembro de la familia en llegar a Venezuela en 1824. La institución es dirigida por Alfredo Boulton hasta su fallecimiento en 1995, quien no sólo se encargó de preservar la colección sino también de incrementarla adquiriendo retratos, documentos, fotografías y objetos diversos.

En el caso del restaurador Carlos F. Duarte, este se inicia en el coleccionismo por cuenta propia. Como ha narrado en diversas entrevistas, desde muy joven se interesa por la época colonial, predilección que lo lleva a adquirir objetos diversos y ejemplares de todas las manifestaciones artísticas (Goncalves, Guerra y Ruiz Salamanca 2013: 12). Estas piezas se han convertido en la base de prácticamente todas sus publicaciones. Además, al ser restaurador y miembro de la Asociación Venezolana de Amigos del Arte Colonial desde la década de 1960, ha encontrado facilidades de acceso a muchas colecciones privadas. A partir de 1978, se convirtió en director, museógrafo, restaurador e investigador del Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anauco hasta la actualidad.

Al revisar la producción historiográfica de ambos autores encontramos la tendencia a favorecer el estudio de obras conservadas en sus propias colecciones o en la de sus allegados, lo que obviamente contribuyó a revalorizarlas económicamente, descuidando el estudio de las piezas que aún permanecían en muchas iglesias o el rastreo fuera de nuestras fronteras.

Las colecciones privadas que se habían incrementado de manera notable en la primera mitad del siglo XX comenzaron a dispersarse tras el fallecimiento de sus iniciadores. Así, la colección de Luis Suárez Borges, conformada por pinturas, tallas, mobiliario, cerámica y objetos del ajuar doméstico de los siglos XVI al XVIII, se disgregó entre ventas, obsequios y algunas donaciones al Museo de Arte Colonial de Caracas. En 1951, Carlos Möller escribió un breve artículo publicado en el periódico *El Universal*, en el cual explicaba que Suárez Borges había comprado una casona colonial llamada Anauco Arriba, para instalar en ella su rica colección (Möller 1962: 138). En su vejez, Suárez Borges ofreció su casa y colección al Estado venezolano como museo, pero no hubo interés por este importante legado. En 1970, la casa fue adquirida por una compañía privada con la intención de demolerla, pero la Junta Nacional Protectora y Conservadora del Patrimonio Histórico y Artístico de la Nación la declaró monumento histórico nacional evitando su demolición. En 1980, la casona es declarada propiedad del Estado, pero ya para ese momento la colección se había vendido.

Una parte considerable de la colección Suárez Borges fue adquirida por el coleccionista venezolano Arnold Zingg (1924-2008), quien además había comprado piezas a Carlos Möller y Eugenio Zuloaga (Calzadilla 1981: 13),

iniciando su colección en 1950. La rica pinacoteca de Zingg llegó a contar con casi trescientos cuadros, procedentes de Venezuela, Ecuador, Colombia, Perú, México, Bolivia y diversos países europeos, fechados entre el siglo XVI al XIX. A diferencia de otros coleccionistas, Zingg estaba dispuesto a exhibir su colección públicamente, bien fuera facilitando piezas para exposiciones o bien organizando sus propias muestras⁸. Así, su colección fue estudiada por Rafael Ginnari (1974) y Juan Calzadilla (1981) en dos publicaciones distintas. Pero ninguno de los dos estudios exploró la procedencia de las pinturas, tan solo se dedicaron a repetir las atribuciones asignadas por el coleccionista sin mayor cuestionamiento, tampoco se ocuparon de la catalogación de las tallas y del resto de los objetos. Zingg se había interesado también por mobiliario, alfombras, marfiles, porcelana y tallas que contribuían a crear un espacio homogéneo en su propia vivienda, en donde atesoraba estas piezas reunidas con paciente trabajo durante más de treinta años. Tras su fallecimiento, la colección fue vendida paulatinamente, perdiendo el Estado venezolano la oportunidad de complementar las colecciones estatales.

Otras obras procedentes de estas primeras colecciones privadas fueron adquiridas por colecciones corporativas asociadas a instituciones bancarias, universidades y medios de comunicación que surgieron durante la segunda mitad del siglo XX. Estas colecciones reunidas con la asesoría de curadores ya muestran un perfil completamente diferente y se escapan a los límites cronológicos de este artículo. En la actualidad, pocos coleccionistas privados están dispuestos a exhibir sus piezas o incluso a conversar sobre sus orígenes, por temor a las confiscaciones ordenadas por el Estado.

Es indiscutible que, en el caso venezolano, el arte colonial pasó de los altares a las salas de los museos gracias a la iniciativa de coleccionistas privados. Fueron ellos quienes salvaron una parte del patrimonio, organizaron las primeras exposiciones, publicaron artículos y fundaron los primeros museos dedicados a este período artístico, desplazando totalmente al Estado venezolano. Aunque poco se ocuparon por documentar cuidadosamente el origen de sus adquisiciones, imposibilitando que hoy podamos hacer el camino inverso del museo a los altares.

8. Una de esas exposiciones fue en 1975 en el Salón de Arte Cantv, con la curaduría de Juan Calzadilla y montaje del artista Mateo Manaure. Otra exposición sólo de pintura europea se realizó en 1997 en la galería Grupo Li Centro de Arte, exhibiendo unas ciento veinte pinturas, que incluían miniaturas.

BIBLIOGRAFÍA

- Balsells, Vanessa (2003): *Aproximación histórica al patrimonio pictórico y escultórico del convento de Santa Teresa de Jesús de carmelitas descalzas de Caracas (1725-1874)* [trabajo de grado para optar al título de licenciada en Artes]. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Briceño Iragorry, Mario (1988 [1951]): *Mensaje sin destino y otros ensayos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Calzadilla, Juan (1981): *Una colección de pintura en Venezuela. Obras de arte en la colección Arnold Zingg*. Bilbao: Editorial La Gran Enciclopedia Vasca.
- Castro, Juan Bautista (1907): *Catálogo de las obras presentadas a la Exposición Nacional de Arte Cristiano, abierta en Caracas el 22 de diciembre de 1907*. Caracas: Tipografía Americana.
- Castro Moreno, Alexander Rafael (2009): «El Museo Arquidiocesano de Mérida Mons. Antonio Ramón Silva García», *Boletín del Archivo Arquidiocesano de Mérida*, 32, XIII, 198-204.
- De la Plaza, Ramón (1883): *Ensayos sobre el arte en Venezuela*. Caracas: Imprenta La Opinión Nacional.
- Duarte, Carlos Federico (1991): *Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anauco*. Caracas: Ernesto Armitano Editor.
- Duarte, Carlos Federico (1996): *Juan Pedro López, maestro de pintor, escultor y dorador 1724-1787*. Caracas: Fundación Polar / Galería de Arte Nacional.
- Duarte, Carlos Federico (1998): *Catálogo de obras artísticas mexicanas en Venezuela. Período hispánico*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas / Universidad Nacional Autónoma de México.
- Duarte, Carlos Federico (2002): *Patrimonio hispánico venezolano perdido, con un apéndice sobre el arte de la sastrería*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Ginnari, Rafael (1974): *Pinacotecas venezolanas. Colección Arnold Zingg*. Caracas: Editorial Pregón.
- Goncalves, Nany, Rebeca Guerra y Alejandro Ruiz Salamanca (2013): «Carlos F. Duarte, director del Museo de Arte Colonial Quinta de Anauco», *Museos.Ve*, 29, 3, 8-18.
- González Batista, Carlos (1998): *Museo Diocesano de Coro Lucas Guillermo Castillo*. Coro: PDVSA, Museo Diocesano de Coro Lucas Guillermo Castillo.
- González Casas, Lorenzo y Henry Vicente Garrido (2010): «Arquitectura neocolonial en Venezuela: discursos independentistas, estilos arquitectónicos y patrimonio», en Eduardo Rey Tristán y Patricia Calvo González (coords.), *200 años de Iberoamérica (1810-2010), Congreso Internacional: Actas del XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 820-831.

- González, Milagros (2005): *De la colección a la nación. Aventuras de los intelectuales en los museos de Caracas (1874-1940)* [trabajo de grado para optar a la Maestría en Historia de las Américas]. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- De Lima Urdaneta, Blanca y Jorge Jaber Ferretis (2004): «Actualización del registro y diagnóstico de la colección de pintura y escultura del Museo Diocesano Lucas Guillermo Castillo. Coro. Venezuela», *Anales del Museo de América*, 12, 217-240.
- Lorenzo, Adriana (2011): *Arte colonial venezolano en el convento concepcionista de Garachico, Tenerife. Catálogo razonado* [trabajo de grado para optar al título de licenciada en Artes]. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Möller, Carlos (1962): *Páginas coloniales*. Caracas: Editorial Arte.
- Museo de Bellas Artes (1939): *Exposición de Arte Colonial: pintura. Se exhiben también diez composiciones musicales recopiladas y seleccionadas por Juan B. Plaza*. Caracas: Museo de Bellas Artes.
- Navarrete, José Antonio (2007): «Demandas a un coleccionista. Coleccionando arte en América Latina», *Coloquio Crítica de Arte: prácticas institucionales y artísticas en la contemporaneidad*. Valencia: IAME. Disponible en <http://www.plataformadearte.net.ve/Coloquio/JANavarrete.htm>.
- Rojas, Arístides (2001 [1872]): «Noticia sobre los objetos históricos que tiene Caracas», [*La Opinión Nacional*, Caracas, 27 de junio de 1872] en Roldán Esteva Grillet (comp.), *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*, 1.^{er} volumen. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 244-247.
- Semprum, Jesús (2006 [1919]): «La pintura en Venezuela», *Crítica, visiones y diálogos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 197-222.
- Vilda, Carmelo (1999): *Proceso de la cultura en Venezuela*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

CAPÍTULO 8

LAS PIEZAS RELIGIOSAS COLONIALES EN EL MUSEO HISTÓRICO DE SANTA LUCÍA DE SANTIAGO DE CHILE*

MARCELA DRIEN / FERNANDO GUZMÁN
Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

Si bien el arte colonial ha motivado una variedad de estudios en las últimas décadas en Chile, menos analizado ha sido el proceso de historización de piezas de arte religioso coloniales en el siglo XIX. Tanto la Exposición del Coloniaje, realizada en 1873, como la colección del Museo Histórico del Santa Lucía, formada en 1874, brindan, en este sentido, antecedentes relevantes para examinar las motivaciones y circunstancias en que se exhibieron objetos e imágenes religiosas coloniales en el siglo XIX, las valoraciones que ellas alcanzaron en estas dos instancias y el lugar que ocuparon en el primer museo histórico en Chile¹. En el presente capítulo se analizan estos asuntos prestando atención a la circulación de estas piezas desde espacios en los que las prácticas devocionales eran posibles, a otros en el que los mismos objetos adquirían el carácter de testimonios del pasado. En particular, se trata de reconocer los conceptos y prácticas de organización que articularon el proceso de historización

* Algunos de los resultados incluidos en este estudio forman parte del Proyecto FONDECYT de Iniciación en Investigación N.º 11220171.

1. Las investigaciones más relevantes acerca de la Exposición de Coloniaje son las realizadas por Constanza Acuña (2013), Paulina Faba (2013 y 2015) y Noemí Cinelli y Antonio Marrero (2019). Sobre el Museo Histórico del Santa Lucía se debe mencionar el trabajo de Luis Alegria y Gloria Núñez (2007). Otro trabajo que aborda la práctica de exhibiciones de carácter histórico durante el siglo XIX en Chile es el de Patience Schell (2009).

de las piezas religiosas coloniales en el ámbito de la exhibición y de las salas de un museo.

Si bien la inclusión de obras de temática religiosa en el ámbito expositivo se observó ya desde mediados del siglo XIX, es necesario considerar que las exposiciones de arte incluyeron mayoritariamente obras de colecciones privadas que evidenciaron una notable ausencia de piezas coloniales. Sin embargo, ello no necesariamente es indicativo de la total ausencia de imágenes coloniales en espacios domésticos. Sobre esto el artículo publicado en 1883 en el diario *La Época*, firmado por Arístides, permite apreciar que la coexistencia de obras europeas y coloniales puede no haber sido una situación del todo excepcional:

Es necesario no olvidar que si es cierto que ahora cuarenta años algunos cuadros de un mérito verdaderamente superior adornaban algunos de nuestros aristocráticos salones o cubrían las murallas de algún claustro, también es cierto que al lado de esos cuadros figuraban, sin producir una violenta disonancia, las figuras grotescas y chillonas de la escuela quiteña, que el mal gusto de aquel tiempo acariciaba con cierta complacencia. (s. p.)

La situación que según el autor podía observarse ya desde la década de 1840, resulta especialmente interesante al momento de considerar que la ausencia de obras coloniales en instancias expositivas, entre mediados de siglo y la fecha de publicación del artículo, pudo deberse no a su inexistencia, sino más bien a su limitada visibilización en espacios públicos². En el caso de las iglesias, edificios a los que cualquiera podía acceder, era posible encontrarse con numerosas pinturas, esculturas y retablos coloniales, sin embargo, estos objetos se encontraban ahí no por sus cualidades estéticas, sino por sus aptitudes para acompañar las acciones litúrgicas o promover la devoción. La consolidación de la valoración estética que contiene el texto de Arístides requería otros contextos expositivos. Si bien la presencia de objetos religiosos coloniales en espacios domésticos y particularmente en colecciones de la época no necesariamente constituyó una excepción, las pinturas religiosas coloniales figuran escasamente en los inventarios de coleccionistas, posiblemente por la

2. Una excepción en este punto es la exhibición de dos pinturas de la «escuela antigua quiteña», *La Infancia de Baco y Venus y los amores*, presentadas por el coleccionista Marcial González en la Exposición de Pinturas organizada por la Sociedad de Instrucción Primaria en 1856, (Catálogo 1856: 9).

limitada valoración estética que se les atribuyó, tal como se aprecia en el pasaje citado y en otros textos publicados más tempranamente (Drien y Guzmán 2020: 513-515).

8.1. LA EXPOSICIÓN DEL COLONIAJE

Teniendo esto en mente, la Exposición del Coloniaje constituyó un espacio inédito de acceso a objetos e imágenes coloniales. Muchos habían visto esas obras de los siglos pasados en salones, templos y conventos, pero no habían sido capaces de identificar en ellas su valor histórico, ni su dimensión estética; en este sentido les eran desconocidas.

La muestra, inaugurada en Santiago el 17 de septiembre de 1873, constituyó el primer esfuerzo por establecer un relato histórico a través de vestigios materiales del pasado. En este marco, los más de 600 objetos exhibidos fueron considerados como una vía para el conocimiento histórico, en que subyacía una visión del pasado que contrastaba con la celebratoria actitud frente al presente republicano, que abrazaba nociones de modernidad, progreso material y adelanto cultural (Acuña 2013: 7-19). Sería precisamente a partir de estas ideas, que el Intendente Benjamín Vicuña Mackenna impulsaría la muestra.

El interés del Intendente por organizar y apoyar proyectos expositivos desde la década de 1850, revelaba una clara dimensión histórica, política y cultural que se expresaba en el énfasis en tres aspectos centrales: la valoración de los objetos coloniales como testimonios materiales y, por lo tanto, como vías de conocimiento del pasado; la utilización de ese pasado como evidencia del progreso que la nación había alcanzado en el contexto republicano; y el interés por alinear la muestra con las prácticas expositivas europeas.

Así, la Exposición del Coloniaje, reunió una serie de «tesoros» y «relicias»³, como él mismo los llamó, a través de los cuales se presentaría por primera vez en un formato expositivo, un relato histórico nacional (Vicuña 1873b: 2). A través de la muestra se pretendía mostrar distintos aspectos de la vida colonial, recurriendo a periodificaciones, clasificaciones y diversas

3. En este punto resulta pertinente considerar el planteamiento del Stephen Bann sobre la manera en que el concepto de reliquia habla de la relación entre el objeto histórico con el pasado (Bann 1978: 259).

estrategias expositivas destinadas a revivir temporalmente la experiencia colonial, que se vería reforzada por el carácter pedagógico de la muestra⁴.

Si bien Vicuña Mackenna alababa los logros de la república, lamentaba al mismo tiempo la rápida dispersión de los objetos coloniales, atribuyéndola precisamente a los cambios producidos en el contexto republicano:

[...] cuántas preciosas reliquias de arte que ha dejado el coloniaje i cuán a prisa se dispersan a los cuatro vientos de la incuria i del desden los pocos objetos de uso que la indiferencia habitual de nuestra raza i el desapego por lo antiguo ha producido en nuestros hábitos, a virtud de lo súbito de las mudanzas políticas i sociales, encargadas en el espacio del medio siglo corrido desde 1820 de poner un pueblo nuevo donde antes había existido otro completamente diverso (Vicuña Mackenna 1873b: 2).

Tal como se aprecia en este pasaje, el Intendente consideraba que el esfuerzo de renovación política tras la independencia era en gran medida responsable del desinterés por la cultura colonial y por las huellas materiales de este período, que la muestra precisamente buscaba contrarrestar. En su opinión, estos objetos eran fundamentales para el desarrollo de la ciencia histórica, pues constituían «fragmentos» del pasado y, por tanto, fuentes para su conocimiento.

Para organizar la muestra, Vicuña Mackenna había conformado una comisión encabezada por Monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre, a quien lo vinculaba una amistad de larga data, y en quien reconocía un amplio conocimiento de «reliquias de arte» del período colonial que, como señalaba, tanto él como su familia poseían⁵. Sin embargo, la invitación que Vicuña Mackenna le extendiera a Monseñor Eyzaguirre para presidir de la Comisión no solo se relacionaba con su conocimiento de piezas coloniales, sino con su amplio bagaje cultural, producto de una larga experiencia de viajes, que lo habían

4. Aunque el nombre de la exposición aludía al pasado colonial, tanto los objetos exhibidos como su montaje, revelaron que su foco se expandía para incluir las primeras décadas de la república, objetos indígenas y objetos europeos.

5. A pesar de este antecedente, resulta necesario precisar que la colección de arte del sacerdote incluía un número reducido de pinturas coloniales, compuestas mayoritariamente por retratos. (Guzmán y Drien 2019: 35).

familiarizado con las formas en que los europeos apreciaban y se aproximaban a los vestigios del pasado⁶.

En este contexto, el interés de Vicuña Mackenna por realizar esta muestra se vinculaba con un sentido histórico y pedagógico a partir del cual pretendía brindar un espacio para el estudio del período colonial («Noticias Locales i Jenerales» 1873c: s. p.). Consciente de que las exposiciones operaban como mecanismos de instrucción, como una forma de «aprendizaje popular» (*Catálogo* 1875: 5), Vicuña Mackenna situaba las prácticas expositivas en el marco del discurso civilizatorio del siglo XIX, tanto desde la perspectiva del uso de los objetos como fuente de conocimiento y, por tanto, como medio para elevar el estatus cultural de la población, como desde la perspectiva simbólica, que permitía alinear las prácticas locales con las europeas.

La variedad de objetos «de nuestra antigüedad» reunidos en la exposición permitió apreciar las distintas valoraciones que se les atribuyeron y, en muchos casos, el carácter subjetivo del autor del catálogo, visible en los distintos énfasis sobre el aspecto estético, histórico o político de las piezas exhibidas (Vicuña 1873b: 4). En el primer caso, resulta elocuente la mención del Intendente al carácter de algunos de los objetos como «preciosas reliquias de arte» dejadas por el coloniaje y objetos de uso que según enfatizaba, se habían dispersado por el desdén producido por «la indiferencia habitual de nuestra raza i el desapego por lo antiguo [...]» (Vicuña 1873b: 2).

El aprecio por estos objetos y el uso del concepto de «lo antiguo» revelan no solo la estrecha consonancia con la valoración europea por la Antigüedad, sino el uso de la noción de «antiguo» como contraposición al presente, a lo «moderno» (Riegl 1987: 49)⁷. En este sentido, la actitud de Vicuña Mackenna se basa en la estimación de antigüedad del objeto, es decir, su valor histórico. Por una parte, si bien sugiere un cierto *amor vetustatis* (Bann 1987: 35-36) propio del anticuario, ello habla también de la consideración de un

6. La carta que Benjamín Vicuña Mackenna dirigiera a Monseñor Eyzaguirre para invitarlo a dirigir la comisión fue publicada tanto en el catálogo de la exposición (1873b: 1-7), como en la Revista de Santiago (Vicuña Mackenna 1873a: 311-355). La comisión, presidida por Monseñor Eyzaguirre estaría compuesta además por José Manuel Guzmán, Juan Vicente de Mira, Marcos Maturana, Juan Nemopuceno Ifíguerez, Maximiano Errázuriz, Francisco de Paula Figueroa, el presbítero Blas Cañas, Enrique De-Putron, Horacio Pinto Agüero, Carlos Brown y Ramón Subercaseaux (Vicuña Mackenna 1873b: 2). Es importante señalar que varios de ellos tuvieron una activa participación en el campo de la cultura y las artes.

7. Vicuña Mackenna había mostrado antes esfuerzos por establecer analogías históricas entre Chile y Europa, particularmente en relación con el arte (Drien 2015: 55-56).

momento que no podría repetirse, sino solo evocarse, ocupando un lugar crucial en la perspectiva evolutiva que subyace en el pensamiento de Vicuña Mackenna, del que el objeto se vuelve testimonio indispensable para su reconstrucción póstuma (Riegl 1987: 24-25). Así, si bien admira objetos del pasado, su visión no monumentaliza ese pasado, pues aun cuando reconoce méritos en ellos, no los considera como modelos, pues en su concepción, el presente ha superado al pasado (Pomian 2007: 70). En este sentido, lejos de alimentar un sentimiento de nostalgia, el objeto era considerado capaz de iluminar el conocimiento de un momento histórico, por lo que la aproximación de Vicuña Mackenna se inclinaba en realidad, a su preservación patrimonial (Luis Alegría y Gloria Núñez 2007, 67-74).

La actitud de conservación de objetos antiguos reveló también el reconocimiento de quienes, conscientes de su valor, asumían esta tarea. Resulta interesante consignar, en este punto, lo señalado por el propio Monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre, para quien muchos de los objetos presentes en la exposición se habían conservado «apenas merced a la solicitud cuidadosa de unos pocos anticuarios» («Noticias locales i jenerales» 1873a: s. p.). En este caso, la referencia a la figura del «anticuario» debe entenderse precisamente en relación con los aparentemente pocos propietarios de algunas de las piezas con plena conciencia de su valor histórico.

La considerable apreciación de objetos y su materialidad se expresó en el extremo cuidado demostrado por los organizadores de la exposición para garantizar la seguridad de las piezas. Para ello, se prepararon «cuadrillas de expertos cargadores» que recorrerían las casas «a la cabeza de mayordomos experimentados» para recoger los objetos que se enviarían en préstamo a la exposición, y que formaban parte de «las mas esquisitas precauciones» («Noticias Locales i Jenerales», 1873b, s. p.).

Este cuidado por la manipulación de las piezas confirmaba la relevancia que su dimensión material adquiría en el proceso de construcción de un relato histórico y de su visualización. El objeto se ubicaba de este modo, en el centro de la experiencia expositiva, y su materialidad se transformaba en un elemento crucial para el conocimiento del pasado y la elaboración discursiva en torno a él⁸.

8. Especialmente sugerente en este contexto resulta el análisis de Stephen Bann sobre las formas de visualizar la historia en el campo de los museos, realizado a partir de las propuestas de Alexandre Lenoir y Alexandre de Sommerard. Este último es particularmente interesante, pues Benjamín Vicuña Mackenna conocía bien el Museo de Cluny, al que alude en la carta

La muestra, había reunido objetos entregados en préstamo por individuos e instituciones de distintas regiones del país. Sin embargo, resulta importante considerar que del total de piezas exhibidas un número reducido correspondió a objetos religiosos coloniales y un conjunto, más pequeño aún, a pinturas religiosas de la Colonia, agrupadas mayoritaria, pero no exclusivamente en la sección destinada a «objetos de culto», que no superó las 30 piezas⁹. Entre ellas se encontraban no solo objetos americanos, sino también europeos, y no solo imágenes religiosas, sino también piezas vinculadas al ámbito religioso, a las que se atribuía un valor histórico.

En este contexto es necesario tener en cuenta que la condición histórica de la pintura religiosa colonial se impuso en muchos casos a su valoración estética, que evidenció la dureza con que se evaluaba el mérito artístico de imágenes coloniales, especialmente cuando se les comparó con obras europeas.

Si bien algunas de estas piezas pertenecían a particulares y, por lo tanto, no provenían directamente de espacios eclesiásticos, otras pertenecientes a conventos o iglesias fueron incluidas en la exposición gracias a la gestión de autoridades eclesiásticas, como en el caso del préstamo de las joyas de la Virgen de Andacollo (*Catálogo* 1873: VI-VII).

El catálogo de la exposición incluyó, en varios casos, entradas descriptivas que en algunas ocasiones incluían las características del objeto, su provenencia, sus características materiales, o su uso en el contexto colonial (Fig. 1). Entre ellas destacan algunas piezas que se aprecian en las entradas del catálogo, como en el caso de la identificada como «un amuleto del siglo XVI o XVII»:

Curiosa pintura que representa a la Virgen rodeada de todos los atributos de sus letanías, con diversos pasajes bíblicos mas o menos grotescamente pintados.

Estas singulares pinturas se ponían en un rollo o estuche de madera (cuya parte inferior está visible en el presente) i se usaba en los viajes, metiéndose en los pozuelos o en las quinchas de las carretas para atravesar los ríos, cuando era costumbre encomendarse a todos los santos. Por esto se les daba el nombre supersticioso i judaico de *Amuletos* (81).

enviada a Monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre al momento de organizar la Exposición del Coloniaje (Bann 2011; Vicuña Mackenna 1873b: 2).

9. En este punto resulta significativo que monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre, presidente de la comisión organizadora de la exposición, hubiese aportado con el préstamo de un jarro de plata del siglo XVII, el servicio de oro del militar chileno José Miguel Carrera y una Dolorosa de mármol atribuida a Miguel Ángel (Catálogo 1873: 93, 114).

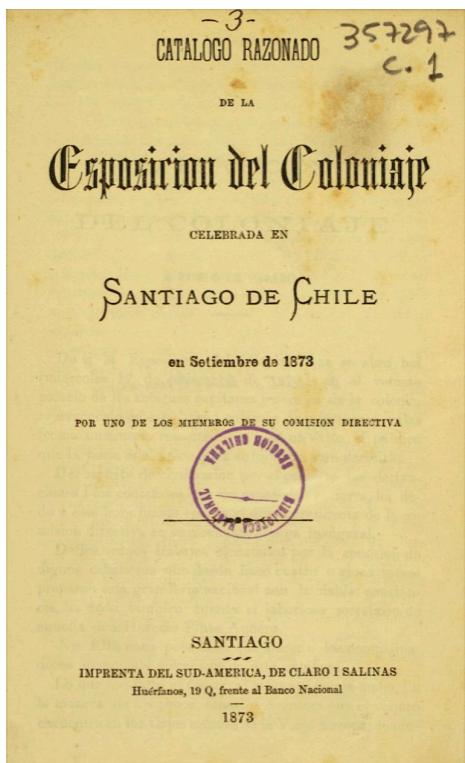


Figura 1. *Catálogo Razonado de la Exposición del Colonaje*. Biblioteca Nacional de Chile. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-86625.html>

coloniales. Junto a las joyas de Andacollo (*Catálogo* 1873: 84-85), entre las que había piezas de orfebrería en oro y plata, destacan los comentarios acerca del valor de las imágenes de marfil, las talladas en piedra de Huamanga, así como los textiles de factura chilena (*Catálogo* 1873: VI-VII). De una *Ascensión de Jesucristo* –tallada en el alabastro americano– se afirma ser un «magnífico trabajo en piedra». Asimismo, de una *Purísima* de piedra de Huamanga se apunta que poseería las cualidades que revelan «la mano de un verdadero artista» (*Catálogo* 1873: 81). En el contexto de este sesgo por la

En esta misma línea puede observarse la referencia a «un Santo Cristo en pergamo»: «propiedad de la Municipalidad de Achao i un verdadero tipo chilote del más horroroso estilo quiteño-bizantino» (82). Expresiones como estas arrojan luces sobre los motivos por los que coleccionistas de arte se habrían alejado, al menos en términos públicos, de piezas coloniales y de los desfavorables juicios estéticos con que se evaluaba a este tipo de imagen religiosa. Sin embargo, esta visión no se restringía a las piezas de carácter religioso, por el contrario, se extendía a muchas otras producciones del período colonial como se puede observar en los comentarios relativos al retrato contemporáneo del gobernador Andrés de Ustariz: «es una pintura grosera que da idea del triste estado del arte en Chile en esa época» (6).

La identificación de las materialidades y oficios es un aspecto relevante en el texto de la exposición, incidiendo decisivamente en la valoración de algunas piezas

valoración de materiales preciados se puede ubicar la referencia al «crucifijo de marfil con extremidades de plata» (*Catálogo* 1873: 81), proveniente de La Paz.

Una consideración especial se otorga a «las admirables alfombras coloniales de Chile i de la Ligua» (*Catálogo* 1873: VII). El texto se detiene a precisar el origen de cada una de las piezas, indicando que una de ellas había pertenecido al corregidor Zañartu y otras dos habían sido facilitadas para la exhibición por los conventos de Santo Domingo y la Merced, siendo esta última apreciada como una «muestra notable del adelanto de los tejidos en Chile durante la época colonial» (*Catálogo* 1873: 75). El caso de las alfombras permite reconocer que no se trata solo de un reconocimiento a aquellas piezas realizadas en materiales nobles o costosos, sino también de la construcción de juicios relativos a la calidad de los oficios coloniales.

Junto a la identificación de materiales y técnicas, se instala como una categoría relevante de valoración el reconocimiento de centros de producción prestigiosos. Para el ámbito local la adscripción a los jesuitas parece operar en este sentido, pues no se trata solo de indicaciones a los antiguos propietarios de la pieza, sino de precisiones acerca de su factura. Entre las ya mencionadas joyas de Andacollo, por ejemplo, se destaca la presencia de «el cáliz de los jesuitas que se conserva en la Catedral» (*Catálogo* 1873: 84). En este sentido, resulta especialmente expresivo el comentario, según el cual se trataba de una «obra lejítima de los jesuitas» (*Catálogo* 1873: 80), que identificaba la escultura de san Ignacio que provenía de la antigua iglesia de la Compañía. Otro origen que parece proyectar valor sobre los trabajos que de ahí provenían, eran los talleres de la ciudad de La Paz (*Catálogo* 1873: 81-82), adscripción que se situaba fuera de los discursos historiográficos dominantes, tanto anteriores como posteriores, a diferencia de lo ocurrido con el prestigio jesuita cuya construcción quedaba reflejada en forma consistente en el texto de Miguel Luis Amunátegui (1849: 38-43).

La relevancia de la Exposición del Coloniaje radicó no solo en el carácter comprensivo e inédito de la propuesta de reconstruir materialmente la época colonial, sino también en sus proyecciones. Si bien en una primera instancia esta se presentó como una «resurrección efímera» de la colonia (*Catálogo* 1875: 3), la posibilidad que ofrecía la exhibición de objetos y la idea de dotarla de un carácter permanente llevaría, al año siguiente, a la creación del Museo Histórico del Santa Lucía, también impulsada por Benjamín Vicuña Mackenna (Fig. 2).



Figura 2. *Museo Histórico e Indígena Colección Museo Histórico Nacional.*
(Fotografía de: Pedro Adams)

8.2. EL MUSEO HISTÓRICO DE SANTA LUCÍA

La colección fundacional del Museo Histórico del Santa Lucía, creado 1874, se formaría en gran medida, a partir de objetos exhibidos en la Exposición del Coloniaje, a cuyos colaboradores se había invitado a donar piezas para la conformación del museo («Esposicion del Coloniaje» 1873). Aunque el museo se creó con un número considerablemente inferior de piezas respecto a las exhibidas un año antes, es imposible pasar por alto su sentido de continuidad en relación a la Exposición del Coloniaje, aun cuando la propuesta presentaba algunas diferencias que es necesario destacar.

El catálogo del museo, publicado en 1875, consigna 217 piezas, que se habían reunido hasta abril de 1874, de las que pocas correspondían a «arte religioso del país», aunque se consideraban como «valiosísimas» (*Catálogo* 1875: 7)¹⁰ (Fig. 3). El texto introductorio da cuenta de una gran lucidez en la definición

10. El texto introductorio del catálogo se publicó también en Revista Chilena (Vicuña Mackenna 1875: 272-276).

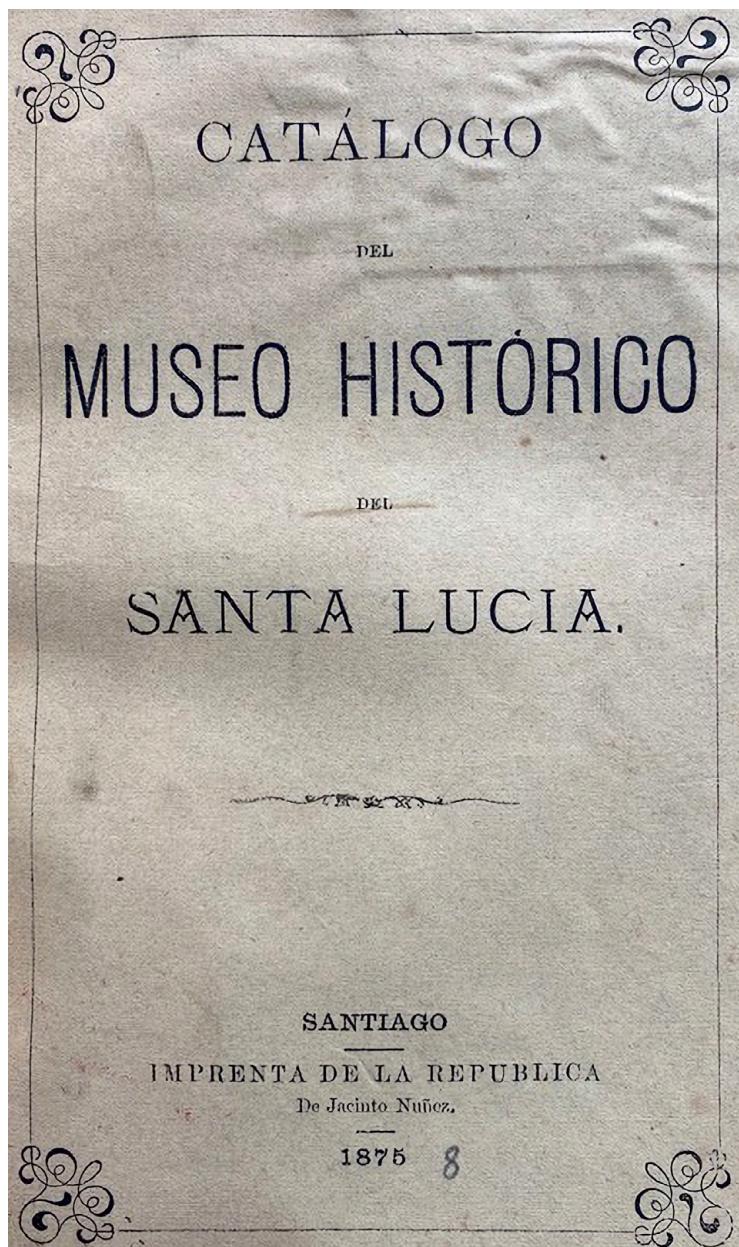


Figura 3. *Catálogo del Museo Histórico del Santa Lucía.*
Biblioteca Nacional de Chile

de los objetivos que perseguía la creación del museo, proponiendo que el aco-
picio de piezas de valor histórico o artístico resultaba tan importante para el
conocimiento del pasado como la conservación de la documentación de los ar-
chivos: «lo cierto y lo probado hoi día es que las artes plásticas han sido llama-
das al campo de las investigaciones, no solo como los mas incansables apoyos
de la verdad histórica sino como su mas grandes i luminosos divulgadores»
(*Catálogo* 1875: 4). El museo se fundaba, por tanto, con una doble vocación
de gabinete para especialistas y sala educativa para un público más amplio.
Los textos del catálogo dan cuenta de ese propósito didáctico, pues, algunas
de las piezas son objeto de comentarios que permiten situarlas históricamente
y extraer de ellas conocimientos acerca del pasado.

Aunque el texto introductorio repasaba la colección por grupos de ob-
jetos, el listado de las piezas de la colección no se organizó a partir de clasifica-
ciones como tipo, materialidad, origen o cronología –salvo en el caso de los
retratos–, por lo que, ubicadas en un listado único, las piezas religiosas se al-
ternaban con objetos de artes decorativas, de uso doméstico, mobiliario y ar-
mas, entre otros. En este mismo conjunto se ubicaron las piezas vinculadas al
ámbito eclesiástico, consideradas como «reliquias histórico-religiosas» (*Ca-
tálogo* 1875: 2), entre las que se incluyó desde un lavatorio de bronce jesuita
con un relieve de la imagen de san Miguel, hasta una de las campanas ubicada
en la iglesia de la Compañía, salvada de la destrucción del edificio en el in-
cendio de 1863.

Entre las imágenes religiosas, se encontraban algunas como la de san
Ignacio exhibida el año anterior en la Exposición del Coloniaje (*Catálogo*
1873: 80-81) (Fig. 4). Aunque en esencia las entradas de esta pieza en am-
bos catálogos consideraban prácticamente la misma información, el catálogo
del museo la presentaba ahora con un tono que marcaba más claramente las
cronologías y el impacto que distintos eventos habían producido en las con-
diciones materiales de la imagen, aunque omitía la autoría de la pieza, destaca-
da en la muestra de 1873¹¹:

11. Imagen de San Ignacio que existía en uno de los cuatro nichos de la fachada de la an-
tigua Compañía, i si no única, es una de las raras reliquias de aquel templo memorable.

Es obra lejítima de los jesuitas i tiene mas de un siglo de antigüedad.

Nótese que la cabeza del Santo ha sido acribillada de municiones, sin duda alguna dis-
paro de escopeta hecho sobre las palomas que en el nicho del Santo se anidaban, pues no es de
creerse que hubiera entre nosotros por aquellos años ningún iconoclasta. Nótese también que el



Figura 4. *San Ignacio*, mediados del siglo XVIII, escultura de madera. Museo del Carmen de Maipú. (Fotografía de: Fernando Guzmán)

Nº 9. *Imagen de San Ignacio*, que existía en la fachada de la antigua Compañía hasta 1863. Sufrió los dos incendios de 1841 i 1863, como se nota por la carbonización de su parte inferior, así como las incisiones de la cabeza recuerdan los tiros a munición con que los colegiales del antiguo Instituto, o tal vez los transeúntes, se entretenían en matar las palomas que en gran número se albergaban en la fachada i torre de la antigua iglesia (Catálogo 1875: 10-11)

La colección incluía también un

Amuleto que usaban nuestros mayores en los viajes, colocándolo envuelto en el estuche en el que todavía existe la presente lámina, i que las devotas damas de aquellos tiempos metían en la quincha de las carretas para rezar en el paso de

fuego de 1841 asaltó al Santo por los piés, por lo cual no puede negarse que la orden andaba en esos años de mala data (Catálogo 1873: 80-81).

los ríos o de las cuestas. Esta curiosa pintura, a la cual no falta cierto mérito artístico i que contiene una algarabía de santos i de letanías figuradas, fue obsequiado por el señor don F. de P. Figueroa (*Catálogo* 1875: 12).

En otros casos, tal como ocurre en el texto de la Exposición del Coloniaje, se destaca la materialidad de la imagen, como en la *Ascensión del Salvador* proveniente de Perú, elaborada en piedra de Huamanga. La pieza es datada con notable precisión en 1704 y es destacada por su factura como una obra «esquisita», en que se apreciaba «el talento i la ejecución de un verdadero y consumado artista» (*Catálogo* 1875: 13). Los términos son casi idénticos a los ocupados en la Exposición del Coloniaje para esta misma pieza, en que la admiración por el material se conecta con el reconocimiento a valores estéticos en su factura. Sin embargo, menos elogioso es el catálogo con una pieza de Huamanga en que se representa la imagen de la Santísima Trinidad (*Catálogo* 1875: 13).

Si bien no es posible establecer con claridad la proveniencia de todas las piezas y, por tanto, el uso de los objetos antes de su ingreso a la colección, algunos sufren cambios de contexto más claros, como es el caso de una imagen proveniente de la Isla de Chiloé. Se trata de un pergamino con la imagen de Cristo, atribuido a los misioneros jesuitas de Achao y cuya creación se establece en el siglo XVII. Lo más notable de esta imagen es que, según el catálogo, ella se encontraba en la iglesia de Achao hasta 1873, «con gran veneración, a pesar de su horripilante fealdad» (*Catálogo* 1875: 15)¹². En torno al análisis de esta imagen es posible establecer tres asuntos. Por una parte, su valor histórico, al que se alude a través de la referencia a que había pertenecido a los misioneros jesuitas; luego, su uso devocional, en la medida en que se trataba de una pieza venerada por los pobladores de Achao; y, finalmente, su carencia de atributos estéticos, mencionada también en la entrada destinada a la misma pieza en la Exposición del Coloniaje (82).

Si bien su procedencia se consigna en el catálogo, surge la interrogante sobre las circunstancias que habrían motivado su remoción de la iglesia en la que se ubicaba, su traslado a Santiago, su participación en la exposición y su posterior incorporación a la colección. Cabría pensar entonces en un triple propósito, por una parte, el de mostrar la imagen en la exposición, enriquecer el museo con una pieza que testimonia la labor misional de los jesuitas en

12. En el catálogo de 1873 se indica que la imagen pertenecía a la Municipalidad de Achao (82).

el archipiélago y, por último, retirarla del culto una imagen horrible que promovía el mal gusto y no se condecía con la dignidad del representado. Debe tenerse en cuenta que los obispos de Chiloé, durante el siglo XIX, llevaron adelante acciones concretas en orden a suprimir el uso de imágenes que se consideraban inconvenientes por su materialidad o por su deficiencia artística (Retamal 1983: 126).

Más que excepcional, la denominación de «horripilante fealdad» de la imagen proveniente de Chiloé refleja, en realidad, un modo de analizar algunas piezas americanas de los siglos XVII y XVIII, como ocurre con las doce pinturas que representan las guerras de Flandes, conjunto tildado como «sumamente grotesco», cuyo mérito radicaría en haber sido «trabajado en el Cuzco a principios del siglo XVIII» (*Catálogo* 1875: 14). Se trata de una distinción de gran interés, pues, el texto permite reconocer la ausencia de calidad artística de las pinturas, a la vez que señala como mérito su origen cuzqueño, ciudad cuyos talleres coloniales produjeron obras que, en su mayoría, serían juzgadas en este contexto como de escaso o nulo mérito artístico. De este modo, las pinturas no eran exhibidas por sus cualidades estéticas, sino porque parecía importante contar con un testimonio del tipo de producción del Cuzco durante el período colonial, por lo que su carácter de trabajo grotesco no sería justificación para descuidar la conservación de las piezas. De hecho, el texto del catálogo precisa como un hecho sorprendente que la serie de lienzos se encontrara «en una despensa de Quillota», sugiriendo que su propietario original y el museo habían hecho posible el rescate de vestigios coloniales que no debían ser descuidados.

Los juicios críticos respecto del valor artístico de muchas piezas coloniales, presentes también en el *Catálogo de la Exposición del Coloniaje*, es un tópico que comenzó a construirse en la década del cuarenta del siglo XIX y cuyo texto fundante es «Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile», publicado por Miguel Luis Amunátegui en 1849 (1849: 37-47). Si bien se pueden encontrar antecedentes a lo expresado por Amunátegui, se trata del primer artículo acerca de las carencias artísticas del arte colonial, así como el primero en plantear la necesidad de preservarlo por razones históricas. En este sentido, los puntos de vista relativos al arte colonial, contenidos en los catálogos de la Exposición del Coloniaje y del Museo Histórico del Santa Lucía, son ecos de un discurso que había comenzado a tomar forma casi treinta años antes (Guzmán, Guerra y Piaresi 2021: 216-217).

Se puede afirmar que incluso aquellas piezas que eran reconocidas como poseedoras de cualidades estéticas fueron valoradas principalmente por su

carácter de fragmento del pasado colonial. Es el caso de una cabeza de san Juan Bautista, datada como obra del siglo XV o XVI. La cronología indicada supone que la pieza era vista como de factura europea, origen que parece concordante con una mayor valoración estética. El catálogo se refiere a ella como «hermosa cabeza en madera», sin embargo, en este caso no es su origen o su correcta factura, sino su devenir histórico el que parece cobrar mayor importancia. El texto se refiere a la escultura como «perteneciente a la Catedral de la antigua Imperial, antes de su destrucción, a principios del siglo XVII», en posesión de un cacique «que la guardaba como prenda de familia». Era esta condición de testigo de acontecimientos vitales la que otorgaba un sentido particular a la escultura, sustentando su elevación a la categoría de «preciosa reliquia» (*Catálogo* 1875: 23).

CONCLUSIONES

La revisión de los catálogos de 1873 y 1875 permiten reconocer cuatro formas de aproximarse a las piezas religiosas coloniales. La primera correspondería a aquellas piezas que parecían no poseer ningún valor estético ni material, como ocurre con el Cristo chilote, pieza que a pesar de «su horripilante fealdad» es identificada con mucha precisión en su factura, cronología y contexto. Esta atención a sus antecedentes revelaba más bien la presencia de una mirada histórica, arqueológica tal vez, que recogía un fragmento del pasado para clasificarlo, analizarlo y preservarlo.

La segunda forma de aproximación corresponde al interés por las prácticas asociadas a una imagen, en este caso, a pesar de una factura considerada deficiente, la pieza despertaba un especial interés no solo por el hecho de ser un fragmento histórico en términos amplios, sino por constituirse en testimonio de las costumbres del pasado. Sin embargo, la valoración de esta condición de la pieza no impedía que se formularan juicios despectivos respecto de los usos que se le daban en el pasado, refiriéndose a estos como supersticiones y a las imágenes religiosas como amuletos.

Luego, el interés por la factura y la materialidad constituye una tercera categoría de comprensión de las piezas religiosas coloniales. No se trata solo de la valoración de metales preciosos como la plata, el oro o de piedras de especial belleza como el alabastro de Huamanga, también se encuentran juicios de admiración por las sencillas alfombras de oración que se fabricaban en la

Ligua. Muchos de estos objetos quedarían libres de las condenas estéticas, reconociéndose en ellos cierta calidad artística.

Finalmente, se puede reconocer, en ciertos casos un reforzamiento del carácter de reliquia histórica debido a que la pieza se asocia a hechos o personas que se consideran relevantes. El caso más significativo es el de la cabeza de san Juan Bautista –escultura en la que se reconoce una cuidada factura– cuya valoración se fundamenta principalmente en el hecho de ser el único vestigio que se conserva de la antigua catedral de la Imperial, ciudad destruida durante los levantamientos indígenas de finales del siglo XVI. Su carácter de reliquia del pasado, en este caso, se configura en la medida en que se presentaba como vestigio de un polo urbano decisivo para la ocupación de territorios al sur del río Biobío.

BIBLIOGRAFÍA

- «Esposicion del Coloniaje» (1873). *El Ferrocarril*, 23 de octubre.
- «Noticias locales i jenerales. Apertura de la exposición del coloniaje y discurso inaugural de Monseñor Eyzaguirre» (1873a). *El Ferrocarril*, 18 de setiembre.
- «Noticias Locales i Jenerales» (1873b). *El Ferrocarril*, 26 de agosto.
- «Noticias Locales i Jenerales» (1873c). *El Ferrocarril*, jueves 4 de setiembre.
- Acuña, Constanza (2013): «La fortuna crítica del arte colonial en Chile: entre la avanzada del progreso, la academia y la sobrevivencia del pasado», en Constanza Acuña (ed.), *Perspectivas sobre el coloniaje*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 7-19.
- Alegría, Luis y Gloria Núñez (2007): «La política patrimonial de Benjamín Vicuña Mackenna», en Marcela Drien y Juan Manuel Martínez (eds.), *Estudios de Arte*. Santiago: Editorial Altazor, 67-74.
- Amunátegui, Miguel Luis (1849): «Apuntes sobre lo que han sido las Bellas-Artes en Chile», *Revista de Santiago*, tomo III, 37-47.
- Arístides (20 de septiembre de 1883): «Sobre el salón I», *La Época*.
- Bann, Stephen (1987): «Clio in Part: On Antiquarianism and the Historical del Fragment», *Perspecta*, 23, 24-37.
- Bann, Stephen (octubre de 1978): «Historical Text and Historical Object: The Poetics of the Musée de Cluny», *History and Theory*, 17, 3, 251-266.
- Bann, Stephen (2011) «Alternative Paradigms for the Historical Museum: Lenoir's Monuments Français and Du Sommerard's Cluny», *Great Narratives of the Past Traditions and Revisions in Natural Museums: Conference Proceedings from EuNaMus; European National Museums: Identity Politics; the Uses of the Past and the European Citizen*. París.
- Catálogo de los cuadros que contiene la Exposición de Bellas Artes de la Sociedad de Instrucción Primaria. 18 de Setiembre de 1856* (1856). Santiago: Imprenta del Ferrocarril.
- Catálogo del Museo Histórico del Santa Lucía* (1875). Santiago: Imprenta de la República.
- Catalogo razonado de la Esposicion del Coloniaje celebrada en Santiago de Chile en Setiembre de 1873 por uno de los miembros de su comisión directiva* (1873). Santiago: Imprenta del Sud America, de Claro i Salinas.
- Cinelli, Noemí y Antonio Marrero (2019): «Benjamín Vicuña Mackenna y la Exposición del Coloniaje de 1873. Planteamientos historiográficos en torno a una colección temporal decimonónica en Santiago de Chile», en Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio y María Uriondo Lozano (coords.), *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico: ámbitos europeo, americano y asiático*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 351-361.

- Drien, Marcela (2015): «Discursos en torno al arte colonial y su visibilización en Chile en el siglo XIX» Discourses About Colonial Art and Their Visibility in Nineteenth-Century Chile», *Revista de História da Arte e Arqueología*, 24, 51- 57.
- Drien, Marcela y Fernando Guzmán (2020): «El rechazo al arte colonial y la recepción de la Escuela Española en Chile durante el siglo diecinueve», *Hispanic Research Journal*, 21, 5, 511-524.
- Faba, Paulina (2013): «Cultura visual y memoria en el Chile del siglo XIX. Redefiniendo el coloniaje a través de su exhibición», *Revista d Teoría del Arte*, 24, 13-33.
- Faba, Paulina (2015): «Agencias inesperadas: La museificación del pasado colonial en el Chile del siglo XIX», *Atenea*, 512, 137-151.
- Guzmán, Fernando y Marclan Drien (2019): «Monseñor José Ignacio Víctor Eyzaguirre: Mecenas, promotor cultural y coleccionista», *Intus - Legere Historia*, 13, 2, 26-47.
- Guzmán, Fernando, Diego Guerra y Paolo Piaresi (2021): «From Wood to Marble. Altarpieces and Devotional Sculpture in Buenos Aires, Lima, and Santiago during the Second Half of the Nineteenth Century», en Dario Gamboni, Gerhard Wolf y Jessica N. Richardson (eds.), *The Aesthetics of Marble, from Late Antiquity to the Present*. Múnich: Hirmer Verlag.
- Pomian, Krzysztof (2007): *Sobre la Historia*. Madrid: Cátedra.
- Retamal, Fernando (1983): *El primer sínodo chileno de la época republicana: Ancud 1851*. Santiago: Editorial Universidad Católica de Chile.
- Riegl, Alois (1987): *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Madrid: Visor.
- Schell, Patience (2009): «Museos, Exposiciones y la Muestra de lo Chileno en el Siglo XIX», en Gabriel Cid y Alejandro San Francisco (eds.), *Nación y Nacionalismo en Chile. Siglo XIX*, vol. 1. Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 85-116.
- Vicuña Mackenna, Benjamín (1873a): «Carta familiar a Monseñor Ignacio Victor Eyzaguirre sobre la exposición de objetos de arte, utensilios domésticos i artefactos pertenecientes a la época del coloniaje que tendrá lugar en Santiago en setiembre de 1873», *Revista de Santiago*, tomo II, 341-355.
- Vicuña Mackenna, Benjamín (1873b): «Carta familiar a Monseñor Ignacio Victor Eyzaguirre sobre la exposición de objetos pertenecientes a la era colonial que tendrá lugar en Santiago en setiembre de 1873», *Catálogo razonado de la Exposición del Coloniaje celebrada en Santiago de Chile en Setiembre de 1873 por uno de los miembros de su comisión directiva*. Santiago: Imprenta del Sud America, de Claro i Salinas, 1-7.
- Vicuña Mackenna, Benjamín (1875): «Una visita al Museo histórico-indígena del Santa Lucía», *Revista Chilena*, tomo II. Santiago: Imprenta de la República, 272-276.

CAPÍTULO 9

PINTURAS RELIGIOSAS COLONIALES EN LAS COLECCIONES DEL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA Y DE LA GALERÍA NACIONAL DE PINTURA DURANTE EL SIGLO XIX

JULIANA LESMES ALVARADO

Universidad de los Andes, Colombia

SANTIAGO ROBLEDO PÁEZ

Museo Nacional de Colombia

El 18 de marzo de 1847 se inauguró en Bogotá la Sociedad de Dibujo y Pintura (Sociedad 1847: 3). En la ceremonia, los espectadores pudieron «examinar todas las obras de los socios que adornaban la sala, las cuales estaban trabajadas con primor y elegancia» (Sociedad 1847: 3). Meses después, el 20 de julio de 1847, se realizó la primera exposición pública de los trabajos de la Sociedad. La exhibición tuvo varias secciones; una de ellas dedicada a «las obras de los antiguos profesores granadinos, Pablo Caballero, Gregorio Vásquez Arce y Ceballos, Baltazar Vásquez [sic], Anjelino Medoro y Pedro Figueroa» (Academia 1847: 4). En esa ocasión se reunieron pinturas realizadas en el Nuevo Reino de Granada entre finales del siglo XVI y principios del XIX, posiblemente de temática religiosa, en un contexto que se alejó del culto católico y los procesos de evangelización. Estas se exhibieron como pinturas de «los antiguos profesores granadinos» y, por lo tanto, como antecedentes de la producción artística neogranadina de mediados del siglo XIX.

Los hechos mencionados ocurrieron casi cuatro décadas antes de la Primera Exposición Anual (1886) organizada por Alberto Urdaneta (1845-1887), en la que también figuraron obras coloniales de temas religiosos por razones

semejantes. En los años comprendidos entre estas dos exposiciones, dos espacios institucionales –uno de existencia centenaria, que todavía perdura, y otro especializado, pero de duración efímera–, contribuyeron al desarrollo de esta valoración artística y laica de las pinturas religiosas realizadas en el territorio neogranadino antes de la Independencia: el Museo Nacional de Colombia y la Galería Nacional de Pintura. El presente artículo realiza un recorrido por los tránsitos de la colección de arte religioso de los dos espacios mencionados. Además, analiza cómo, de manera progresiva, la función devocional de los objetos religiosos fue perdiéndose o complementándose con otras.

El texto está estructurado en cinco apartados. En el primero se realiza un recuento sobre la colección de arte del actual Museo Nacional de Colombia enfocándose en sus orígenes. En el segundo se relata y analiza el destino de las pinturas religiosas durante la desamortización, sucesos que dieron origen a la Galería Nacional de Pintura, cuya historia se expone en el tercer capítulo. En el cuarto capítulo se discute cómo el cambio de contexto de las obras desamortizadas promueve nuevas funciones, distintas a las devocionales, asociadas a las pinturas religiosas de la colección. En el último capítulo se presentan algunos hechos relevantes para que las pinturas religiosas de la colección del actual Museo Nacional fueran concebidas como obras de arte: su inclusión en los proyectos de catalogación y su clasificación dentro del conjunto de obras de bellas artes.

9.1. EL MUSEO NACIONAL, LAS BELLAS ARTES Y LAS PINTURAS RELIGIOSAS COLONIALES

El Museo Nacional de Colombia fue fundado en 1823 e inaugurado en 1824. Durante sus primeros tiempos, esta institución tuvo por finalidad principal el servir como un espacio para la práctica de las Ciencias Naturales. No obstante, y sin renunciar a dichos propósitos, el museo desde sus inicios comenzó a reunir colecciones de otras índoles. En palabras de Rodríguez Prada, «progresivamente, la identidad del Museo cambió. A los especímenes mineralógicos del gabinete y a los ejemplares zoológicos y paleontológicos que vinculaban la institución con las ciencias naturales, se agregaron objetos de arqueología, etnología e historia» (2013: 382). Durante la dirección de Joaquín Acosta (1800-1852), en la década de 1830, la institución devino más que un espacio para la práctica de las Ciencias Naturales. Esto es debido a que se amplió «la categoría de los «conocimientos útiles» [impartidos en el Museo] de los

técnicos y científicos a la enseñanza de la historia política y moral» (Sánchez 2018; 101), lo cual implicó la inclusión en la colección de piezas de interés histórico e industrial.

Las colecciones del Museo Nacional experimentaron una desagregación relativa durante el tercer cuarto del siglo XIX, periodo durante el cual, como se verá, se gestionó la creación de la Galería Nacional de Pintura. A partir de 1881 –cuando la Ley 34 refundó el museo y se reintegraron sus colecciones–, este comenzó a caracterizarse por la multiplicidad de sus funciones. Por entonces, el museo fue concebido como un instrumento para el desarrollo de la «civilización». Se esperaba que presentara un relato histórico que destacara personajes y acontecimientos gloriosos del pasado nacional –particularmente del periodo de la Independencia–, el cual debía proveer modelos de ciudadanía y enaltecer la tradición republicana. Por su parte, las colecciones de historia natural debían servir tanto para facilitar la producción de conocimientos sobre dichas temáticas como para la promoción de la explotación de los recursos naturales del territorio colombiano. A su vez, las muestras de la industria nacional se exhibían para evidenciar los adelantos locales en el aspecto material del proceso civilizatorio (Robledo 2020).

Las «Bellas Artes» también adquirieron gradualmente un espacio propio en el museo. Sin embargo, durante las primeras décadas de existencia de la institución, las obras de este tipo se valoraron sobre todo como muestras de la capacidad de los artífices locales. Dicha recepción en el museo no era totalmente disímil a la que recibían piezas que hoy en día se considerarían de índole artesanal o industrial. Por ejemplo, en 1849 se determinó que algunos de los objetos exhibidos durante la exposición de los productos de la industria bogotana de ese año fueran adquiridos para el Museo Nacional. Entre estos se incluyeron un sombrero de paja, una estatua en madera de la Virgen, un bordado y una pintura (Anónimo: 53). Las obras que desde una perspectiva actual podrían considerarse manifestaciones de las «Bellas Artes», ingresaban al museo por motivos análogos a los que motivaban la compra o remisión de otras clases de productos manufacturados: su exhibición debía incitar la producción de obras similares.

Hasta finales del siglo XIX, la colección de pinturas del Museo Nacional estuvo compuesta principalmente por pinturas coloniales, en su mayoría de temáticas religiosas y retratos, los cuales se concebían más como objetos de interés histórico que como manifestaciones de la plástica nacional. Sin embargo, por entonces comenzaron a incorporarse con mayor regularidad obras de arte contemporáneas a los acervos del museo. Ello coincidió con una gradual

diferenciación de la valoración dada en la institución a las «obras de arte» respecto a la adjudicada a las demás manifestaciones de las «artes de hacer».

Fidel Pombo (1837-1901), director del museo entre 1884 y 1901, y Ernesto Restrepo Tirado (1862-1948), que lo encabezó desde 1910 hasta 1920, expresaron las funciones que debía desempeñar el museo en su calidad de depositario de las colecciones. Además de los objetivos específicos ya mencionados, este debía actuar como un centro para el estudio de sus acervos y contribuir a la salvaguarda de lo que anacrónicamente podemos llamar el «patrimonio». En las declaraciones de los directores, las colecciones artísticas ya comenzaban a manifestar una identidad diferenciada. El 20 de marzo de 1899, Pombo le escribió a Rufino José Cuervo (1844-1911) que el museo debía estar abierto «para tantos recuerdos históricos, tantas obras de arte, que se irán quedando sin herederos que las aprecien, rezagadas o perdidas para el conocimiento público» (Segura 1995a: 193). A su vez, en 1913, Restrepo Tirado expuso claramente las funciones múltiples que debía desempeñar una institución como la que dirigía: «el objeto de los museos no es únicamente, como aquí vulgarmente se ha creído, presentar a los ojos de los visitantes curiosidades más o menos raras. Estos deben ser centros de estudio donde estén representadas la historia con sus recuerdos, la riqueza del suelo con sus colecciones, las bellas artes e industrias con sus productos» (1911, 663).

En 1903, se estableció el Museo de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, al cual se trasladaron veintidós obras de la colección artística del Museo Nacional (Moros Urbina 1903), trece de las cuales correspondían a obras de temáticas religiosas producidas en el Nuevo Reino de Granada y el extranjero durante el periodo de la dominación colonial española. De dichas pinturas, nueve se atribuían al pincel de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1639-1711), «príncipe del arte nacional» (Chicangana y Rojas 2014). En la selección de estas pinturas habrían primado los criterios estéticos y la voluntad de exaltar la figura de Vásquez, pintor cuyo mito de héroe fundador de las artes en Colombia estaba en proceso de configuración. Esto evidencia que, para principios del siglo XX, la valoración dada a las pinturas religiosas coloniales ya podía ser completamente laica y basarse, aparentemente, en los criterios autónomos del emergente campo artístico local. Dicha valoración tuvo como antecedente durante la segunda mitad del siglo XIX a la figuración de este tipo de obras en las colecciones del Museo Nacional de Colombia y la Galería Nacional de Pintura.

9.1.1. El origen de la colección

La primera evidencia de la presencia de pinturas de temas religiosas en el Museo Nacional de Colombia data de 1834, durante los tiempos de la dirección de Joaquín Acosta. Este informó de la llegada al museo de dos obras: «el magnífico cuadro del repostero de Van Selet recuperado por mi para el Museo» y un «cuadro de la Magdalena» (Acosta 1834: f. 33). El francés Auguste Le Moine (1800-*ca.* 1880), quien habitó en Colombia entre 1828 y 1839, rememoró que «de los objetos reunidos en el museo, en una sola habitación, los más curiosos eran ejemplares de minerales, armas, fetiches y cacharros de los primitivos indios, algunos cuadros de Vásquez el pintor de más fama del país, y finalmente el estandarte del conquistador Pizarro» (1945: 117-118). Es notoria su referencia a la obra de Gregorio Vásquez, figura señera del arte colonial neogranadino cuyo mito, construido desde el siglo XIX a partir de las tradiciones sobre su vida y obra, sirvió de antecedente «no sólo a los orígenes de la historiografía del arte colonial sino en general a la del arte en Colombia» (Acosta 2015: 4). Vásquez fue la primera figura de artista reconocida en el país y resulta particularmente significativa la preservación de sus obras en el Museo Nacional antes de la publicación en 1859 de la *Noticia Biográfica* dedicada a este pintor por José Manuel Groot (1800-1878). La inclusión de estas pinturas en la colección del museo posiblemente respondió al peso en la memoria colectiva de dichas tradiciones sobre la vida y obra de Vásquez.

El primer testimonio de la posible existencia en el museo de una obra específica de las atribuidas a Vásquez se encuentra en el relato de John Steuart. Este viajero mencionó que allí observó «a Flemish Painting of “dead game, and a servant Bearing a basket of Fruit,” an excellent thing» (1838: 132). Beatriz González ha identificado el «supuesto cuadro flamenco» descrito por Steuart con un cuadro de Vásquez, *El Otoño*, que actualmente hace parte de las colecciones del Museo Colonial (1993: 18). En la descripción del museo que hizo el brasilerio Miguel María Lisboa (1809-1881) a partir de su visita de 1853, este también mencionó «dos cuadros al óleo, uno representando la Magdalena, el otro una cocina con frutas y caza, que están atribuidos a Vásquez, pero me parecieron fruto de un pincel superior» (1984: 210). Si bien Lisboa expresó dudas respecto a la autoría de las pinturas, afirmando luego que probablemente fueran obras de Teniers (1984: 224), su testimonio refleja la manera en que estas se presentaban al público visitante.

Un año antes, en 1852, se había ordenado el traslado al Museo Nacional de ocho pinturas que habían pertenecido a la capilla de la Real Audiencia

durante la colonia. Estas obras se encontraban en la sede Tribunal Superior del distrito de Cundinamarca, a donde habían sido llevadas en 1847 junto con los legajos de los antiguos archivos de la Secretaría General del Virreinato y de la Real Audiencia de Santafé. Cuando en 1850 se decidió el traslado del archivo colonial al edificio de la Casa de la Moneda, para protegerlo de la humedad, se evidenció la existencia de las pinturas (Martínez 2018: 12-13). Si bien el Tribunal quiso preservarlas, el secretario de Gobierno de la República determinó que debían llevarse al museo. Se trataba de «un cuadro de san Isidro Labrador, de cuerpo entero y con marco dorado; un cuadro de san Miguel, de cuerpo entero y con marco dorado; un cuadro más pequeño de san Cristóbal, con marco dorado; un cuadro de San Sebastián en su martirio, con marco dorado, un cuadro pequeño con el escudo de armas de los reyes de España y tres retratos de esos reyes: Carlos V, con marco de madera; Felipe II, con marco de madera, y Felipe III con medio marco de madera, sin color» (Martínez 2018: 13).

La remisión de estos objetos entre dos instancias del Estado neogranadino terminó el proceso de desacralización de su función. Hacía años que las imágenes de santos habían dejado de figurar en la antigua capilla de la Real Audiencia, y, desde entonces, en el museo se valorarían como manifestaciones de las capacidades de los artífices que habitaron el territorio nacional durante el periodo colonial. A su vez, la llegada de los retratos de los reyes incrementó la pinacoteca histórica de la institución, la cual desde 1834 contaba con los retratos de los virreyes que habían pertenecido a la Tesorería de la Provincia (Robledo 2019: 143). Las efigies de los monarcas españoles y sus representantes, que antes de la independencia sirvieron como instrumentos de legitimación del régimen colonial, en el Museo Nacional de la emergente república fueron resignificadas y transformadas en documentos históricos.

9.2. EL DESTINO DE LAS PINTURAS RELIGIOSAS

DURANTE LA DESAMORTIZACIÓN

La segunda mitad del siglo XIX en Colombia fue una época de tensiones generadas por la lucha bipartidista y por el deseo de ruptura con el pasado colonial. Esto se evidenció en las reformas políticas, sociales y económicas de carácter liberal, enfocadas en eliminar las estructuras coloniales heredadas de los siglos anteriores (Cascavita 2013: 2). En ese contexto, el 9 de septiembre de 1861, el autoproclamado presidente Tomás Cipriano de Mosquera (1798-1878) hizo público el decreto de desamortización de bienes de manos muertas

en el que afirmó que uno de los obstáculos para el crecimiento de la nación era la falta de circulación de los bienes que estaban en «manos muertas», es decir, corporaciones, congregaciones y sociedades anónimas; la mayoría de ellas de carácter religioso. Además, estableció que todas las posesiones que estas tuvieran o administraran se adjudicarían a la nación (Decreto del 9 de septiembre de 1861-1862: 1).

El mencionado decreto (1862: 1) señaló algunos tipos de bienes que pasarían a ser del Estado: «propiedades rústicas i *[sic.]* urbanas, derechos y acciones, capitales de censos, usufructos, servidumbre u otros bienes», pero no indicó el destino de los objetos de menor envergadura como obras de arte, libros, artículos de uso cotidiano, entre otros. Por eso, esas disposiciones fueron complementadas por el decreto sobre extinción de comunidades religiosas en el que se ordenó, entre otras cosas, que los archivos, cuadros y demás objetos de ciencias y artes pertenecientes a las comunidades religiosas de la capital del país se enviaran a la Biblioteca Nacional (Decreto del 5 de noviembre de 1861-1862: 25). Siguiendo lo anterior, libros, documentos y otros elementos de interés bibliográfico llegaron a la biblioteca que se encontraba ubicada en el segundo piso del edificio Las Aulas (Segura 1997). Mientras tanto, un conjunto de 78 cuadros de la época colonial, que en su mayoría representaban motivos religiosos, quedó en poder del Museo Nacional; institución que compartió la sede con la biblioteca entre 1845 y 1913 (Segura 1995b). Por tal razón, la persona designada para administrar la colección fue Leopoldo Arias (1832-1884), bibliotecario y tesorero de ambas instituciones.

Según Froilán Largacha (1823-1892), secretario de Hacienda de la época, las pinturas llegaron al Museo Nacional en febrero de 1864 (1864: 21). Largacha, en su informe, estableció que los cuadros habían sido trasladados al museo para evitar su completa pérdida. Además, afirmó, a modo de sugerencia, que «convendría para conservar esos pequeños restos de antiguos adelantos en las bellas artes en el país, apropiar una módica partida en el Presupuesto, lo mismo que para la recuperación del museo *[sic.]*, cuyos depósitos corrian *[sic.]* en completa ruina» (Largacha 1864: 21). Su sugerencia tuvo resonancia, pues surgieron, según las fuentes encontradas, dos iniciativas que proponían ideas para la gestión y conservación de estos bienes.

9.2.1. El Museo de Pintura

La primera propuesta surgió del trabajo que el Gobierno comisionó a M. J. Pardo¹ en 1863: visitar todos los edificios de carácter nacional y hacer un informe en el que indicara cómo debían gestionarse en términos materiales y económicos. En el informe, Pardo (1864: 1) relacionó las ideas que tuvo después de la visita al edificio Las Aulas. El documento iniciaba reiterando el objetivo de hacer ese informe: «prevenir la ruina de que algunos estaban amenazados, i [sic.] salvar los objetos de arte que otros encerraban». Posteriormente, hacía algunas sugerencias sobre la forma como debían organizarse las colecciones bibliográficas y artísticas que se encontraban en poder de la biblioteca y del museo.

Con respecto a los cuadros, llama la atención la idea de crear un Museo de Pintura con tres salas: la primera con «todas las pinturas que existen depositadas en el museo, tanto de pinturas nacionales como extranjeras [sic.]» (Pardo 1864: 1); incluidas las pinturas religiosas. La segunda, con los retratos de hombres ilustres del país; y la tercera, con «los retratos de los Virreyes, arzobispos i [sic.] Oidores» (Pardo 1864: 1). Además de esta sugerencia, mencionaba varias ideas para incrementar el número de obras en las dos primeras salas. Para la primera –pinturas depositadas–, afirmaba que había al menos 80 en el museo, todas ellas de gran formato; pero este número aumentaría a 200 si el Gobierno recuperara las que estaban en poder de los conventos. En cuanto a la segunda –retratos de hombres ilustres–, la sugerencia era pedir donaciones a los ciudadanos (Pardo 1864: 1). En el texto de Pardo es importante resaltar que sugiere una correlación entre salvaguardar las pinturas creando un museo y transmitirlas a las siguientes generaciones. Es decir, que las imágenes fueran gestionadas en una colección pública se relacionaba directamente con la permanencia de estas como objetos materiales, pero también con la consolidación de un pasado histórico que debía mantenerse, preservarse y difundirse.

Además de lo anterior, Pardo (1864: 1) aconsejó que, para la colocación y conservación de los cuadros, y para la realización de los catálogos de las salas, se designara a una persona que se destacara en el país como artista. A partir de lo anterior, postuló al pintor y litógrafo venezolano Celestino

1. Hasta el momento no se han encontrado otras referencias ni menciones a M. J. Pardo, por lo tanto, no se ha podido determinar con exactitud quién es.

Martínez (1820-1885). Igualmente, propuso que el artista José Manuel Groot², autor de la *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce y Ceballos*, se encargara de la restauración y limpieza de los cuadros.

9.2.2. El Gabinete de Pintura

La segunda propuesta fue realizada por Ramón Torres Méndez el mismo año que la de Pardo. El 28 de septiembre de 1864, como respuesta a una solicitud del pintor, el *Diario Oficial* de los Estados Unidos de Colombia publicó la resolución que creaba el Gabinete Nacional de Pintura. Según el decreto, el artista bogotano había tenido la iniciativa de crear este espacio con «los cuadros del hábil artista bogotano, el inmortal Vásquez, y de algunos pintores nacionales y extranjeros de notable mérito que se [hallaban] en los conventos suprimidos y que son [...] propiedad de la República» (Cuenca 1864: 136); es decir, con las pinturas que se encontraban en el edificio Las Aulas en custodia del Museo Nacional. La resolución del *Diario Oficial* estableció los parámetros para la creación de la Galería Nacional de Pintura. En este proyecto es posible identificar varios aspectos relacionados con un cambio en la gestión y valoración de los objetos coloniales exclaustrados. Las disposiciones al respecto serán analizadas más adelante.

9.2.3. La Galería de Pintura y el patrimonio nacional

Como se mencionó antes, el proyecto seleccionado para ejecutarse fue el de Torres. Este, según documentos posteriores, fue denominado Galería Nacional de Pintura y comenzó a funcionar en 1865. Aunque el término «patrimonio» resulta anacrónico para el siglo XIX en Colombia, a partir de las ideas en torno a la conservación del pasado que presentaron ambas propuestas, es posible afirmar que, tanto para Pardo, como para Torres, la colección de pintura debía valorarse como patrimonio.

El concepto «patrimonio» se asocia con el miedo a la pérdida de los bienes y por lo tanto con la necesidad e intención de conservarlos para que

2. En el documento original está escrito José María Groot. Sin embargo, por el contexto se puede determinar que se trata de José Manuel.

permanezcan en el futuro (Desvalles y Mairesse 2010: 66). Es decir, transmitir los valores que encarnan los objetos a las futuras generaciones es lo que motiva el interés y los esfuerzos por conservarlos. En estas dos propuestas, la principal motivación fue la conservación de las pinturas para salvarlas del riesgo de pérdida debido al deterioro; sumado a esto, las dos hicieron explícita la intención de preservarlas para el futuro.

Por lo tanto, aunque el término «patrimonio» no aparece en estos documentos, las disposiciones en torno a esta colección hacen evidente un interés patrimonial. En principio, ese interés puede asociarse con las ideas de apreciación de las obras como bienes estéticos o históricos. Sin embargo, es posible proponer una idea más específica: las pinturas fueron consideradas «patrimonio nacional» pese a que ese término solo fue utilizado en Colombia por primera vez en 1940 (Barbosa 2012: 134).

Según Allan Wallach (1998: 22), la consolidación de un Museo Nacional o de una Galería Nacional es un indicador del estado de solidez de una nación. En ese sentido, son necesarias dos condiciones básicas para que un espacio cultural de esta naturaleza pueda ser creado. La primera, que haya un poder centralizado con la capacidad de crear instituciones nacionales. La segunda, que la nación necesite un espacio como estos para construir lo que el autor llama, siguiendo a Benedict Anderson, «comunidad imaginada». Es decir, para consolidar esa idea de nación. Esto podría explicar el interés en que la galería no solo fuera un espacio de conservación de las obras, sino que al mismo tiempo propiciara la exhibición pública de la colección, pues permitiría la difusión de unas ideas sobre la identidad nacional en las que el arte –específicamente la pintura colonial– era la muestra de las habilidades que algunos artistas nacionales habían alcanzado en el pasado.

9.3. INVENTARIAR, CONSERVAR Y EXPONER LAS OBRAS EXCLAUSTRADAS

La exclaustración de los 78 cuadros que llegaron a la colección del Museo Nacional significó la construcción de nuevas relaciones entre las obras coloniales religiosas y la sociedad nacional. En principio, las pinturas se encontraban en colecciones privadas dentro de los conventos de Bogotá. Luego, por un breve lapso, coexistieron en el edificio Las Aulas con el resto de la colección del Museo Nacional. Sin embargo, a partir de algunas iniciativas, entre ellas la de Torres, se creó la Galería Nacional de Pintura de Colombia en el edificio del

antiguo Convento Santa Inés; esto significó una apertura al público que cambió para siempre la forma como estas obras eran concebidas por la sociedad bogotana de la época. A continuación, se analizarán las disposiciones de la creación de la Galería Nacional de Pintura con el fin de resaltar esos cambios.

En primer lugar, el decreto de creación designó como director honorario a Ramón Torres Méndez. Este cargo no solo consistía en la realización de labores administrativas, también se le pidió «consagrarse al arreglo y conservación de los mencionados cuadros» (Cuenca 1864: 136); e investigar dónde se encontraban aquellos que aún no habían sido entregados al museo después de las disposiciones del 10 de enero de 1862 (oficio de 10 de enero de 1862). Esto, según Efraín Sánchez Cabra (1991: 18), no era extraño, pues Torres era reconocido no solo por su trabajo como artista, sino por sus habilidades como coleccionista. A partir de lo anterior, es posible señalar una transformación significativa en la gestión de la colección. Las pinturas coloniales ya no eran una parte de la variopinta colección del Museo Nacional, eran la razón de ser de un nuevo espacio dedicado exclusivamente a la pintura. Además, ya no estaban a cargo del bibliotecario, quien tenía asignadas un sinnúmero de tareas, sino que estaban en manos de un experto con formación en pintura y con experiencia como coleccionista.

En segundo lugar, para llevar a cabo el proyecto era necesario escoger un sitio, diferente al edificio Las Aulas, para trasladar las obras. Con respecto a esto, el comunicado de 1864 decretó que el secretario de Hacienda y Torres deberían escogerlo entre los edificios de propiedad nacional. Así, fue seleccionado el edificio del Convento de Santa Inés (Decreto del 24 de abril 1865). Esto no fue al azar, pues este edificio contaba con condiciones favorables para la disposición de las obras: entrada de luz natural, regularidad en la construcción, amplitud del espacio y facilidad para realizar cambios e intervenciones en la estructura arquitectónica (Pardo 1864: 1). Aunque no se hizo explícito en ningún documento, es posible establecer que esta decisión estuvo mediada por la comprensión del espacio como un complemento para la experiencia de observar las pinturas y no solo como un contenedor de las obras. Los cuadros ya no tenían que adaptarse al lugar, ahora el espacio se seleccionaba y se modificaba en función de estos. Además, la asignación de un edificio distinto a Las Aulas para guardarlas y exponerlas representó un cambio significativo en la valoración de estas: se convirtieron en protagonistas de un espacio que fomentaba su apreciación y estaba destinado a su exhibición y conservación.

Finalmente, el decreto estableció que Torres, junto con el agente general de bienes desamortizados y el bibliotecario nacional debían hacer un

inventario de la totalidad de las obras pertenecientes a la nación que estaban en el museo o en manos de particulares (Cuenca 1864: 136). Según el decreto, de este inventario se hicieron tres copias: una quedó con quien lo entregó, otra se le asignó a Torres y la tercera fue entregada a la Secretaría de Hacienda y Fomento. La consolidación de un inventario hace evidente un interés en las obras, al menos en términos económicos, pues esto permitía que fueran controlados y que se pudiera tener un registro de sus características básicas y condiciones. Este inventario es un insumo básico para el análisis de las obras de la colección que se realizará en el siguiente apartado.

9.4. ¿OBJETOS DEVOCIONALES U OBRAS DE ARTE?

Los únicos registros de la colección de la Galería Nacional de Pintura son dos inventarios. El primero fue realizado en 1864 cuando las pinturas llegaron al Museo Nacional producto de la exclaustración. El segundo se construyó en 1872 cuando la colección dejó de estar a cargo de la Escuela de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional y pasó a la de Ingeniería. El contenido de esos documentos será analizado a continuación con el fin de entender cómo se concebían las obras de esta colección.

9.4.1. El inventario de 1864

El inventario de 1864, firmado por el bibliotecario Leopoldo Arias (1864: 748-749), presenta 78 piezas, no tiene un criterio de organización evidente y está dividido en tres columnas: «asunto que representa», «estado» y «autor». En la primera se hacen descripciones poco detalladas de los temas de los cuadros. La segunda muestra el «estado» de las obras en tres categorías: bueno, regular y malo, sin ninguna otra especificación. La última relaciona el «autor» mediante tres formas de registro: «desconocido» cuando no es posible atribuirlo, indicación del lugar de origen cuando las obras son extranjeras y no se conoce el autor, el nombre y el apellido cuando sí se conoce. Sobre esta información es importante destacar que, de las 78 obras, 33 fueron atribuidas a Vásquez, quien es el autor con mayor número de cuadros; 6 son de un artista de apellido Figueroa, pero no se aclara cuál de ellos; 12 son de autor desconocido y una –el grabado que se encuentra al final de la lista– no tiene información. Las otras 26 fueron asociadas a artistas extranjeros como Domenico Fiorentino y

Angelino Medoro. El inventario tampoco presenta las medidas ni el año de realización de los cuadros. Sin embargo, teniendo en cuenta que algunas de las obras estaban firmadas y fechadas³, es posible pensar que Leopoldo Arias no realizó una inspección física para la realización de este documento.

Con respecto a la columna «asunto que representa», es importante señalar que la mayoría de las obras representan asuntos religiosos, solo seis muestran otros temas. Además, esos seis cuadros están marcados con equis –x– que parecen posteriores debido a la diferencia de la tinta. En la carta anexa al inventario se aclara que las obras señaladas fueron enviadas al Palacio de Gobierno por solicitud del presidente Tomás Cipriano de Mosquera (Arias 1864: 748-749). Estos cuadros compartían dos características: todos eran de artistas extranjeros, la mayoría de ellos flamencos, y ninguno representaba un tema religioso. Esto, según el investigador Egberto Bermúdez, «sugiere un fuerte clima de rompimiento con el pasado colonial hispánico y un deseo de estar a tono con el gusto europeo» (Bermúdez 1998: 300); además, ilustra el interés por alejarse de la tradición católica perpetuada por la mayoría de las pinturas coloniales.

Pese a esto, llama la atención que un Estado liberal, caracterizado por su radicalismo y sus tendencias anticlericales, apoyara un proyecto para conservar y exponer un conjunto de pinturas que en su mayoría representaban asuntos religiosos. Esta decisión puede explicarse porque el cambio de contexto de las obras y su inclusión en esta nueva colección transformaron su función devocional. Víctor Stoichita lo explica de la siguiente forma al referirse a las reformas protestantes: «no es el arte en sí, ni y la pintura sin más, lo que constituye el objeto de la revuelta iconoclasta. Esta revuelta apunta directamente hacia la imagen que tiene una función precisa, esto es, la imagen ligada al culto cristiano, situada en un contexto muy concreto –la Iglesia– y destinada a una recepción paraestética –adoración o veneración–» (2011: 95). Es decir, cuando cambia el contexto de las imágenes, su recepción y su función también lo hacen. En este sentido, lo que se conserva –en la Galería– o se ataca –en las

3. Aunque el inventario de 1864 no es preciso, la información sobre las obras se pudo ampliar contrastando este documento con el inventario de 1872 (del que se hablará más adelante) y con la Nueva Guía Descriptiva del Museo Nacional realizada en 1886 por Fidel Pombo. Gracias al trabajo de Santiago Robledo del Museo Nacional, se pudieron encontrar las coincidencias entre las obras registradas en los dos inventarios de la Galería y las catalogadas por el Museo en la década de 1880.

reformas protestantes– es ese vínculo entre el objeto y su función, no el objeto en sí mismo.

En el caso de la Galería de Pintura, las obras cambiaron de un contexto religioso a uno secular. De esta forma, su función ya no era, necesariamente, la adoración, la veneración o la difusión de ideas católicas. De acuerdo con los textos en los que se describen y valoran las imágenes coloniales, en el siglo XIX estas comenzaron a relacionarse con funciones estéticas basadas en la calidad y en la forma de los elementos dentro de la composición y no en lo que representaban.

9.4.2. El inventario de 1872

En 1872, se realizó un nuevo inventario, ya que la gestión de la colección se delegó a la Escuela de Ingeniería de la Universidad Nacional. Este es una lista numerada con la información de setenta y ocho obras, setenta y siete en poder de la escuela y una faltante. Después de la lista hay una nota que aclara que el cuadro número 16 –*La Huida a Egipto*– «se entregó a la iglesia de San Agustín por orden del Gobierno» (De Narváez 1872), lo que explica que esté referenciado como faltante. Enseguida, presenta la ciudad y la fecha del inventario: Bogotá, octubre de 1872; y finaliza con la firma de Antonio R. de Narváez, rector de la Escuela de Ciencias Naturales y de Ingeniería, quien se encargó de la Galería a partir de ese año.

Este inventario es más detallado que el de 1864. Está dividido en cuatro columnas: «figura o paisaje que representa», «autor», «dimensiones» y «estado». Con respecto a la primera y a diferencia del inventario anterior, todas las obras listadas tratan o representan asuntos religiosos. Además, se evidencia una descripción rigurosa de estos, por ejemplo, «la virgen revistiendo de arzobispo a un santo» (De Narváez 1872). Asimismo, en algunos cuadros, el asunto se complementa con información entre paréntesis que contribuye a individualizarlos, sobre todo los que representan el mismo tema. Este es el caso de las tres obras que se describen como la *Huida a Egipto*. Una de ellas tiene la anotación «falta», otra «con una santa» y la otra no dice nada.

La segunda columna, «autor», es la que presenta más cambios con respecto al inventario de 1864. El más significativo de ellos es que se convirtió en el criterio de organización, es decir, las pinturas se agruparon por autor y el primero que aparece, así como el que más tiene atribuciones es Vásquez. De acuerdo con Constanza Villalobos (2016: 362), en los siglos XVII y XVIII, el

nombre del pintor no aparecía relacionado con las pinturas como una categoría que le pudiera dar mayor valor a la obra al momento de ser vendida. Aunque este planteamiento está enfocado en las transacciones comerciales, puede extrapolarse a otros ámbitos, por ejemplo, a la valoración de las pinturas dentro de una colección. Es así como se puede inferir que no es arbitraria la categoría autor como criterio de organización. Esto propone un contraste con las ideas de los siglos anteriores y puede ser un indicio de una valoración asociada a quién había realizado la pintura.

En esa misma columna, la información se presenta de cuatro formas distintas. La primera es registrar el apellido del autor acompañado de la inicial o de algunas letras de su nombre, lo que supone un interés en individualizar a los autores. Este es el caso del apellido que en el inventario de 1864 aparecía como «Figueroa» y al cual se le agregó la «B.» para identificar las obras realizadas por Baltasar y diferenciarlas de las de los demás pintores de la misma familia. Sumado a lo anterior, en este inventario disminuye el número de artistas extranjeros –solo se referencian 3– y aparecen nuevos artistas nacionales identificados con nombre propio como «Ant. Acero» –Antonio Acero de la Cruz– y «Camargo» de quien, aunque no se ha confirmado su procedencia, se sabe que trabajó en Santa Fe durante la primera mitad del siglo XVIII (Vargas 2012: 45). Lo anterior puede ser evidencia de un creciente interés por rescatar o reconstruir el trabajo de otros artistas nacionales diferentes a Vásquez, uno de los primeros intentos por construir una historia del arte nacional. Por lo tanto, es posible pensar que, en el siglo XIX, la relación entre el artista y su producción tuvo gran influencia en la valoración de las obras de arte. Esto es debido al papel protagónico que adquirieron algunos pintores coloniales gracias a la presencia de sus obras en las colecciones del país.

La segunda forma de registro en esta columna es referenciar el posible lugar de origen cuando no se conoce el autor y este es extranjero. Al respecto se destaca que solo tres obras tienen este tipo de notación y todas vienen de lugares distintos: flamenca, quiteña e italiana. La tercera forma es indicar «se ignora» cuando el autor es totalmente desconocido. La cuarta es una notación que no aparece en el inventario anterior y que devela una forma significativamente distinta de concebir las pinturas religiosas coloniales en el siglo XIX: etiquetarlas como «imitación». Esta nueva categoría plantea un interrogante acerca de cómo se establecía la originalidad de las obras. Teniendo en cuenta que la mayoría de las escenas religiosas pintadas durante los siglos XVI al XVIII eran imitaciones de grabados o de otras pinturas, o estaban realizadas



Figura 1. Autor anónimo. *La huida a Egipto de Vásquez*, ca. 1650-1711, óleo sobre lienzo, 1.13 x 1.42 cm. Reg. 03.1.41. Museo Colonial (adquirida en 1942). Bogotá

a partir de formas preestablecidas de representación consignadas en tratados como *El arte de la Pintura* (1649), ¿qué era una imitación y qué no?

La obra etiquetada de esta manera es una de las tres referenciadas como «Huida de Egipto» y aparece dentro del conjunto de obras de Vásquez. La anotación indica que ese cuadro era una copia muy similar realizada por el mismo artista y que también se encontraba en la colección. Sin embargo, que se haya planteado y registrado una distinción entre original e imitación hace evidente que las obras de arte estaban siendo pensadas como objetos únicos que adquirían valor a partir de su originalidad y del artista que los había realizado. En este sentido, las decisiones tomadas para la realización del inventario de 1872 sacan a la luz la dicotomía entre la producción original y la copia,



Figura 2. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (atribuido). *La huida a Egipto*, ca. 1650-1711. óleo sobre tela, 113 x 142 cm. Reg. 03.1.072. Museo Colonial. Bogotá

un tema que comenzó a ser relevante en la historia del arte colombiano solo hasta el siglo XX (Figs. 1 y 2).

Por otra parte, el inventario cuenta con una tercera columna: el registro de las «dimensiones». Esta se divide en dos: una parte en la que se menciona el alto y otra en la que se especifica el ancho, ambos expresados en centímetros. Las medidas que se registran sobre cada obra son precisas; sin embargo, no se sabe si incluyen la medida del marco, pues esto no se aclara en el documento. Los tamaños de las obras son diversos: de los 78 cuadros registrados, 11 son pequeños –su medida no supera los 50 centímetros por ninguno de los lados–, 22 son de gran formato –sus medidas superan los 150 centímetros en ambas dimensiones y varias de ellas llegan incluso a los 3 metros– y los restantes se encuentran en una categoría intermedia.

La última columna del inventario es el «estado» de las obras, que también es más detallado. En el registro de algunos cuadros solo hay una

clasificación básica a partir de las categorías bueno, regular o malo. No obstante, 26 obras tienen anotaciones específicas sobre los daños de cada pieza, por ejemplo «3 rotos, 1 piquete i [sic.] peladuras» (De Narváez 1872). De esta forma, el documento registra daños como borrones, peladuras, rotos, piques y remiendos, además de la cantidad de cada uno en cada obra. Lo anterior, sumado a la precisión en las medidas, demuestra un interés por estudiar cada pieza como un objeto individual mediante la inspección física y la observación detallada. Así, se evidencia que las pinturas ya no eran solo un conjunto, cada una tenía características diferentes que debían ser registradas por separado y de forma clara en el inventario.

9.5. CATALOGACIÓN Y MUSEALIZACIÓN

La Galería Nacional de Pintura estuvo a cargo de Torres hasta principios de 1868 (Sánchez 1991: 27). Posteriormente, su gestión se delegó a la Universidad Nacional, en cabeza de sus rectores, hasta 1873, año en que los cuadros fueron sacados del edificio Santa Inés. El cambio de locación de la colección es lo último que se conoce sobre el destino de las pinturas. Un tiempo después de este suceso, Torres envió una carta al secretario de Instrucción Pública, fechada el 23 de diciembre de 1880, en la que respondió afirmativamente a una solicitud de investigar sobre el paradero de los cuadros de la Galería Nacional de Pintura (Torres 1881). Según lo que se puede inferir de ese documento, ni Torres ni los funcionarios de la Universidad Nacional sabían qué había pasado con esos cuadros en la década comprendida entre 1870 y 1880; sin embargo, era fundamental ubicarlos para emprender un proyecto de catalogación de la colección del Museo Nacional.

Jenaro Valderrama, director del Museo Nacional entre 1849 y 1853, escribió el 10 de septiembre de 1880 a Miguel Antonio Caro (1845-1909), bibliotecario nacional y por entonces encargado del museo. En su misiva, en la que ofrecía sus servicios para conservar y aumentar el museo, este todavía lo diferenciaba de la galería de pinturas, aunque proponía ubicar ambas colecciones en un mismo espacio. Valderrama enfatizó la función práctica de la galería, señalando que era «tanto más importante, cuanto que con ella, tomaría un impulso positivo este arte tan descuidado entre nosotros» (Segura 1995a: 135). Aparentemente la solicitud de Valderrama no cayó en oídos sordos. Ese mismo año de 1880 se contrató con Fidel Pombo la reorganización del museo y la formación de su catálogo. Pombo se encargó de clasificar la sección

de historia natural, Valderrama la de botánica y Saturnino Vergara aquellas de historia patria, arqueología y pinturas (Segura 1995a: 135-136). Este contrato anunciaba la reunión en una sola instancia administrativa de las colecciones públicas depositadas en el edificio de Las Aulas, incluyendo la de pinturas, colecciones que hasta ahora habían dependido de instancias diferentes de la Universidad Nacional. Esto se concretó con la ley 34 del 20 de mayo de 1881, la cual dispuso que en el «museo serán colectados y cuidadosamente mantenidos todos los objetos que puedan enaltecer los recuerdos históricos de la Patria y que puedan estimular y favorecer el adelanto de las ciencias» (Ley 34 de 1881: 1197).

El trabajo de Pombo, Valderrama y Vergara resultó en la publicación en 1881 de la *Breve guía del Museo Nacional*, primer catálogo impreso de la institución. Allí se indica que la reorganización que se estaba llevando a cabo en el museo aspiraba a lograr su disposición en tres secciones: 1. «Historia Natural», 2. «Monumentos de historia patria, arqueología y curiosidades» y 3. «Colección de pinturas no incluidas en las otras dos secciones» (Pombo 1881: 10). Para 1881, la Galería Nacional de Pintura ya había cesado de existir como una entidad autónoma. La sección de la *Breve guía* denominada «pinturas al óleo, de asuntos místicos» (1881: 17-18) incluye treinta y tres pinturas religiosas coloniales que no podían tener otro origen que las antiguas colecciones de la Galería. Estas no llegaban a la mitad de las enumeradas en 1864 y 1872, y, debido a lo escueto de las referencias del catálogo de 1881, es difícil contrastarlas con aquellas registradas previamente. Por ejemplo, la *Breve guía* solo menciona la autoría de tres de las pinturas, dos de Vásquez y una de Baltasar de Figueroa. No obstante, la identificación inequívoca de obras tanto en la lista de 1872 como en aquella de 1881, como por ejemplo la *Batalla de Monforte* de Acero de la Cruz, pintura conservada en la actualidad en el Museo Colonial, permite asegurar sin mayor duda que la colección de pinturas coloniales del Museo Nacional se originó en aquella perteneciente con anterioridad a la galería. La simplificación de la información provista por la *Breve guía*, en comparación con la reportada en los inventarios de 1864 y 1872, puede ser sintomática del «retroceso» en la especialización de la «musealización» de esta colección de pinturas que implicó la supresión de la galería y su ingreso al diverso acervo del Museo Nacional.

En la sección «galería de pinturas al óleo de asuntos místicos» de la *Nueva guía descriptiva del Museo Nacional de Bogotá* aparecen 32 pinturas (Pombo 1886: 114-118), de las cuales se provee una descripción de la escena representada y sus dimensiones. Solamente se indica la autoría de seis: se atribuyen

dos a Baltazar de Figueroa, una a Vásquez, una a Camargo, una a Acero de la Cruz y sobre otra se indica que se trataba de la copia de una pintura de Vásquez. Es posible que las pinturas coloniales de «asuntos místicos» conservadas en el museo fuesen más de 32, ello debido a que no necesariamente se registraron diferenciadamente todas las obras con una misma temática. Esto ocurrió con los retratos de los virreyes, de los cuales, si bien en ocasiones existía más de un retrato del mismo sujeto representado, en el catálogo solamente se registró un ítem por individuo retratado (Pombo 1886: 51-54).

Esto podría explicar por qué, a pesar de haberse cedido trece pinturas coloniales de temáticas religiosas en 1903 al museo de la Escuela de Bellas Artes, en los catálogos fechados en 1912 y 1917 continuaron apareciendo 29 pinturas de este conjunto. De estas actualmente se conservan únicamente tres en el Museo Nacional: *Los Jesuitas en la Batalla de Lepanto* (ca. 1600, reg. 558), el *Martirio de San Esteban* (ca. 1700, reg. 2093) y el *Campamento de los madianitas* (ca. 1700, reg. 3620), últimas dos atribuidas a Vásquez. Las demás pinturas del conjunto fueron entregadas en 1942 y 1943 al Museo de Arte Colonial, hoy Museo Colonial, y fueron parte de su colección fundacional (Arrubla 1942: ff. 17v-20v). El *Campamento* fue de las pinturas remitidas a dicho museo, sin embargo, esta se reintegró a las colecciones del Museo Nacional en 1995.

El 29 de mayo de 1888, el subsecretario del ministro de Instrucción Pública realizó una visita oficial al museo, cuyo informe se publicó en el *Diario Oficial*. Allí puede percibirse cuál era la disposición de las colecciones en ese entonces. Inicia afirmando que el establecimiento estaba dividido en tres secciones principales: Historia, Historia Natural, y una tercera «destinada a honrar la memoria de las personas distinguidas por su filantropía, sus servicios al país etc., y para exposición de los artefactos e industrias nacionales. Esta sección está apenas en su principio» (Álvarez y Pombo 1888: 588). Según se desprende de la descripción del museo, que por entonces se ubicaba en el edificio de Las Aulas, este contaba con dos salas. En la primera se exhibía la galería de retratos históricos, la cual incluía los coloniales y aquellos de presidentes, próceres y demás notabilidades republicanas. El segundo espacio, de mayor envergadura, albergaba las demás colecciones. Allí se mostraban las colecciones mineralógicas, zoológicas y botánicas. Entre estas, se destacaron aquellas de «plantas útiles por sus aplicaciones industriales y mercantiles» y las de «ornitología y entomología, pues la destrucción que actualmente se hace de las aves y de los insectos, como objetos de comercio, acabará bien pronto con muchas especies» (Álvarez y Pombo 588). Allí también se exhibían, entre otros

objetos, las banderas remitidas al museo durante las guerras de Independencia, un busto de Bolívar y «recuerdos relativos a su vida pública», una pequeña colección de objetos prehispánicos, «algunos relativos a las costumbres y artefactos de las tribus actuales» y una colección numismática nacional y extranjera (Álvarez y Pombo 1888: 588). Asimismo, en ese espacio se habían «colocado varios cuadros del célebre Vásquez y de otros distinguidos pintores, obras que el museo ha podido salvar y conservar para la observación y estudio de los aficionados al arte de la pintura» (Álvarez y Pombo 1888: 588). La valoración en el museo de las pinturas coloniales de temas religiosas claramente no respondía a ningún criterio devocional, resultando, en cambio, de un interés «civilizatorio» por el desarrollo del arte de la pintura en el país y por una sensibilidad por lo que, anacrónicamente, hemos denominado lo «patrimonial».

Poco antes de que terminase el siglo XIX, en 1898, el Museo Nacional de Colombia recibió el legado que Ángel Cuervo (1838-1896), hermano de Rufino José, había destinado para sus colecciones con una cláusula de su testamento (Segura 1995a: 184). La donación enviada desde París comprendía obras de caballete, incluyendo pinturas contemporáneas como el *Sancho Panza* del venezolano Arturo Michelena (1863-1898) y el *Sueño de la artista* (1885, reg. 2241) del alemán Adalbert Begas (1836-1888). Fidel Pombo escribió a Rufino Cuervo el 13 de diciembre de 1898 para informarle sobre la llegada de las piezas al Museo Nacional. En su misiva, además de las obras mencionadas, daba cuenta del arribo de las siguientes pinturas: una «de los cuatro doctores quizá pintado en Quito», «La huida a Egipto de la virgen», «una pintura de Santa Teresa y otra de San Francisco sobre láminas de cobre, un cuadrito al óleo de Santo Tomás de Aquino», «Un retrato al óleo del Doctor Urbano Pradilla» y «un cuadrito, que representa la Virgen de Kassan» (Segura 1995a: 188-189). De estas obras, todavía se conservan en el Museo Nacional de Colombia el retrato de *Urbano Pradilla* (1881, reg. 488), pintado por el mexicano Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904), el ícono de la *Virgen de Kassan* (ca. 1700, reg. 3807), *Los cuatro doctores de la Iglesia* (ca. 1750, reg. 2235) y *Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz* (ca. 1700, reg. 2843). Las pinturas de tema religioso fueron valoradas, en palabras del ministro de Instrucción Pública, como parte de una colección de «preciosos objetos históricos y artísticos» (Segura 1995a: 187). Esta fue la resignificación que, como se ha visto, también habían experimentado las pinturas expropiadas a los conventos, algunas de las cuales en 1903 serían consideradas dignas de figurar en un museo de bellas artes.

CONCLUSIONES

Durante el siglo XIX, el Museo Nacional de Colombia y la Galería Nacional de Pintura fueron espacios significativos en el proceso de transformación de la función y la valoración otorgada a las pinturas de temáticas religiosas producidas durante los tiempos de la dominación colonial española. Estos no fueron los únicos ámbitos en los que se desenvolvió dicho proceso, la constitución de colecciones artísticas privadas y la exhibición de las pinturas en exposiciones participaron también en su desarrollo. Sin embargo, la vinculación del museo y la galería con la estructura del Estado y el carácter público de sus colecciones, contribuyeron a que las decisiones tomadas en estos ámbitos al respecto de su resignificación fuesen particularmente relevantes. Esta colección pública de pinturas religiosas coloniales se conformó mediante donaciones, remisiones de otras dependencias del Gobierno y la expropiación de las comunidades religiosas. En el museo y la galería, aquellas pinturas progresivamente fueron perdiendo sus funciones como objetos devocionales y comenzaron a ser asumidas como trazas patrimoniales del pasado colonial, ejemplos de la habilidad de los artífices del pasado –cuya muestra debía incentivar la producción artística contemporánea– y objetos de interés estético representativos de la emergente historia del arte nacional. En este último sentido, se destaca la novedosa atención prestada a la autoría de las obras, particularmente la de Gregorio Vásquez.

La evidencia documental permite constatar que la Galería Nacional de Pintura fue un espacio más propicio para la valoración y exhibición «especializada» de estas pinturas. No obstante, la prolongación en el tiempo, así fuera de forma diluida, de dichos criterios clasificatorios en el Museo Nacional, también fue significativa para la consolidación de la secularización de la función de este acervo pictórico. Posteriormente, un número significativo de las pinturas coloniales de temas religiosos que habían pertenecido a la Galería y al Museo Nacional fueron destinadas al Museo Colonial, inaugurado en 1942, e hicieron parte de sus colecciones fundacionales. Así, en la coyuntura de la emergencia de los discursos sobre el «arte colonial» (Acosta 2017), la antigua colección del Museo Nacional y de la Galería continuó desempeñando un papel de primer orden en la valoración secularizada, histórica y estética de este tipo de obras en Colombia.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- «Academia de Dibujo» (1.º de agosto de 1847). *El Día*.
- «Acta de fundación» (19 de julio de 1848). *El Día*.
- Acosta, Joaquín (1834). *El aumento que ha tenido el Museo en el presente año* (Archivo General de la Nación. Sección República. Instrucción Pública. Carpeta 126. Folio 33).
- Álvarez, Enrique y Fidel Pombo (8 de junio de 1888): «Diligencia de visita», *Diario Oficial*, 7410, 587-588.
- 20 de julio: fiestas nacionales (1849). Bogotá: Imprenta del Neogranadino.
- Arias, Leopoldo (1864a). *Carta del 18 de septiembre de 1864* (Archivo General de la Nación. Sección República. Fondo Empleados varios. Tomo 4. Folio 747).
- Arias, Leopoldo (1864b). *Cuadro de las pinturas que han sido pasadas al Museo Nacional en virtud de las disposiciones sobre desamortización* (Archivo General de la Nación. Sección República. Fondo Empleados varios. Tomo 4. Folios 748-749).
- Arrubla, Gerardo (1942): *Archivo Histórico del Museo Nacional de Colombia* (volumen 8. Anexo 1. Folios 17v a 20v).
- Cuenca, Tomás (1864): «Resolución de 28 de setiembre [sic.] de 1864, estableciendo en Bogotá un Gabinete Nacional de Pintura», *Diario Oficial*, 136, 1864.
- De Narváez, Antonio R. (1872): «INVENTARIO De los cuadros existentes en la galería de pintura de la escuela de Ciencias naturales», *Anales de la Universidad Nacional* 6, 47. Disponible en <https://revistas.unal.edu.co/index.php/analesun/article/view/13011/13607>.
- Decreto de 9 de setiembre de 1861, sobre desamortización de bienes de manos muertas* (1862): *Recopilación de las disposiciones fundamentales i reglamentarias sobre crédito nacional i desamortización de bienes de Manos Muertas*, 1. Bogotá: Imprenta de la Nación.
- Decreto de 5 de noviembre de 1861, sobre extinción de Comunidades religiosas* (1862): *Recopilación de las disposiciones fundamentales i reglamentarias sobre crédito nacional i desamortización de bienes de Manos Muertas*. Bogotá: Imprenta de la Nación.
- Decreto del 24 de abril de 1865, creando el Instituto Nacional de Ciencias y Artes y destinando local para su establecimiento*. Disponible en http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/colombia/colombia_ley_18_24_04_1865_spa_onof.pdf.
- Largacha, Froilan (1864): *Memoria de la Secretaría de Hacienda i Fomento al Congreso de los Estados Unidos de Colombia de sus sesiones de 1864*. Bogotá: Imprenta de la Nación.

- Le Moigne, Augusto (1945): *Viajes y estancias en América del Sur. La Nueva Granada, Santiago de Cuba, Jamaica y el Istmo de Panamá*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana.
- Ley 34 de 1881 (20 de mayo) por la cual se dispone la formación de un Museo Nacional y se concede autorización al Poder Ejecutivo para la adquisición del local en que dicho Museo debe ser establecido» (miércoles 26 de abril de 1885). *Diario Oficial*, 310, 1197.
- Lisboa, Miguel María (1984): *Relación de un viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.
- Moros Urbina, Ricardo (1903): *Inventario de los objetos trasladados del Museo Nacional al Museo de la Escuela de Bellas Artes* (Archivo Histórico del Museo Nacional de Colombia. Volumen 2. Folios 3 a 6).
- Oficio* de 10 de enero de 1862, sobre traslación a la biblioteca nacional de los cuadros, bibliotecas i demás objetos pertenecientes a ciencias i artes de las comunidades que existian en el Distrito federal» (1862): *Actos oficiales del gobierno provvisorio de los Estados Unidos de Colombia [1861-1862]*. Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos.
- Pardo, M. J. (1864): *Carta* (Archivo General de la Nación. Fondo Enrique Ortega Ricaurte. Serie Museos. Caja 181. Carpeta 663. Trascipción de Santiago Robledo).
- Pombo, Fidel (1881): *Breve guía del Museo Nacional*. Bogotá: Imprenta de Colunje i Vallarino.
- Pombo, Fidel (1886): *Nueva guía descriptiva del Museo Nacional de Bogotá*. Bogotá: Imprenta de “La Luz”.
- Restrepo Tirado, Ernesto (1911): «Reseña histórica sobre el Museo Nacional», *Boletín de Historia y Antigüedades*, 71, 663-670.
- «Sociedad de Pintura y Dibujo» (30 de mayo de 1847). *El Día*.
- Stewart, John (1838): *Bogotá in 1836-7. Being a narrative of an expedition to the capital of New-Granada, and a residence there of eleven months*. Nueva York: Harper & Brothers.
- Torres, Ramón (1881): *Carta del 23 de diciembre de 1881* (Archivo General de la Nación. Sección Repùblica. Fondo Secretaría de instrucción pública. Tomo 5. Legajo 3: [Comunicaciones de diciembre (continuación)]. Folio 230).

Fuentes secundarias

- Acosta Luna, Olga Isabel (2015): «Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Reflexiones sobre la construcción de un mito», en Rafael López Guzmán, Yolanda Guasch Marí y Guadalupe Romero Sánchez (eds.), *América: cultura visual y relaciones artísticas*. Granada: Universidad de Granada, 2015.

- Acosta Luna, Olga Isabel (2017): «¿En el Museo o en la iglesia? En busca de un discurso propio para el arte colonial neogranadino, 1920-1942», *H-Art*, 0, 46-67.
- Barbosa, Juanita (2012): «El papel de la Academia Colombiana de Historia en la conservación del Patrimonio Cultural Inmueble», *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 23, 134-154.
- Bermúdez, Egberto (1998): «Un inventario artístico del museo nacional en el momento de la desamortización, 1864», *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, 5, 298-306.
- Cascavita, Juan David (2013): *La Desamortización en Colombia 1861-1865. Primeros años, el caso de los censos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Chicangana, Yobenj Aucardo y Juan Camilo Rojas (2014): «El principio del arte nacional: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos interpretado por el siglo XIX», *Historia Crítica*, 52, 205-230.
- Desvalles, Andre y François Mairesse (2010): *Conceptos claves de Museología*. París: Armand Colin.
- González, Beatriz (1993): «La historia de la pinacoteca del Museo Nacional a grandes rasgos», *Lámpara*, 122, 14-23.
- Marínez, Armando (2018): «Breve historia del Archivo de la Nación Colombiana», *Revista Memoria*, 18, 10-37.
- Rodríguez, María Paola (2013): *Le Musée National de Colombie 1823-1830. Histoire d'une création*. París: L'Harmattan.
- Robledo, Santiago (2019): «El retrato en las colecciones del Museo Nacional de Colombia durante su primer siglo de existencia (1823-1923)», *Cuadernos de Curaduría*, 15, 133-159.
- Robledo, Santiago (2020): «Las colecciones industriales del Museo Nacional de Colombia», *Cuadernos de Curaduría*, 17, 10-46.
- Sánchez, Efraín (1991): «Ramón Torres Méndez y la pintura de tipos y costumbres», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 28, 17-39.
- Sánchez, Libardo (2018): «Entre el prestigio y la instrucción pública: análisis de la donación de José María Aguilón al Museo Nacional en 1836», *Cuadernos de Curaduría*, 14, 89-113.
- Segura, Martha (1997): *Museo Nacional de Colombia: el Monumento y sus colecciones*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Segura, Martha (1995a): *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994* (tomo I: Cronología). Bogotá: Colcultura.
- Segura, Martha (1995b): *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994* (tomo II: Historia de las sedes). Bogotá: Colcultura.
- Stoichita, Víctor (2011): *La invención del cuadro*. Madrid: Cátedra.
- Vargas, Laura (2012): *Del pincel al papel*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

- Villalobos, Constanza (2016): *El lugar de la imagen en Santafé, siglos XVII y XVIII.* Bogotá: Universidad de los Andes.
- Wallach, Allan (1998): «William Wilson Corcoran's Failed National Gallery», *Exhibiting contradiction: Essays on the Art Museums in the United States*. Massachusetts: University of Massachusetts Press.

CAPÍTULO 10

OBJETOS MUNDANOS EN LA VIDA COTIDIANA: LIBROS DE USO Y BIBLIOTECAS DE COMUNIDAD EN LOS CONVENTOS NOVOHISPANOS

IDALIA GARCÍA AGUILAR / YOLANDA GUZMÁN
Universidad Nacional Autónoma de México

«Pero aunque los habitantes de esa ciudad sean extremadamente dados a los placeres, no hay en el mundo país alguno donde haya más inclinación a hacer bien a la Iglesia y a sus ministros. Todos ellos se esmeran, al cual más en regalar a los frailes y monjas, y enriquecer los conventos. Estos edifican a expensas suyas ricos altares en las capillas de los santos de su particular devoción; aquellos presentan a las imágenes de la virgen coronas y cadenas de oro, o le dan lámparas de plata; unos edifican conventos, o los reparan a su costa; otros en fin, les mandan dos o tres mil ducados en renta. Así se imaginan que con el bien que hacen a las iglesias, evitarán la pena que sus pecados merecen».

Thomas Gage (1625)

10.1. EL LIBRO EN LA VIDA COTIDIANA DE LA NUEVA ESPAÑA

México es un país afortunado al conservar un legado colonial de dimensiones desconocidas y de un enorme valor cultural. Tal afirmación no es una necedad ni una exageración, ya que el conocimiento de tal heredad implicaría necesariamente la existencia de catálogos que enumeren y caractericen a los objetos que la conforman. Esto no es así, aunque se han hecho grandes avances en la catalogación y descripción de inmuebles, pinturas o esculturas coloniales. Sin embargo, pese a todos los loables esfuerzos, se ha avanzado muy poco

respecto a libros, bibliotecas, archivos y documentos relacionados o producidos en el virreinato de la Nueva España.

Tan escaso reconocimiento patrimonial probablemente es compartido con los otros virreinatos americanos: el peruano, el neogranadino y del Río de la Plata. Podríamos decir lo mismo de las capitanías, y de todos los lugares que formaron el entramado de la América hispánica. El reflejo directo de este interés por el legado bibliográfico y documental se aprecia justamente en el número de trabajos dedicados a estas colecciones en toda América Latina. Si bien no contamos a la fecha con un trabajo compilatorio de esos trabajos, lo cierto es que quienes se interesan por este objeto de estudio no suelen encontrar numerosos trabajos que analicen las diferentes bibliotecas y archivos que existieron en toda la América Ibérica. Por la misma razón, también desconocemos cómo fueron los procesos de expolio, destrucción y dispersión que todas estas colecciones bibliográficas y documentales coloniales experimentaron a partir del periodo independiente. Un proceso que favoreció, de una manera u otra, a que actualmente se conserven varios de estos libros y documentos en repositorios de otros países.

Aquí nos interesa distinguir a las bibliotecas y los archivos de las órdenes religiosas durante el periodo colonial, que comenzaron su andadura en siglo XVI y fueron repositorios activos hasta mediados del siglo XIX. Por eso no es extraño encontrar instrumentos decimonónicos elaborados para favorecer el uso de los libros en algunas instituciones, como el índice que los dominicos terminaron el mismo año que comenzó la gesta independiente en México¹. Pero igualmente son colecciones con una enorme dispersión tanto nacional como extranjera. Un ejemplo emblemático de este derrotero patrimonial son algunos libros de la biblioteca del convento de Tlatelolco que actualmente se conservan en la Sutro Library en la ciudad de San Francisco (Mathes 1982: 9).

Dichas colecciones también se alimentaron de todas las redes de abastecimiento de libros que existieron en la Edad Moderna, gracias a las cuales se conformaron ricas colecciones artísticas en las casas de las comunidades religiosas, urbanas y rurales. Ahí, en esos recintos, las bibliotecas formaron parte

1. *Índice general de la Biblioteca del Imperial Convento de Nuestro Padre Santo Domingo de México, formado en el año de mil ochientos diez por el Muy Reverendo Padre Fray Vicente de la Peña, quien fue nombrado bibliotecario el día 26 de Abril del citado año de 1810 por el Muy Reverendo Padre Maestro Fray Alejandro Fernández actual Prior de este Imperial Convento y siendo Prior Provincial Nuestro Muy Reverendo Padre Maestro Fray Domingo Barrera, Biblioteca Nacional de México (en adelante BNMX), Ms. 1119.*

de la vida comunitaria de los religiosos. Sabemos que los libros estuvieron en espacios dedicados al estudio compartido como en el interior de las celdas acompañando la religiosidad personal y las preocupaciones diarias, aunque hemos identificado o localizado pocas evidencias históricas.

Pese a tan parca información, sabemos que el espacio religioso para la lectura y escritura debió acompañarse de otros bienes muebles como arcones, cajas, estantes, literas, mesas, escribanías, escritorios, bargueños y otros muebles relacionados con el ejercicio de la lectura y la escritura. Lugares privados tan diferentes a los representados en pinturas y retratos de la época colonial como el famoso de sor Juana Inés de la Cruz pintado por Miguel Cabrera en 1750² o cualquier otro de la época como el Padre Juan Francisco Dávila³ o Fray Bernardino de Sahagún⁴. En todas estas pinturas se aprecian los libros en los estantes como parte de espacios de trabajo y, en algunos casos, el detalle que pusieron los pintores al reproducir estos objetos incluyendo títulos y encuadernaciones, incluso formas de organización⁵. Los mismos detalles que se aprecian en las pinturas coloniales de los santos (Ambrosio, Agustín, Jerónimo, etcétera).

Estas interpretaciones artísticas reflejan una parte de la realidad de aquellas bibliotecas que existieron en todas las casas religiosas de la Nueva España, pero resulta difícil acercarse esta realidad material y cotidiana con tan pocas noticias que describan el espacio y el mobiliario que hubo en esa colecciones privadas e institucionales. Más allá de los magníficos grabados de la Palafoxiana que dan una idea del espacio y el mobiliario institucional, donde únicamente se aprecia una mesa para la lectura, otras descripciones son someras o anecdóticas (Donahue-Wallace 2012: 356). Por ejemplo, Dávila Padilla escribió sobre el Colegio de San Luis de Puebla: «sobre la sala grande está la librería del propio tamaño de la sala» (1625: 672) y, por su parte, Thomas Gage quien esperaba encontrar una gran biblioteca como reflejo de sabiduría en la celda del prior del convento dominico de Veracruz, y resultó un espacio con «arriba de una docena de libros viejos, ubicados en un rincón y cubiertos de polvo y telarañas» (2001: 87). Una visión que contrasta mucho con las

2. Museo Nacional de Historia (ubicado en el Castillo de Chapultepec). Siglo XVIII.

3. Museo Nacional del Virreinato, 95 x 145 cm. Siglo XVIII.

4. Museo Nacional de Historia (ubicado en el Castillo de Chapultepec). 205 x 117 cm. Siglo XVIII.

5. Retrato del jesuita Gaspar Sánchez, conservado actualmente en el Museo Nacional del Virreinato. 91 x 125 cm. Siglo XVII.

evidencias bibliográficas y documentales que testimonian bibliotecas ricas y libros muy usados.

Lo cierto es que todos estos objetos, personales y comunitarios, comenzaron un proceso de dispersión y pérdida prácticamente desde el siglo XVIII con la expulsión de los jesuitas, y a partir del siglo XIX alimentando colecciones institucionales y particulares en todo el mundo. Un ciclo de transmisiones patrimoniales que también implica aquellas devoluciones que se hicieron durante el Porfiriato y que podrían explicar por qué algunas órdenes religiosas aún custodian archivos y bibliotecas con más que interesantes objetos históricos como los franciscanos en la Biblioteca Franciscana de Cholula o los carmelitas en San Joaquín y Toluca, entre otros.

Ciertamente, en esa idea patrimonial tampoco fueron consideradas otras bibliotecas de seminarios conciliares, arzobispados, especiales como la Túrriana y singulares como la Palafoxiana. Esta última, catalogada con posterioridad al terremoto de 1999, obtuvo el reconocimiento de Memoria del Mundo en 2005⁶. Un reconocimiento que no ha impedido el deterioro y robo de piezas valiosas que ni siquiera habían sido registradas (Olano 2021). Tampoco se consideraron todos los libros que formaron parte de las diversas y numerosas bibliotecas privadas del periodo virreinal. De ahí que se mencionen muy pocas colecciones de la época como las de Bartolomé González, Francisco Alonso de Sosa, Alfonso Muñoz, Melchor Pérez de Soto, Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora (Osorio 1986: 45-61).

Estas bibliotecas igualmente se dispersaron al fallecer los poseedores, ya que esta fue una práctica común durante todo el periodo colonial: vender los libros de los difuntos. Dichos libros alimentaron un rico y complejo mercado de segunda mano que posibilitó el tránsito de esas obras entre generaciones. Quedan evidencias de esas bibliotecas en numerosas anotaciones manuscritas que se conservan en algunos libros de esa época, en inventarios *post mortem*, almonedas y también en aquellas memorias que los herederos y albaceas testamentarios debían entregar a la Inquisición como resultado de una reglamentación de 1632. Ahora bien, sin tener certeza de todos los libros que conformaron esas colecciones novohispanas es imposible determinar o cuantificar la destrucción de ese legado bibliográfico.

6. La información general se encuentra en la página oficial de la UNESCO, <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-1/biblioteca-palafoxiana/> [Noviembre de 2021].

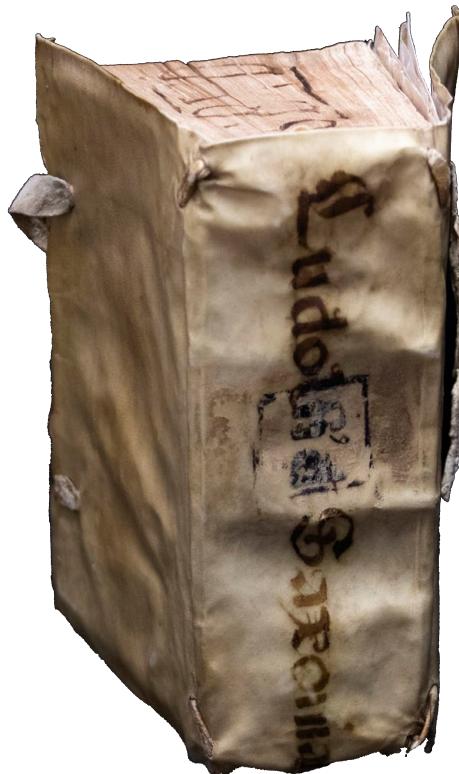


Figura 1. Lomo de un volumen de *Ludolf von Sachsen* (ca. 1300-1377). Libro: *Vita christi cartuxano romacado*, por fray Ambrosio Montesino (O.F.M.)... Alcalá de Henares, Estanislao Polo, 1503, 4 tomos. Ejemplar con dos marcas de fuego no identificadas conservado en la Biblioteca Ernesto Villar, Instituto de Investigaciones Docto José Luis Mora, Fondo Antiguo (R)/232.9 LUD.v.

Sin duda, las evidencias bibliográficas y documentales localizadas en archivos y bibliotecas de todo el mundo, dan una idea, aunque somera de un mundo cultural de enormes dimensiones. En ese mundo, el libro fue un objeto de la vida cotidiana, como lo es actualmente, insertado en diferentes representaciones y prácticas de la cultura colonial. Un objeto que podemos comprender parcialmente, pues sabemos que estaba en cierto lugar y tiempo específico gracias a testimonios históricos. Empero, solo a través de descripciones personales localizadas en la correspondencia, en memoriales, relaciones de sucesos y otros testimonios, podremos comprender a este objeto en el espacio de la vida privada en la cotidianidad de los novohispanos (Fig. 1).

En efecto, son estas descripciones o valoraciones las que apuntalan a los libros como producto cultural presente en diversos momentos de la vida de una persona o institución. Estas, en mayor o menor medida, adquirieron libros, los

requirieron a los circuitos comerciales, valoraron, leyeron o, simplemente acumularon y transmitieron. Libros que estuvieron guardados en cajas, estantes⁷ o literas⁸; un tipo de mobiliario ubicado en algún lugar de las casas novohispanas, según la riqueza o valoración de cada poseedor hacia de sus libros (Moreyra 2009: 136-137). En este contexto, es interesante apreciar cómo la evidencia historia hasta ahora compilada, muestra una presencia de los libros en la sociedad novohispana más amplia de lo que siempre hemos supuesto.

Así, en el documento XV de la compilación de Fernández del Castillo que contiene un importante número de lectores del siglo XVI, entre bachilleres, licenciados, doctores, contadores, escribanos, carroceros, curas, clérigos, racioneros, también hay sastres, boticarios y mercaderes, se registraron 10 mujeres y 51 frailes (1914: 473-495). Una información que coincide con las decenas de memorias de libros que hemos localizado, en las cuales también se aprecian diferentes profesiones y oficios más allá de aquellas personas vinculadas exclusivamente a la universidad o al arzobispado. Estos documentos, las memorias, son la base que nos permite comprender a ese documento XV, pues se trata de las notas del inquisidor que revisa las memorias para determinar qué libros debían pedir para recoger o enmendar. En conjunto, las diferentes evidencias históricas y testimonios muestran que los libros formaron parte de esa vida cotidiana del periodo colonial y que fueron fundamentales para el ejercicio de una profesión, para las devociones y prácticas religiosas y, por supuesto, para meramente entretenér o aumentar los conocimientos. Así fue también para aquellas personas que optaron por formar parte de una orden religiosa.

10.2. LIBROS Y BIBLIOTECAS EN EL MUNDO CONVENTUAL DE LA NUEVA ESPAÑA

Testimonios documentales como memorias, índices, catálogos, listas de libros, y, los libros que se conservan del periodo colonial son el punto de partida para el estudio de las bibliotecas conventuales. Tales evidencias muestran

7. *Memoria de los Libros que quedaron por muerte del doctor don Cristobal de Folgar; cura de la parroquia de Santo Cristo de la Palma y Santo Tomas (1786)*. Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Inquisición 1296, exp. 4, fol. 347r.-366r.

8. *Avalúo de los Libros del Doctor don Nuño Nuñez de Villavicencio (1770)*. AGN, Bienes Nacionales 900, exp. 5, 21 folios.

diferentes formas de registro de los libros que conformaban la biblioteca común del convento en un tiempo determinado y fueron producidos por instrucciones de alguna autoridad religiosa como el superior o, por alguna visita provincial o general al convento, pero también por trámites mercantiles o inquisitoriales. Algunos otros, los más complejos, son instrumentos bibliotecarios como inventarios y catálogos cuya finalidad era ubicar los materiales dentro de la colección como el dominico citado, pero también el diccionario del convento franciscano de la ciudad de México⁹ y, otros más, que dan cuenta de una práctica común entre todas estas comunidades de cualquier latitud.

Otros testimonios permiten comprender los diferentes modos de adquisición, donaciones e intercambios de libros que fueron parte de la biblioteca personal de algún regular de un convento y que, contrario a lo que se considera, fueron bastante comunes. Dicha posesión y transición se puede apreciar en testimonios de procedencia conservados en algunos libros provenientes de estos conventos y que actualmente son parte de algún fondo antiguo, público o privado: «del Fr. Juan Guzmán Religioso Mercedario»¹⁰ y la transición de un libro entre 1716 y 1888 entre tres diferentes frailes¹¹. Todas estas evidencias son reflejo de la complejidad de la coexistencia en los conventos de bibliotecas comunes y privadas, cuya dinámica se encuentra manifiesta no exclusivamente en la normativa de las propias órdenes religiosas, sino en un amplio conjunto de evidencias históricas.

Son testimonios que permiten apreciar el impacto y la presencia de los libros en los conventos de toda la Nueva España, y también acercarnos al origen de estos acervos bibliográficos que tuvieron los religiosos de todas las ordenes que llegaron a estos territorios. En principio, sabemos que algunos regulares vinieron acompañados de libros que gradualmente empezarían a conformar

9. Francisco Antonio de la Rosa Figueroa, Diccionario bibliographico alphabeticó e indice sylabo repertorial de quantos libros sencillos existen en esta libreria de este convento de Nuestro Santo Padre San Francisco de México,.ca. 1748-1758. BNMX Ms. 10266.

10. Anotación manuscrita en la guarda anterior del libro Jean Richard, Elogios históricos de los santos, con los misterios de nuestro Señor Jesu Christo, y festividades de la santísima Virgen, para todo el año... En Valencia: en la oficina de Joseph y Tomas de Orga, 1780. Biblioteca Eusebio Francisco Kino (en adelante BEFK) 21362.

11. Anotación manuscrita en la guarda anterior del libro Pedro de Torres, Excelencias de S. Joseph, varon divino, patriarca grande, esposo purissimo de la Madre de Dios, y altissimo padre adoptivo del hijo de Dios... En Sevilla: por los herederos de Thomàs Lopez de Haro, en calle de Genova, 1710. BEFK 23854.

colecciones privadas¹². Esos libros a la muerte del poseedor pasaban a formar parte de las bibliotecas institucionales¹³. Para los regulares no había opción, pues los libros de uso particular siempre tendrían una finalidad comunitaria y no podían heredarse a sus familiares (Trento 1785: 456-457). Por otro lado, también conservamos noticias de aquellos libros que fueron comprados por los regulares para formar parte de esas mismas bibliotecas comunes¹⁴.

Algunos testimonios únicamente mencionan el número de cajones que se embarcaron, o el peso de los mismos (Morales 2015: VII), mientras que otras evidencias registran los libros, aunque sea brevemente¹⁵. Estas bibliotecas conventuales se alimentaron durante todo el periodo colonial gracias al fortalecimiento del mercado libresco establecido en las ciudades principales de la Nueva España que permitía adquirir libros con algún librero o mercader de libros o mandarlos pedir en los circuitos comerciales (Rueda 2011: 24), trasladar la obra de un religioso considerada importante para la formación o el funcionamiento de una comunidad (García 2017: 167), pero también tenían mecanismos para llevar libros a pueblos lejanos incluso a la periferia del virreinato que eran empleados por el comercio y los particulares¹⁶. Además, cada orden religiosa contaba con una red privilegiada de abastecimiento bien organizada, capaz de abastecerse tanto con obras artísticas como con libros (Alcalá 2007).

Los documentos acercan, en cierta manera, a las obras y los autores que llegaron a este territorio acompañando a quienes tuvieron en sus manos la salud de las almas cristianas del territorio, ya fuesen aquellas recién bautizadas e introducidas en la religión católica como aquellas que formaban parte de familias de cristianos viejos. Como resultado de estos procesos, los regulares integraron en sus colecciones ediciones producidas en los centros tipográficos europeos más importantes al igual que las producidas localmente. No obstante, cada biblioteca conventual representa un caso diferente, aunque existieron

12. *Libros que Fray Francisco de Campo, franciscano, traslada de Querétaro (s.f.).* AGN, Indiferente virreinal, caja 4849, exp. 30, fol. 91r. y 93r.

13. *Memoria de los libros alquilados y comprados a Francisco Antonio Rodriguez, donados al convento del Espíritu Santo.* AGN, Indiferente Virreinal, caja 1648, exp. 19, fol. 1r.-2r.

14. *Libros para el convento franciscano de Guatemala (s.f.).* AGN, Inquisición 1314, exp. 29, fol. 6r.-9r.

15. *Memoria de los libros que remite el padre Guardian de Guanajuato en dos cajones al Padre Provincial de San Diego, Fray Miguel de Valladolid (s.f.).* AGN, Inquisición 1100, exp. 6, fol. 202r.-202v.

16. *Traslados de los libros del Doctor Mariano José Carranza a Oaxaca (s.f.).* AGN, Indiferente virreinal, caja 4849, exp. 30, fol. 133r.

ciertos elementos comunes que permiten analizar el origen, conformación, utilidad y también el destino que tuvieron tales bibliotecas, pues todas fueron el resultado de prácticas culturales compartidas entre América y España.

Sin duda, los testimonios históricos hasta ahora identificados permiten relacionar algunas de esas prácticas ciertas con instituciones o personas. Así podemos saber que los libros se ubicaban en algún lugar específico de una casa o institución, siempre de forma aprobada, como una librería o un aposento: «aplicado al aposento de padre Maestro de la casa Profesa 6 reales»¹⁷, o «Del Colegio de San Gregorio de Mexico»¹⁸. También sabemos que se leían en algún momento del día (ya sea reglamentado o no), y que se colocarían o almacenaban en algún tipo de mobiliario colonial como estantes y cajas que se mencionan en el índice de los dominicos mencionado con anterioridad. Lamentablemente, en muchos casos estas evidencias son escasas, puntuales y pocas veces se consideran importantes, pero muestran una parte de los libros en la vida cotidiana en los conventos novohispanos durante el gobierno de la monarquía hispánica.

Desde esta perspectiva, debemos comprender las colecciones de libros en el contexto conventual que, al igual que otros objetos de las casas religiosas como pinturas, esculturas y otros objetos litúrgicos, formaron parte de la dinámica cotidiana de las comunidades de religiosos que habitaban en un convento. Esas bibliotecas, conformadas desde el siglo XVI, ahora forman parte de los ricos fondos antiguos mexicanos debido a las Leyes de Reforma de 1859 y la consecuente exclaustración entre 1860 y 1861. Objetos que adquirieron un valor diferente para el coleccionismo decimonónico y el posterior que se consolidará desde el siglo XX que también deberíamos analizar.

De ahí, que la reconstrucción de las bibliotecas conventuales represente mucho más que recuperar y sumar evidencias bibliográficas y documentales. Por el contrario, debemos intentar comprender el sentido de la colección en el marco de una vida regulada, pues dicho conocimiento también coadyuvará a las interpretaciones y valoraciones patrimoniales necesarias para la transmisión y estudio de bienes culturales como debe ser considerado el libro. Así, interesa comprender qué tipo de colecciones librescas existieron en los conventos novohispanos,

17. Anotación manuscrita en guarda anterior del libro Joseph de Barcia y Zambrano, Despertador christianus quadragesimal... Tomo tercero. En Madrid: En la Imprenta de los Herederos de Juan García Infanzón, 1758. BEFK 1857.

18. Anotación manuscrita en portada del libro Vida del venerable apostólico varón padre Francisco de Geronymo... Con licencia en Madrid: en la oficina de don Gabriel del Barrio, 1739. BEFK 29752.

pues debemos recordar que esas bibliotecas no han estado del todo consideradas en los estudios sobre órdenes religiosas en el virreinato de la Nueva España.

Dichos estudios se han centrado en profundizar más en la evangelización de los pueblos de indios o las aportaciones intelectuales de algunos frailes destacados de las principales órdenes religiosas, entre otros aspectos, más que entender y valorar sus bibliotecas como parte de esa vida cotidiana. Sin duda, tenemos una deuda con la historia institucional de las órdenes religiosas y, en consecuencia, sabemos muy poco sobre varios de los conventos fundados en todo el territorio novohispano. Por esa razón, encontramos evidencia histórica que da cuenta de la existencia de bibliotecas conventuales, de todos los tamaños, pero no siempre sabemos en dónde estuvo la casa religiosa mencionada e incluso la orden a la que perteneció.

Ciertamente, no contamos con muchas evidencias que indiquen cómo se encontraban esos libros en las celdas y en la mayoría de las librerías comunes de los conventos, con excepción de aquellas herramientas bibliotecarias ya indicadas. Tampoco contamos con inventarios *post mortem* de los religiosos, pero sí cuando menos diecisiete memorias de libros que testimonian los libros y, a veces, las ediciones que las conformaban. Estos documentos, llamados memorias, también se hacían cuando los frailes eran procesados por el Santo Oficio y recluidos en las cárceles inquisitoriales, pero solo informan sobre los libros y no sobre el mobiliario de las celdas. Sin embargo, sí que conservamos inventarios de algunas monjas que notifican el mobiliario y los bienes que había en algunas celdas. Tales inventarios, elaborados a partir de un decreto del arzobispo Francisco de Aguiar y Seixas, dan una idea bastante precisa de ciertos bienes.

Es el caso de Petronila de San Joseph, quien en una celda pequeña tenía varias sortijas: una «redonda de esmeraldas con una piedra encarnada en medio», otra «de cabujones de esmeraldas», y una más «compuesta de oro una esmeralda triangulada y unicornio». También láminas de San José, el Niño Jesús, la Virgen de Guadalupe, San Juan, Santa Ana, San Agustín, y San Nicolás Tolentino y otras cosas más como el «guipil de la Sierra de Seda platas y oros». En esa celda también había algunos libros religiosos como diurnos, sermonarios y breviarios que debieron guardarse en dos esribanías, una «recado de plata la otra con recado de Tecal» o en el escritorio «de carei de dos tercias con sus chapes ollas de plata»¹⁹.

19. Inventario de bienes de la Madre Petronila de San Joseph, monja en el Convento Real de Jesús María. «Inventarios de los bienes de religiosas difuntas, de los conventos de esta Ciudad (1682-1691)», AGN. Bienes Nacionales 881, exp. 18, 1r.-10v.

No obstante, debemos precisar que este ejemplo solo representa unos bienes emblemáticos y que por ello no pueden ser considerados la tónica general. En consecuencia, solo podemos idealizar a partir de todas las evidencias que tanto en los espacios de la librería común como en celdas y aposentos debieron estar ciertos muebles para guardar los libros, junto con objetos de devoción y otros más pragmáticos que reflejarían la vida cotidiana de un convento. Objetos, que por la importancia intelectual que depositamos en los libros, no hemos considerar y deberían ser igualmente importantes pese a la dificultad de encontrarlos en lugares tan complejos para entender la propiedad.

10.3. REGLA Y CONSTITUCIÓN: LOS VALORES DE LA COMUNIDAD

La vida en comunidad de las órdenes religiosas estaba orientada para observar una regla y las constituciones o estatutos de cada una de ellas. Este andamio jurídico nos permite comprender los valores de la vida en clausura, que consistía en la práctica de los votos sustanciales del estado religioso para la salvación del alma según lo estipulado por el derecho canónico como lo registró Murillo en el «*Tomus Primus*, Libro III, Tít. 31, No. 289, De Regularibus et transeuntibus ad religionem» (Murillo 1791: 574-575).

Un religioso o reglar era la persona que voluntariamente quería vivir bajo la regla de una orden religiosa para servir a Dios y a su sociedad. Estas personas aceptaban la obligación de acatar lo estipulado en la regla, asignada por el sumo pontífice al momento de la fundación canónica de la congregación como se puede encontrar en las *Siete Partidas*, partida I, título 7 «De los Religiosos, Ley 1 Queales son llamados reglares, e religiosos» (López 1555: 70v-71v). Una orden religiosa se entendía como la comunidad de personas que libremente compartían un carisma, es decir, una función específica por el bien común dentro de la Iglesia; otro término utilizado en el derecho canónico para designar a estas comunidades es congregación religiosa.

El ingreso a una orden religiosa se hacía con la profesión o la promesa de cumplir con la observancia de los votos esenciales o sustanciales del estado religioso: castidad, pobreza y obediencia, como se reafirmó en el Concilio de Trento, en la sesión 25 «De Regularibus et Monialibus» (Trento 1785: 480-481). Algunas órdenes religiosas agregaban, incluso, un cuarto voto a los establecidos en el estado religioso, como ocurrió con los jesuitas y los mercedarios, por ejemplo; los primeros, el voto de obediencia al Papa y los segundos el voto de redención (Murillo 1791: 574-575).

En el mundo religioso novohispano, marcado principalmente por la presencia de órdenes mendicantes y hospitalarias, la regla más común fue la dictada o atribuida a San Agustín de Hipona, obispo y doctor de la Iglesia. Aunque también estuvieron presentes la Regla de san Francisco y santa Clara para la familia franciscana y la Regla de san Alberto, fundador de la Orden del Monte Carmelo, para las ramas femeninas y masculinas de los carmelitas. También fueron importantes los estatutos de san Ignacio de Loyola y de san Felipe Neri para sus respectivas congregaciones cléricales. La presencia de órdenes monásticas masculinas era restringida en los territorios indianos, sin embargo, en la capital novohispana, por ejemplo, existió una fundación de la Orden de san Benito; sobre esta congregación y sus fundaciones conocemos muy poco en los virreinatos del Nuevo Mundo (Lam y Beltrán 2005).

De la regla, se desprendían las constituciones o estatutos propios de cada orden religiosa, estas se elaboraban, corregían o discutían en los capítulos generales de cada comunidad, en los cuales se reunían representantes de las diferentes provincias que conformaban un instituto religioso y luego recibían, o debían recibir, la aprobación del sumo pontífice para su validación jurídica. El religioso o reglar profeso, también, aceptaba cumplir con las constituciones que la congregación religiosa iba estructurando en el devenir de los tiempos como parte de ir adaptando su función, como orden religiosa, a las demandas de la sociedad en un presente determinado (López 1555: Partida I, 75v).

Una casa religiosa era entendida como el lugar en donde vivían los religiosos congregados y en donde la práctica de los votos profesados cobraba sentido en la cotidianidad y en el trato con los demás reglares; este espacio podía llamarse convento, casa o monasterio (Murillo 1791: 608). Las órdenes religiosas tenían como célula básica de organización a la casa religiosa y al mando estaba el superior, el cual adquiría varios nombres dependiendo de cada comunidad, como prior, abad, rector, comendador o guardián; y lo mismo aplicaba para las ramas femeninas, en donde los términos más comunes, en Nueva España, fueron el de abadesa, priora o rectora. Las casas religiosas estaban organizadas territorialmente en provincias y al mando estaba el cargo de provincial. A la cabeza de toda la orden, el oficio era el de superior o general de la congregación (Murillo 1791: 604-605, 608). En el caso de los monasterios femeninos en Hispanoamérica, estos se encontraban bajo la custodia del ordinario, es decir, el obispo en turno o el cabildo eclesiástico, en los casos de sede vacante; este era quien se encargaba de las visitas y correcciones a las monjas (Martínez Ferrer 2009: vol. II, 483).

El día a día de los reglares estaba ordenado por el llamado de las campanas para asistir al rezo de las horas litúrgicas, a la celebración eucarística o recibir los alimentos en refectorio; las esquilas marcaban los momentos para el estudio, el trabajo manual y el descanso. En la vida ordenada de los religiosos, todo tenía un lugar, un tiempo y un momento para desarrollarse desde la salida del sol hasta su ocaso (Loreto, 2017). Esta forma de experimentar y vivir en plenitud los votos profesados es lo que quedó plasmado en su marco legal. Nos parece pertinente señalar que este andamio jurídico no implicaba su puntual aplicación ni puede ser considerado como el reflejo absoluto de la vida cotidiana en una casa religiosa, pero nos permite entender la función de los oficios o cargos y la presencia de objetos mundanos, como los libros.

Cuando pensamos en los oficios en el interior de una casa religiosa, hubo algunos cargos esenciales que siempre estaban presentes sin importar el número de habitantes, porque eran fundamentales para mantener un orden y llevar la administración de lo que se necesitaba en términos materiales y espirituales para la vida en comunidad. El más imprescindible era, sin duda, el cargo de superior. Este consistía en gobernar con fraternidad y justicia a la comunidad de la casa para la que había sido elegido y no podía intervenir en el gobierno de otra casa religiosa, ni de su propia orden, y mucho menos de otra congregación (Trento 1785: 490). Este oficio era electivo, es decir, la comunidad se reunía en capítulo y los religiosos profesos emitían un sufragio en favor de algún reglar de la misma comunidad y que cumplía con los requisitos establecidos en las constituciones de cada congregación. El proceso de elección ocurría también a nivel de provincia y para el superior de toda la orden. La duración en el oficio variaba en cada orden religiosa (Murillo 1791: 55-56).

Las características ideales para ocupar el cargo de superior, ya sea para las ramas femeninas o masculinas, se centraban en la probidad y virtudes demostradas, una de las más estimadas era la caridad cristiana; así como su educación o la adquisición de grados universitarios y un cierto número de años como profeso en la orden; en el caso de las congregaciones de varones, un requisito importante era contar con el orden sacerdotal. Algo importante para votar y ser votado era haber habitado en la comunidad por algún tiempo. Por ejemplo, en las constituciones de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, o juaninos, quedó asentado que para ser elegido prior de una casa de su congregación era indefectible que «ha de tener seis años de Profesión en la Religión, y treinta cumplidos de edad, y no menos, y que sea tal qual convenga para exercer el dicho oficio» (Regla 1774: 85).

De igual manera, entre las monjas, el oficio era igualmente electivo y ellas podían votar y ser votadas. Por ejemplo, fray Clemente de Ledesma, en 1699, recordaba a las congregaciones femeninas que la «Abadessa, (o Priora, o Prefecta, o Preposita) debe ser de quarenta años de edad y ocho laudabiliter de profesión» (De Ledesma 1699: 3). Además del superior, existían otros oficios dentro de una casa religiosa. Por ejemplo, en órdenes, como la carmelita, existía el oficio de clavero o clavario, y era quien llevaba las cuentas de los bienes y el dinero de la comunidad, y a quien se le entregaban los libros de cuentas de otros oficios de la casa religiosa, en especial, cuando había relevos en los cargos (Regla 1756: 395-399).

Otros oficios eran el de portero, quien se encargaba de cuidar el acceso al claustro; el sacristán era quien custodiaba el templo o la capilla; el cocinero estaba al mando de los alimentos, tanto en su preparación como en su abastecimiento; el maestro de novicios era el responsable de la formación de los novicios; y, por supuesto, había alguien encargado de la librería o biblioteca del convento, denominado bibliotecario o librero (Regla 1756: 202-206). Estos oficios existían tanto en las ramas femeninas como en las masculinas. En las órdenes hospitalarias, además, estaban presentes el oficio de enfermero y boticario (Regla 1774: 121-123).

Debemos resaltar que los oficios de una fundación religiosa eran solventados por los reglares que habitaban la casa religiosa, por lo que algunas veces, un mismo religioso podía desempeñar dos cargos al mismo tiempo. Además, las necesidades de cada comunidad religiosa dependían de la función que desempeñaba el establecimiento en la sociedad donde estaba asentada y, en el caso de las fundaciones masculinas, a la provincia a la que pertenecía, por ello, es importante distinguir cada congregación y cada casa religiosa para analizar qué oficios existían o se desempeñaban.

En el ambiente de la vida cotidiana y de sus necesidades, es donde se aprecia la presencia de libros en las casas religiosas. Así comprendemos que había libros para la formación intelectual o espiritual, tanto impresos como manuscritos, y libros para la administración de un oficio, por ello, es importante acercarnos al concepto de «libro» en las fuentes de las órdenes religiosas para percibir que este término denominaba también a los manuscritos que eran producto de los oficios o cargos, como era el caso de los libros de cuentas que se entregaban al clavero. En este contexto podemos hablar de dos repositorios diferentes en las órdenes religiosas: la biblioteca y el archivo.

Como hemos dicho, en las casas religiosas los libros impresos y manuscritos estaban asociados tanto a espacios comunes como privados. Entre los



Figura 2. *Refectorio de un convento carmelita*, anónimo, siglo XIX, Museo Nacional del Virreinato, México. (Imagen disponible en: Mediateca INAH, Instituto Nacional de Antropología e Historia, MID 89_20150706-123500:2113)

primeros se encontraban el refectorio, en donde se leía en voz alta algún fragmento de la regla de la orden o sobre espiritualidad, mientras la comunidad degustaba los alimentos o se practicaba el ayuno. Por ejemplo, en un refectorio carmelita descalzo de la rama masculina, el orden de las lecturas que debía haber en el refectorio comenzaba con la sagrada escritura, hasta llegar a las hagiografías o lecturas de espiritualidad (Regla 1756: 108-109). De igual manera, por ejemplo, las constituciones de las monjas clarisas permitían la lectura privada de libros sobre vidas de santos o piadosos (Castro 1756: 64-65).

La presencia de los libros en las casas de las distintas órdenes religiosas respondía al énfasis puesto en la educación de los regulares (Murillo 1791: 572-577), al grado que, los maestros de novicios debían enseñar a leer a los novicios que no lo supieran para completar su formación y tener acceso a la lectura de los textos sagrados y de espiritualidad (Regla 1744: 90). En esta tónica de la enseñanza y la educación es como podemos entender la conformación de las bibliotecas o librerías en los conventos o monasterios, de las cuales se conservan importantes colecciones que conforman los fondos antiguos en

diversas instituciones públicas y privadas actualmente. La importancia de los libros impresos y manuscritos en la vida conventual nos ayuda a plantear algunas preguntas y problemas de investigación en torno a estos y su ordenamiento en bibliotecas dentro de las casas religiosas (Fig. 2).

10.4. LIBROS DE USO Y LIBRERÍA COMÚN: UN PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

La presencia de los libros en los conventos o monasterios invita a reflexionar sobre la colección y la organización de las bibliotecas o librerías. Si bien entendemos aspectos de la cultura libresca en las órdenes religiosas en la Nueva España, esas ideas permiten hacer varios planteamientos conceptuales y preguntas de investigación. En principio, debemos entender la coexistencia de esas bibliotecas de uso privado y aquellas de uso comunitario en el contexto de la vida cotidiana de cada convento o monasterios.

El primer planteamiento para entender la cultura libresca en las casas religiosas es reconocer el libro como un bien material que las órdenes religiosas poseían y que su capacidad legal para poseer bienes fue permitida, siempre y cuando estuviera justificada dicha posesión o pertenencia (Trento 1785: 483-484). En muchas constituciones, la posesión del libro estaba regulada en tanto que no contradijera el voto de pobreza que se vivía tanto a nivel individual como para toda la orden religiosa. Por ejemplo, en las constituciones de la orden del Monte Carmelo descalzos, se estipuló que se podía hacer uso particular de una biblioteca pequeña con licencia del padre provincial, pues todos los libros deberían, en principio, ser de uso común (Regla 1756: 205-206).

Por otro lado, sabemos que los libros en las casas religiosas eran ordenados y custodiados en una biblioteca o librería. El término apropiado para nombrar a la colección libresca va a variar de congregación en congregación, pues ambos se usan indistintamente o como sinónimos del conjunto de libros custodiados en un claustro y al cual tenían acceso todos los religiosos profesos y novicios en determinados momentos del día. Por ejemplo, retomando de nuevo el caso carmelita citado anteriormente, en sus constituciones se utiliza el término «librería» para señalar a la colección que era de acceso a toda la comunidad, y se diferenciaba de la «biblioteca», que estaba destinada para el uso particular (Regla 1754: 202-206). En cambio, en las constituciones de la orden de la Merced se usa indistintamente en las traducciones de las constituciones del latín al castellano el término biblioteca o librería (Rodríguez 2008: 251-253).

Los estudios sobre las colecciones librescas en las casas religiosas han desarrollado un debate en torno a la denominación de estas bibliotecas. En la producción historiográfica sobre la Nueva España, uno de los pioneros fue Ignacio Osorio Romero (1986: 100), quien recurrió al término de «biblioteca conventual» para designar a las colecciones de libros que pertenecieron a las órdenes religiosas, principalmente a las mendicantes (franciscanos, dominicos y agustinos), los cuales, por el proceso de exclaustración en el siglo XIX mexicano, fueron dispersados y algunos ejemplares se conservan en repositorios públicos y privados actualmente o salieron del país en algún momento de la historia.

El término de Osorio Romero se ha usado en estudios posteriores, a veces sin mucha crítica, porque no todas las órdenes religiosas asentadas en el virreinato novohispano eran mendicantes o habitaban un convento, entendido este como la casa de los religiosos. Algunos investigadores han optado por utilizar el concepto de «biblioteca corporativa» (Manrique Figueroa 2019: 202-204) sin atender a la conformación de las órdenes religiosas como comunidades o congregaciones, desde la base del derecho canónico, ni los documentos fundacionales de las propias órdenes, pues en el mundo hispano de tradición católica las órdenes religiosas no eran entendidas como corporaciones, sino como congregaciones, institutos o comunidades (Murillo 1791: 575-577).

Para nuestro trabajo, hemos optado por conservar el término de «biblioteca conventual», no en el sentido en que lo acuñó Osorio Romero (1986), sino para designar a las colecciones de libros que había en una casa religiosa para uso de la comunidad, en especial, aquellos destinados a la educación de los religiosos. Enfatizamos el adjetivo de «conventual» porque remite a la idea de comunidad o de lo que era común para todos los que habitaban una casa religiosa, como lo podemos encontrar, por ejemplo, en *Las Siete Partidas*: «e salía el convento con el abad» (López 1551: Partida I, 75r).

Para las órdenes religiosas, el valor del libro como propiedad quedó de manifiesto en los cuidados que establecían para su resguardo, orden y acceso; estas actividades estaban relacionadas con el oficio del bibliotecario o librero de una congregación religiosa o de alguien encargado de realizar estas labores. Por ejemplo, en las constituciones carmelitas de 1756, se mandó que «en todos nuestros conventos avrá una Librería común, en que se pongan todos los libros, y el prior señalará un librero, que administre con diligencia, y la tenga cerrada, ordene los por sus facultades, y haga un inventario de ello, que siempre se guarde en la Librería» (Regla 1756: 202).

Las bibliotecas de uso común en las casas religiosas estaban relacionadas con la educación y formación de los regulares, y la cantidad de libros variaba

de convento en convento o de monasterio en monasterio porque dependían del número de habitantes y de la función que desempeñaba una casa religiosa en una sociedad. Por ejemplo, no era lo mismo un convento de doctrina que uno en donde había un noviciado, pues la presencia de ciertos libros y su número variaba en cada casa. En los estudios sobre las bibliotecas conventuales, un tema prácticamente olvidado es el que corresponde al bibliotecario o librero como parte de los oficios de la vida cotidiana de las congregaciones religiosas. Ciertamente, tenemos noticia de pocos religiosos o religiosas que tuvieron este oficio. Cuando mucho contamos con el nombre y el apellido. El más mencionado es el bibliotecario y archivero del Convento de san Francisco de la ciudad de México, fray Francisco de la Rosa Figueroa, por las notas y documentos donde ha quedado testimonio de su trabajo (Téllez Nieto 2014; 2018; Endean Gamboa 2010). Sin embargo, no se ha estudiado su labor como bibliotecario y archivero, pero parte de su intensa labor intelectual (Fig. 3).

El cargo de bibliotecario pocas veces es descrito con detalle en las constituciones de las órdenes religiosas. Por ejemplo, en las constituciones de la orden de la Merced del siglo XVI, el bibliotecario tenía la obligación de «tener el cuidado [...] de que haya un lugar y seguro y bien apto [...] para guardar los libros [...] Colóquense los libros [...] con las debidas signaturas, hechas por escrito, que se han de aplicar en cada estante para que se sepa donde se encuentra lo que se busca» (traducción al español de Fr. Antonio Vázquez (OdeM) en Rodríguez 2008, 251-252).

Las bibliotecas conventuales que funcionaron en la Nueva España eran espacios con un horario fijo; contaban con un personal encargado del ordenamiento y clasificación del material, por facultades o materias; algunas de ellas tenían espacio para que los religiosos consultaran el material, e incluso se pedía el silencio para trabajar en el espacio y no molestar al resto de los reglares que también estaban haciendo uso del lugar. La biblioteca conventual era un área de la casa religiosa destinada para el resguardo de la colección libresca de la congregación (Regla 1756: 203).

El cargo del bibliotecario dejó documentos históricos de su labor que nos permiten conocer qué libros tenían bajo su cuidado y responsabilidad. Estos documentos eran denominados como «memoria» porque era un inventario hecho sin la formalidad y que cumplía con los requisitos internos de la casa religiosa, también se conservan algunos inventarios hechos por algún tipo de visita. Ejemplos de estos documentos se conservan en la Biblioteca Nacional de México, en la Biblioteca Nacional de Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), y de algunas de ellas nos da noticia Ignacio Osorio Romero (1986: 100-113).



Figura 3. *Monja Carmelita leyendo un libro*. Imagen proporcionada por la Reverenda Madre Teresa de Jesús Castro Dávalos, Superiora del Convento de San José y Santa Teresa (Orden de Carmelitas Descalzas), Puebla (México)

Otro reto para el estudio de las colecciones librescas de las órdenes religiosas en la Nueva España está relacionado con entender a las bibliotecas de uso personal y su relación con la biblioteca de uso común. Los reglares, al momento de adquirir el estado religioso por medio de la profesión de los votos esenciales, renunciaban a cualquier propiedad o bien, a través del testamento que hacían al finalizar el noviciado para transferirlos a la orden religiosa (Murillo 1791: 580-581). Por el voto de pobreza profesado, los reglares no podían poseer algo para testar o legarlo fuera de la orden (Murillo 1791: 601); tal era el caso de los libros, los cuales pertenecían como propiedad o bien, a la orden religiosa, y en tal virtud se adquirían o vendían y, por ello, era importante su registro y ordenamiento.

Los religiosos, a nivel personal, podían armar y disfrutar de una colección de libros para hacer uso personal de ella. Las bibliotecas particulares o de uso

personal de los religiosos han llamado la atención de los investigadores por los libros que sabemos que poseyeron en algún momento de sus vidas y que respondían a los cargos que tenían dentro de una casa religiosa, ya sea como catedráticos en la universidad o como maestros de novicios o predicadores en un convento o casa, por ejemplo (Trabulse 1974; García 2017; Guzmán 2020).

La biblioteca de uso personal estaba entrelazada con las actividades del religioso dentro de la comunidad y para el uso de estos libros debía tenerse la licencia o aprobación del superior del convento o monasterio. La pertinencia de contar con unos libros de uso personal se entiende porque al entrar en la orden no se perdía la personalidad ni las necesidades individuales que no contrariaban a los votos profesados (Murillo 1791, 601-602). Por ejemplo, en las constituciones de las religiosas de santa Brígida de la orden del Salvador, o brígidas, se recomendaba que en el cuarto o celda de las profesas, estas tuvieran «una estera, un corcho, y una silla pequeña, y humilde, y una Arquilla, o Almario para poner el hábito, toca y velo, y algún libro de devoción, con licencia de la Prelada» (Regla 1744: 69).

La biblioteca de uso personal que podía ir colecciónando y ordenando un religioso a lo largo de su vida o durante la realización de un oficio pasaba a formar parte de la comunidad o de la biblioteca de uso común cuando finalizaba la vida del reglar, o ya no era necesario su uso individual, pues cualquier adquirido con venia del superior debía regresar a la biblioteca de uso común, al igual que algún libro tomado de la biblioteca, ya que estaba prohibido que los libros salieran del claustro sin conocimiento del bibliotecario, por ejemplo (Regla 1756: 202-206).

Para entender la existencia de las bibliotecas personales, consideramos pertinente, para las ramas masculinas, tomar en cuenta el «peculio» descrito en el derecho canónico, el cual era una módica cantidad económica de las rentas o de las limosnas de la casa religiosa entregada a los religiosos para solventar necesidades particulares, su asignación estaba vigilada por el superior y su uso no podía contravenir el voto de pobreza profesado (Murillo 1971: 601-602). Existen varios ejemplos de estas adquisiciones: «costole su limosna. Fray Thomas de Santa María»²⁰. Así, debemos entender la coexistencia de las librerías comunes o de uso común y las bibliotecas personales o de uso personal en el mismo espacio. Para lo cual debemos ampliar los conocimientos

20. Anotación manuscrita en portada del libro Pedro de Calatayud (S. J.), Doctrinas prácticas que suele explicar en sus misiones el Padre Pedro de Calatayud. En Valladolid: en la imprenta de la Congregación de la Buena Muerte, 1753. BEFK 24143.

sobre los oficios o cargos dentro de un convento en particular, y contrastar las constituciones de las diversas órdenes religiosas. Igualmente, tendríamos que discernir sobre el uso correcto de los términos que debemos emplear al referirnos a estas librerías y a sus congregaciones.

Para el estudio de los libros de las congregaciones religiosas, consideramos que el término de «biblioteca conventual» nos permite designar a los acervos de las diferentes órdenes religiosas, tanto femeninas como masculinas, los cuales eran custodiados y organizados por un miembro de la comunidad y que servían para solventar las necesidades educativas o espirituales de los reglares. Sin embargo, la precisión en el lenguaje para designar a una colección de libros de las casas religiosas siempre debe privilegiar a las palabras usadas por los documentos históricos consultados, o del contexto histórico, para evitar anacronismos en el uso de conceptos que no son propios a una época.

10.5. PERMANENCIA EN EL TIEMPO

Estas líneas han mostrado la complejidad que representa el estudio y la reconstrucción de las bibliotecas conventuales. En principio, debemos retomar el debate sobre los conceptos que usamos para definir a estas bibliotecas, tanto las particulares como las de uso común. Por un lado, la biblioteca conventual no es la misma que en otras entidades o instituciones religiosas, como lo fueron noviciados, hospicios, colegios, hospitales o misiones. En efecto, las evidencias documentales muestran que existieron bibliotecas en todas las fundaciones que hicieron las órdenes religiosas a lo largo y ancho del territorio novohispano, que abarcó mucho más que el territorio contemporáneo de México. Bibliotecas de diferentes tamaños que deberíamos explicar su papel en las diversas congregaciones. Por eso, lo más adecuado en este trabajo es optar por el término «biblioteca conventual», para poner el énfasis en el tipo de institución y comunidad que las caracterizó. Debido a lo cual, descartamos el término «biblioteca corporativa», que ha venido empleándose en los últimos tiempos en la investigación mexicana para definir a toda biblioteca institucional del periodo colonial.

En efecto, este último término no permite entender la dimensión de lo que es común o del significado de «comunidad» en el contexto del mundo hispánico de tradición católica, en donde la sociedad se agrupaba en cuerpos colegiados o jurídicos, con un reconocimiento legal, como lo podemos observar ya explicitado en *Las Siete Partidas* de Alfonso X El Sabio.

Asimismo, es pertinente reflexionar sobre ese término de «biblioteca conventual», si se aplica a las colecciones bibliográficas de órdenes cléricas como los jesuitas. Tal trabajo se debe realizar con la finalidad de profundizar en la importancia de la comunidad o lo que era considerado de uso común para las congregaciones religiosas y así entender la función de esas bibliotecas en el marco de la cotidianidad.

Lo anterior significa que las bibliotecas novohispanas como objetos de estudio, requieren de caracterizar todos y cada uno de los tipos de colecciones que se conformaron durante el periodo colonial. Así, aquí hemos intentado delimitar solo un tipo de biblioteca, «la conventual», a través de la normativa propia de las órdenes religiosas y, especialmente, con la documentación histórica de naturaleza bibliográfica y documental que se ha identificado. Ciertamente, los conocimientos que tenemos en México sobre colecciones tan específicas son muy limitados en estricta comparación con los avances que hay en otros países como España e Italia, entre otros. Dichos conocimientos también son un reflejo directo por el escaso interés que la investigación histórica ha manifestado sobre las bibliotecas novohispanas en general y, en particular, por aquellas que existieron en los conventos novohispanos, femeninos y masculinos. Si bien, es cierto que tal condición podría explicarse por el desconocimiento de la dinámica cotidiana en el interior de una casa religiosa, lo que también afecta la comprensión de los espacios conventuales y del mobiliario que había en cada uno de estos.

Por todo esto, para entender dichas colecciones, hay que adentrarse en ese mundo conventual novohispano y sus características. Solo de esta manera podremos comprender el significado y representación de todos los objetos cotidianos que acompañaron a esos hombres y mujeres que decidieron formar parte de una comunidad religiosa en una época en la cual era una normalidad familiar. De ahí también, que debamos adentrarnos en el complicado problema que representa comprender a cada uno de esos objetos como propiedades materiales que expresaban su valor en un territorio económico más que en la valoración cultural y patrimonial que han adquirido desde finales del siglo XIX. No obstante, no todos los objetos que habitaron en los conventos de las diferentes órdenes religiosas han adquirido tal reconocimiento. Una parte importante de ese legado cultural se conservan en archivos, bibliotecas y museos públicos y privados sin registro ni identificación adecuada; por tanto, expuestos al saqueo y destrucción derivados de la indolencia y el olvido. Este es el caso de los libros y los documentos que son tanto objetos de



Figura 4. *Marca de fuego del convento de Nuestra Señora de la Merced de Las Huertas en Tacuba*, Fotografía: Biblioteca Armando Olivares, Universidad de Guanajuato.

Libro: *Decreta sacrosancti Concilii Tridentini..., Salmanticae, apud Antoniam Ramirez viduam; expensis Joannis Comanni bibliopolae, 1613*

esa cotidianidad conventual como testigos invaluables de la vida de religiosos y religiosas en la Nueva España.

Ahora bien, las numerosas dudas que quedan por responder en esta reflexión auguran un buen destino para una temática que demanda integrar otras disciplinas que permitan comprender al convento novohispano como un espacio construido para que una comunidad se desarrollase en directa relación con la sociedad que la acogía. Así fue de forma tal que el convento estructuró relaciones sociales, culturales, económicas y políticas desde su fundación hasta su cierre. Relaciones que explicarían su legado religioso como una heredad cultural. Tal consideración no olvidó los principios que inspiraban su tarea religiosa tanto sus obligaciones y derechos, regulados desde cada orden religiosa, pero en sintonía con las leyes de la monarquía española, que en ciertos momentos apoyó su desarrollo y, en otros, se cuestionó por su crecimiento (Fig. 4).

Por esta razón, aquella idea planteada varias veces con anterioridad se vuelve otra vez relevante. Necesitamos hacer un mapa de todos los conventos, femeninos y masculinos, que se fundaron en la Nueva España para comprender los diferentes objetos culturales que cohabitaron con religiosos y religiosas

durante casi trescientos años. Dicho mapa implica recuperar los nombres y las advocaciones de esas casas religiosas, se conserve o no su edificio, pues podemos recuperar tanto el nombre como el lugar geográfico donde se construyeron a través de cruzar los datos que ya se han recuperado en la documentación histórica. Por otro lado, debemos definir con mayor precisión cuál fue el límite de la propiedad entre el bien común y el privado para explicar por qué un religioso podía donar sus libros a un convento, mientras que la religiosa debía inventariar sus bienes y vender esas propiedades aun cuando el beneficio se hubiese destinado a la misma comunidad de monjas. Un dinero destinado a las monjas pobres quienes firmaban al recibir la heredad. Esos libros tan cercanos a frailes y monjas, como para anotarlos con el valor que les representaba, actualmente son objetos tan dispersos, desconocidos y silenciados que merecen contar con su propia historia. Solo así reclamarán el valor patrimonial que les hemos negado.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá Luisa Elena (2007): «De compras por Europa: procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España», *Goya: Revista de arte*, 318, 141-158.
- Castro, Joseph (1756): *Primera regla de la Fecunda Madre Santa Clara de Assis: dada por N.P.S. Francisco: Testamento y Bendición, que dexo a sus hijas la misma Santa. Assimismo las constituciones de Santa Coleta, reformadora de el instituto Clarioso*. México: Herederos de doña Ana María de Rivera, en el Em pedradillo (copia digital disponible en la Biblioteca Nacional de México).
- Dávila Padilla, Agustín (1625): *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la orden de Predicadores, por las vidas de sus varones insignes y casos notables de Nueva España*. Bruselas: Casa de Juan de Meerbeque.
- Donahue-Wallace, Kelly (2012): «Los grabados de la Biblioteca Palafoxiana en la Ilustración», en Marina Garone (ed.), *Miradas a la cultura del libro en Puebla*. México: Ediciones Educación y Cultura: Gobierno de Puebla / UNAM. Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 355-376.
- Endean Gamboa, Robert (2010): «Claves para alcanzar la gracia: instrumentos de organización utilizados en la biblioteca del convento grande de San Francisco de México, siglo XVIII», *Biblioteca Universitaria* 13, 1, 3-15.
- Gage, Thomas (2001): *El inglés americano: sus trabajos por mar y tierra o un nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales*. México: Libros del Umbral.
- García Aguilar, Idalia (2017): «‘Soy del uso de la Hermana Mariana’: testimonios bibliográficos de los conventos femeninos novohispanos», *Boletín de Monumentos Históricos*, 40, 101-115.
- Guzmán Guzmán, Yolanda (2020): «Bibliotecas particulares de religiosos mercedarios del siglo XVII en Nueva España: libros que reflejan una vida», *Itinerantes. Revista de Historia y Religión*, 13, 103-118.
- Lam García, Susana y Belén Beltrán Alarcón (2005): «Presencia benedictina en Nueva España. Historia y arqueología», *Boletín de Monumentos Históricos*, 6, 25-41.
- De Ledesma, Fr. Clemente (1699): *Despertador republicano que por las letras de A.B.C compendida el segundo tomo de Noticias Theológicas Morales, apunta, y despierta a los Republicanos de la general República de este mundo la obligación que cada uno tiene en su estado y en su oficio, al capitán don Antonio Carrasco de Retortillo, Cavallero del Orden de Santiago, y Alcalde Ordinario de esta Nobilissima Ciudad de México*. México: Doña María de Benavides.
- López, Gregorio (1555): *Las Siete Partidas del Sabio Rey Alfonso Nono*. Salamanca: Andrea de Portonaris (copia digital disponible en la Biblioteca virtual de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación). Disponible en <https://bvra-jyl.rajyl.es/>.

- Loreto, Rosalva (2017): «Los barrocos sonidos del poder. Representaciones, orden y control urbano. Puebla de Los Ángeles, siglos XVII y XVIII», en María del Pilar Martínez López Cano y Francisco Javier Cervantes Bello (coord.), *Expresiones y estrategias: la Iglesia en el orden social novohispano*. México: UNAM, BUAP, 113-152. Disponible en https://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/expresiones/04_05_barrocos.pdf.
- Manrique Figueroa, César (2019): *Libro flamenco para lectores novohispanos. Una historia internacional de comercio y consumo libreco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Bibliográficas.
- Martínez Ferrer, Luis (ed.) (2009): *Decretos del Concilio Tercero Provincial Mexicano 1585* (2 volúmenes, edición histórica crítica. Prólogo de Alberto Carrillo Cázares. Revisión de textos latinos de Alfonso C. Chacón Oreja). Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán / Universidad Pontificia de la Santa Cruz.
- Mathes, Miguel (1982): *Santa Cruz de Tlatelolco: la primera biblioteca académica de las Américas*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores.
- Morales, Francisco (2015): «Introducción», *Della Biblioteca Franciscana: selección de libros*. México: UDLAP, VII-IX.
- Moreyra, Cecilia Edith (2009): «Vida cotidiana y entorno material. El mobiliario doméstico en la ciudad de Córdoba a fines del siglo XVIII», *Historia crítica*, 38, 122-144. Disponible en <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/abs/10.7440/hcrit38.2009.07>.
- Murillo Velarde, Pedro (1791): *Cursus juris canonici, hispani et indici in quo, juxta ordinem titulorum decretalium non solum canonicae decisiones afferuntur; sed insuper additur; quod in nostro Hispanae Regno, & Indianum Pronvinciis Lege, consuetudine, privilegio vel praxi statutum, & admissum est* (Editio Tertia. Matriti: In Typographia Ulloae a Ramone Ruiz, copia digital disponible en la Biblioteca Digital de Castilla y León). Disponible en <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=32830>.
- Olano, Magdiel (2021): «Desaparecen 200 libros de la Palafoxiana; poco más de 13 mil sin registro ni catalogación». Disponible en <https://leviatan.mx/2021/06/28/desaparecen-200-libros-de-la-palafoxiana-poco-mas-de-13-mil-sin-registro-ni-catalogacion/>.
- Osorio Romero, Ignacio (1986): *Historia de las bibliotecas novohispanas*. México: Dirección General de Bibliotecas / UNAM.
- Regla de N.P.S Agustín, obispo, y doctor de la Iglesia. Constituciones de la Orden, y Hospitalidad de N.P.S. Juan de Dios* (confirmadas por la Santidad de Urbano Papa VIII, en 9 de noviembre de 1640) (1774): México: Imprenta del Lic. D. Josef Jauregui (copia digital disponible en la Biblioteca Nacional de México).
- Regla primitiva, y constituciones de los religiosos descalzos del Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo, de la primitiva observancia de*

- la congregación de España, confirmadas por N.M.S.P y Sr. Alejandro Papa IV, día tercero de julio del año de 1658, el cuarto de su pontificado* (traducidas del idioma latino en castellano, original en la Puebla, en la Imprenta de la viuda de Miguel de Ortega, y Bonilla) (1756). Madrid (copia disponible en la Biblioteca Nacional de México).
- Regla y constituciones de las Religiosas de Santa Brígida, con arreglamiento en lo dispositivo, y preceptivo a las moderadas por la Venerable Madre María de Escobar* (insertas en latín en la *Bula Apostólica* del señor Urbano VIII) (1744). México (copia disponible en la Biblioteca Nacional de México).
- Rodríguez Parada, Concepción (2008): *La biblioteca del convento de Barcelona de la Orden de la Merced: una herramienta para la formación de los frailes* [tesis de grado]. Barcelona: Universitat de Barcelona. Disponible en <http://hdl.handle.net/2445/35861>.
- Rubial García, Antonio (2006): «Los conventos mendicantes», en Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir.), *Historia de la vida cotidiana en México II: la ciudad barroca* (1.^a reimp.). México: FCE / COLMEX, 169-192.
- Rueda Ramírez, Pedro (2011): «El abastecimiento de libros de la biblioteca conventual de San Agustín de Puebla de los Ángeles a través de la Carrera de las Indias (1609-1613)», *Estudios de Historia Novohispana*, 44, 17-43. Disponible en <https://novohispana.historicas.unam.mx/index.php/ehn/article/view/24000>.
- El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento* (traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala, agregase el texto latino, corregido según la edición auténtica de Roma publicada en 1564, segunda Edición) (1785). Madrid: Imprenta Real.
- Téllez Nieto, Heréndira (2014): «‘Vindicias de la verdad’ de fray Francisco Antonio de la Rosa Figueiroa. Un tratado sobre políticas lingüísticas en la Nueva España (siglo XVIII)», *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*, 35, 140, 129-153.
- Téllez Nieto, Heréndira (2018): «Ilustración novohispana y nacionalismo criollo en fray Antonio de la Rosa Figueiroa», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 41, 2, 301-326.
- Toquica Clavijo, María Constanza (2001): «Religiosidad femenina y vida cotidiana en el convento de Santa Clara de Santafé, siglos XVII y XVIII. Una mirada detrás del velo de Johanna de San Esteban», *Revista Colombiana de Antropología*, 37, 152-186. Disponible en <https://doi.org/10.22380/2539472X.1280>.
- Trabulse, Elías (1974): «Un científico mexicano del siglo XVII: Fray Diego Rodríguez y su obra», *Historia Mexicana*, 24, 93, 36-69.

CAPÍTULO 11

ESTE LUGAR ERA SANTO: LA MUSEALIZACIÓN DE LOS MONASTERIOS ECUATORIANOS

ÁNGEL PEÑA MARTÍN
Investigador independiente, España

11.1. LOS MUSEOS CONVENTUALES

Los museos conventuales surgieron con el objeto de poner en valor el patrimonio de los monasterios, haciéndolo accesible y de contribuir al sostenimiento económico de sus comunidades, aunque, en algunos casos, los recursos obtenidos finalmente solo hayan servido para cubrir los gastos generados por los propios museos. Muchos de estos proyectos expositivos, como los de otros museos religiosos, tanto diocesanos como parroquiales¹, fueron realizados con muy pocos recursos, escasez de sistemas museográficos y sin una dirección. Estos museos, desde su creación, se vieron afectados por la falta de capital humano y económico, la ausencia de medidas de conservación preventiva, de seguridad de los objetos expuestos, de hitos informativos, de control del visitante y gestión de su visita, así como de planes de difusión, comunicación y acción cultural. Por lo tanto, el único fin de estos museos era custodiar y exhibir los objetos, sin desarrollar labores permanentes de conservación ni de estudio de los mismos, a pesar de que en un museo es fundamental que se interprete el significado y el valor de aquello que se expone para trasmitirlo a los visitantes.

1. Acerca de la fundación de los museos religiosos en España durante el Franquismo, véase Bolaños 2008: 405-411.

En estos museos se agrupa parte del patrimonio histórico-artístico de los monasterios, atendiendo únicamente a valores históricos y estéticos, diluyendo, de esta manera, su carácter original y su contexto. En este proceso, muchos objetos devocionales son descartados por no ser considerados obras de arte², además de obviar sus funciones devocionales en relación a las prácticas piadosas de las monjas. Así pues, las obras son descontextualizadas, sacadas del espacio que les otorgaba vida y su función concreta y expuestas por temáticas, formando con ellas colecciones, como si fueran ajenas a la clausura, siguiendo el mismo criterio didáctico de los museos de historia del arte tradicionales, en los que a la sucesión histórica se suma la agrupación temática. Esto hace que se traslade al visitante una imagen irreal acerca de las clausuras femeninas, en la que se obvia que las monjas utilizaron las imágenes como medio y, por consiguiente, la espiritualidad a la que estas responden. En algunos museos conventuales, aunque los menos y también los más recientes, algunos objetos han sido recontextualizados, asumiendo una nueva finalidad y creando con ellos nuevos discursos, pero en los que, a veces, se olvida su significado primordial y su contexto ontológico. Es por ello por lo que en los museos religiosos es donde el debate acerca de las ventajas y desventajas que conlleva la musealización de los objetos sigue vivo, puesto que los objetos devocionales, al ser trasladados a los museos, ya no participan de las prácticas piadosas, aún vivas, de las que eran parte, por lo que los vínculos entre las imágenes y las comunidades que las dotaban de vida acaban desapareciendo.

11.2. LOS MUSEOS CONVENTUALES EN ECUADOR

Los primeros museos conventuales en Ecuador surgieron a partir del *modus vivendi* de la Iglesia ecuatoriana del 24 de julio de 1937, por el que las comunidades religiosas de Quito crearon museos en los que se exhibían las obras de

2. «La selección que se hace de los objetos [en los museos] no suele ser imparcial ni carece de una determinada intencionalidad, que lleva a que la memoria se vea mediatisada por los recuerdos selectivos que la inteligencia humana realiza con el propósito de resaltar, ignorar o seleccionar aquellos valores que se pretenden proponer a la sociedad como modelos de un determinado estado social, político o religioso. Es preciso, por tanto, evitar que la memoria sea falsificada o simplemente negada» (Fernández 2006: 195-196).

arte no destinadas al culto³. Conviene tener presente que, frente a las pérdidas patrimoniales acontecidas en otros países, los monasterios ecuatorianos no han sufrido desamortizaciones ni exclaustraciones, por lo que sus comunidades permanecen en ellos desde su fundación, manteniendo sus bienes. Si bien es cierto que los conventos masculinos formaron museos, no se puede aplicar esta categoría a los espacios de las clausuras femeninas a los que el padre Vargas (1964: 219-220 y 1965: 514-515) hace referencia, puesto que plantea como tales la sala del belén del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito y la sala que acogía el Tránsito de la Virgen en el Monasterio de san José y santa Mariana de Jesús, Carmen Antiguo o Alto de Quito. Ambas salas eran, en realidad, espacios devocionales localizados en la clausura y a los que no se permitía el acceso a los visitantes. A pesar de ello, su reproducción fotográfica en diversos libros sobre el arte quiteño dio lugar a una conciencia acerca de su valor patrimonial. No sería hasta las últimas décadas del siglo XX cuando las comunidades femeninas de los monasterios ecuatorianos comenzaran a abrir museos. La institución que promovió y apoyó económicamente la creación de los museos de los monasterios de la Inmaculada Concepción de Riobamba y Cuenca, y la restauración de los bienes del Monasterio de la Inmaculada Concepción de Loja, fue el Banco Central del Ecuador, máxima entidad cultural del país en la segunda mitad del siglo XX. Entre 1970 y 1984, el país gozó de cierta bonanza económica, lo que permitió al Banco Central desarrollar una intensa labor en favor de la recuperación de la historia e identidad del pueblo ecuatoriano.

A continuación, analizaremos los museos conventuales ecuatorianos, mostrando el origen de los mismos, el propósito al que estos responden, los fines que persiguen y la participación, más o menos activa, de las monjas en estos procesos. Abordaremos la formación de colecciones, así como cuestiones propias de la museografía, como los sistemas museográficos para la conservación/recreación de los espacios, la difusión y acción cultural.

3. El artículo 8 del *Modus vivendi* que restablece relaciones entre Ecuador y la Santa Sede dice: «en cada Diócesis formará el ordinario una Comisión para la conservación de las iglesias y locales eclesiásticos que fueron declarados por el Estado monumentos de arte y para el cuidado de las antigüedades, cuadros, documentos y libros de pertenencia de la Iglesia que poseyeren valor artístico o histórico. Tales objetos no podrán enajenarse ni exportarse del país. Dicha Comisión, junto con un representante del Gobierno, procederá a formar un detallado inventario de los referidos objetos».

11.2.1. Museo de Arte Religioso de Riobamba

El Monasterio de la Inmaculada Concepción de Riobamba fue el primero de la antigua Real Audiencia de Quito que abrió un museo, el 9 de septiembre de 1980. Este museo nació con el propósito de preservar la integridad física del monasterio, declarado Monumento Nacional en 1977, ya que se pretendía dividir en dos para continuar el trazado en damero de las calles de la ciudad (Rodríguez 1986: 5). Para salvaguardar el edificio y darle un uso de interés público, se decidió crear un museo en el que se mostrase el patrimonio del monasterio. El proyecto fue aprobado por la Junta Monetaria y el Banco Central del Ecuador, entidad que ejecutó la restauración del edificio, así como la instalación museográfica. En las antiguas celdas de las monjas se crearon catorce salas en las que se expusieron más de doscientas obras agrupadas por temáticas⁴. A diferencia del resto de museos conventuales, en este museo no solo se exponen obras del monasterio, sino de la diócesis de Riobamba. En el año 1997, se modificó la distribución de las obras, reorganizándolas de nuevo según su temática. Así, la sala uno se dedicó a los ángeles, la dos a la Natividad, la tres a san Pedro, la cuatro a la Semana Santa, la cinco y seis al Crucificado, la siete a la Trinidad, la ocho a la Virgen María, la nueve a la Coronación de la Virgen María, la diez a la misa y la santidad, la once al mobiliario, la doce a la vida cotidiana, reproduciendo una celda del convento, la trece al mobiliario y cerámica y la catorce a la orfebrería. El museo, por lo tanto, funciona como un museo de arte colonial y republicano, en el que se han formado colecciones de obras que son presentadas como objetos artísticos, sin entrar a valorar sus funciones culturales y su relación con las monjas. En los últimos años se ha añadido una nueva sala, dedicada al *Señor del Buen Suceso*, patrono de Riobamba, en la que hay una muestra permanente de fotografías de la imagen del Señor del Buen Suceso (1650) y de su procesión el Martes Santo.

En el folleto de mano del museo se presta especial atención a su museografía, lo cual no suele ser habitual en este tipo de propuestas museísticas:

La nueva museografía incorporada en 1997 ha tenido como importante concepto respetar y destacar los espacios arquitectónicos así como apoyar el lenguaje visual de las colecciones mediante recursos expositivos que las contextualicen de la mejor manera posible. Ha sido constante preocupación encontrar

4. Acerca de las salas y de las obras expuestas, véase Rodríguez 1986: 13-29.



Figura 1. *Museo de Arte Religioso. Sala de San Pedro. Riobamba*

un equilibrio justo entre arquitectura y objetos. La museografía no persigue en ningún momento constituirse en protagonica sino más bien, identificándose con el uso moderado de sus recursos, conformar un auxiliar discreto que resalte el encanto y la humildad de los espacios así como el extraordinario valor artístico de las colecciones (Cardoso sin fechar [posterior a 1997]).

Es cierto que en algunas salas no hay un uso excesivo de mobiliario museográfico, ni de catenarias y vitrinas que impidan un acercamiento a las obras, aunque esto vaya en detrimento de la conservación preventiva de los objetos expuestos (Fig. 1). La falta de medios humanos, económicos y de seguridad favoreció el robo el 13 de octubre de 2007 de la famosa *Custodia de Riobamba* (1705), una pieza de orfebrería de 110 cm. de altura era considerada como una de las piezas más valiosas del patrimonio ecuatoriano, así como de otros bienes. Este hecho dejó en evidencia la vulnerabilidad del museo y provocó la merma de visitantes, puesto que muchos de ellos lo hacían atraídos por la custodia, lo que afectó a su sostenimiento económico.

11.2.2. Museo de las Conceptas de Cuenca

El Museo de las Conceptas de Cuenca, formado con los bienes del Monasterio de la Limpia Concepción, abrió sus puertas el 3 de noviembre de 1986⁵. Este museo, administrado por la Fundación Museo de las Conceptas, una institución privada sin fines de lucro deslindada administrativamente del monasterio, contó para su creación con el apoyo de la Junta Monetaria Nacional y el Banco Central del Ecuador. El monasterio ya había abierto de forma extraordinaria sus puertas en 1967, con motivo del IV Congreso Eucarístico Nacional celebrado en la ciudad. Años después, se improvisó un local de exposición en el tercer piso del monasterio, dos salas muy grandes unidas por un pequeño corredor, que era vigilado por las monjas. En 1982, la Junta Monetaria Nacional, con el apoyo del arzobispo de Cuenca, monseñor Luis Alberto Luna, restauró la enfermería del monasterio, construida entre 1875-1884, y a la que en 1927 se añadió una segunda planta, con el propósito de convertirla en museo. El cementerio del monasterio, cuya autorización para su construcción data de 1846 y que se ubicaba en esta zona del edificio, también fue musealizado, por lo que los cuerpos de las monjas fueron exhumados, convirtiéndose en una

5. Martínez 2009: 97-117, Moreno 1993: 375-382 y Moreno 2005: 9-19.



Figura 2. *Museo de las Conceptas. Salón de actos. Cuenca*

sala polivalente, que sirve como salón de actos y sala de exposiciones temporales (Fig. 2).

La reconversión de espacios como este nos debería hacer reflexionar acerca de hasta qué punto la musealización de un monasterio puede transformar la función de los espacios. Este proyecto de restauración se debió a los arquitectos Edmundo Iturrealde y Gustavo Lloret, mientras que el guion museográfico corrió a cargo de René Cardoso, en colaboración con los estudiantes de la Escuela de Museología de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sede en Cuenca. El museo cuenta con veinticuatro salas, distribuidas en dos plantas. En la planta baja se explica al visitante la historia del monasterio, su restauración y la vida de las monjas. Junto con los textos explicativos y los objetos, hay una serie de fotografías que retratan la vida cotidiana de las monjas, tomadas en la clausura por Gustavo Landívar, que sirven para que los visitantes visualicen el uso, por parte de estas, de algunos de los objetos domésticos expuestos en estas salas.

En 1999, con motivo del cuarto centenario de la fundación del monasterio, se añadieron dos salas que recrean una celda y un cuarto de trabajo, en las que se dispusieron dos imágenes de monjas conceptas obra del artista René Pulla. En la segunda planta del museo, se exhibe una selección de las 470 obras que custodia el museo⁶, agrupadas por su temática, dedicándose una sala a la iconografía mariana, otra a los santos, una a los ángeles, dos a la Natividad, una a la Pasión, dos a los juguetes de las niñas que ingresaban en el monasterio y a las figuras de pequeño formato y otras dos al mobiliario. Por lo tanto, la museografía sigue el mismo planteamiento que la del Museo de Arte Religioso de las Conceptas de Riobamba, aunque en este caso la presencia de las monjas es mayor, a pesar de que estas solo se relacionan con los objetos o útiles destinados a las labores de la vida cotidiana y no con los objetos devocionales y artísticos. De todas las obras expuestas, queremos reflexionar brevemente sobre la museografía del *Risco mayor*, es decir, el nacimiento. En su musealización, solo hubo una preocupación por poner en valor las figuras, por lo que, al desaparecer el espacio y escenografía en el que se situaban y exponerse como obras aisladas, se ha eliminado su intención dramática. Al cercenar el discurso narrativo se han modificado las experiencias receptivas del espectador, puesto que la innegable identidad artística de las figuras, por sí sola, no permite experimentar la compleja realidad del espectáculo total que constituía el nacimiento del que formaban parte. Muchas de las figuras han perdido su identidad y dimensión, quedando reducidas a objetos artísticos/decorativos o documentos costumbristas/etnográficos⁷ (Figs. 3 y 4).

Como muchos de los museos religiosos, el Museo de las Conceptas de Cuenca ha tenido, desde su fundación, serios problemas económicos para mantenerse abierto. En el año 2013 estuvo a punto de cerrar sus puertas y en 2019 fue declarado en emergencia, ya que los recursos no alcanzaban para el mantenimiento y los gastos administrativos. Hacer autosustentable el museo sigue siendo el principal problema al que este se enfrenta.

6. El Museo de las Conceptas cuenta con dos almacenes en los que se conserva gran cantidad de obra, que por motivos de espacio no puede ser expuesta en el museo. Estas obras, en lugar de volver al monasterio al que pertenecen y, por lo tanto, ocupar sus lugares originales, están almacenadas, sin posibilidad de que sean vistas.

7. Recordemos que la misma cosa, como afirmó Kubler (1988: 160-161), «puede valorarse de forma muy diferente como un objeto separado del contexto y como obra integrada en su conjunto original».



Figura 3. Museo de las Conceptas. *Elaboración de aguas medicinales, con objetos históricos*. Cuenca. (Fotografía de: Gustavo Landívar)



Figura 4. Museo de las Conceptas. *Sala de iconografía mariana*. Cuenca

11.2.3. Museo Monacal Santa Catalina de Siena de Quito

Desde el año 2006, el Monasterio de Santa Catalina de Siena de Quito cuenta con el Museo Monacal Santa Catalina de Siena, gestionado por la propia comunidad. El museo nace del empeño de la Madre Mercedes Alegría de Jesús Quintana OP, contando para ello con el apoyo del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y diversos particulares. El museo dedica una sala los santos, una sala al presidente García Moreno, dos salas al Nacimiento, Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús, una a las advocaciones de la Virgen María, una sala de escultura en el coro alto, un espacio dedicado a la historia de la Orden de Predicadores, así como una serie de exposiciones de orfebrería y textiles, incluyendo la recreación de una celda⁸. Por lo tanto, como sucede en los museos anteriores, las obras se han agrupado por temáticas. La museografía es muy sencilla, realizada con muy pocos recursos, por lo que algunas obras carecen de las mínimas medidas de conservación preventiva.

11.2.4. Museo de Arte Religioso de Loja

La comunidad de concepcionistas franciscanas del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves de Loja inauguró el 8 de diciembre de 2006 su Museo de Arte Religioso, aunque su historia arranca en el mes de septiembre del año 1977, cuando el obispo de Loja, monseñor Alberto Zambrano Palacios, en una visita al monasterio encontró apiladas y dispersas gran cantidad de pinturas, esculturas, retablos y útiles de uso doméstico, pidiendo a las hermanas que los reuniesen y guardasen⁹. Esto se debía a que, el 3 de septiembre de 1964, la comunidad había vendido al Banco del Azuay parte del monasterio, perdiendo la mitad de la iglesia, el coro alto y bajo, el campanario, la entrada, la portería, el torno, los locutorios, las celdas, el noviciado, varias salas y el patio empedrado. El obispo aprovechó que su hermano, el doctor Gonzalo Zambrano Palacios, era el gerente del Banco Central del Ecuador en Quito, para que todos estos objetos fueran restaurados por el banco, con el fin de que pudieran ser conservados en un futuro museo. El proyecto fue retomado en 1998 y, en diciembre del año 2000, el arquitecto Marcelo Cobos entregó el proyecto de restauración

8. Monasterio Santa Catalina de Siena 2009a: 18-22.

9. Álvarez 2011: 26-28; Guamán 2014: 12-13 y 74-78 y Rodríguez 2012: 20-24.

y nuevo uso del antiguo monasterio como museo. En 2001, se realizaron trabajos de conservación y un primer registro de los bienes del monasterio, financiados por la Conferencia Episcopal Ecuatoriana y el Municipio de Loja. La restauración de parte de las obras continuó en 2002, con la financiación del propio monasterio y del Banco Central del Ecuador. En 2005, algunas obras fueron restauradas por la oficina del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural de Loja. Pero no sería hasta el año 2009 cuando se realizase el inventario de los bienes patrimoniales por parte del Ministerio de Patrimonio Cultural.

El arquitecto Iván González, con el patrocinio del Municipio de Loja, restauró la iglesia y sacristía en 2006, inaugurándose el museo. Tras esta apertura se procedió, con el apoyo del Ministerio de Cultura del Ecuador, al cambio de las cubiertas del monasterio, su impermeabilización, cambio de pilares y vigas, bajo la dirección del arquitecto Carlos Orellana Serrano. El ayuntamiento de la ciudad española de Loja también contribuyó económicamente a la restauración del monasterio, para la segunda etapa del museo, con una subvención que se destinó al reforzamiento de paredes, piso, adecuación de salas, pasamanos, gradas y claustros. Este trabajo fue realizado por los arquitectos Iván González y José Martínez, mientras que los alumnos de la Escuela Taller de Restauración San Andrés de Quito realizaron la adecuación final del museo. Por consiguiente, nos encontramos con un museo resultado de sucesivas obras bajo diferentes direcciones, que no siempre responden al mismo criterio.

El museo, en la actualidad, se compone de dieciséis salas, en las que predomina la pintura, agrupada por temáticas, pero cuenta también con una recreación de la cocina de las monjas y de una celda, además de parte de la iglesia original. Las obras, en su mayor parte, se encuentran accesibles al público y muchas de ellas carecen de mobiliario expositivo, con los consiguientes problemas de conservación preventiva. El museo es gestionado por la propia comunidad, contando con un administrador y el apoyo económico del gobierno municipal y algunas entidades públicas y privadas.

11.2.5. Sala de exposición del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo Quito

En las décadas centrales del siglo XX, las carmelitas descalzas del Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo de Quito enajenaron algunos de sus bienes para afrontar el coste de la rehabilitación del monasterio, que fueron adquiridos por el Banco Central del Ecuador e integrados en las colecciones

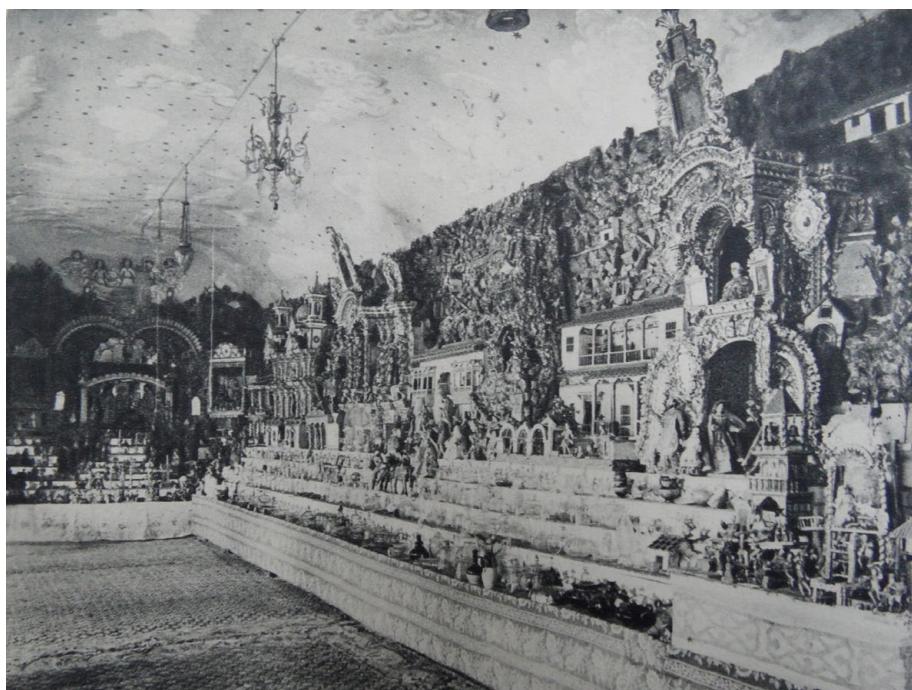


Figura 5. *Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del belén.* Quito. (Fotografía reproducida en La Orden Miracle, Ernesto: *Elogio de Quito*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1950, lámina 130)

de su museo. Entre estos se encuentra la custodia principal del monasterio, que constituye unas de las obras de orfebrería más destacadas del actual Museo Nacional del Ecuador (Morán 2002: 144-161). Frente a esta importante pérdida patrimonial, se habilitaron en el monasterio dos salas a modo de exposición permanente, pero que no eran visitables. Una se dedicó a los Cristos y casullas, reuniendo las imágenes que antes estaban en las celdas de las monjas en una sala dispuesta a modo de salón doméstico con gusto anticuario, y la otra corresponde al denominado museo de la cocina, una habitación en la que se hizo una recreación de una cocina, con los utensilios antiguos del monasterio (Fig. 5).

La musealización de estas salas ya no se mantiene, puesto que las hermanas vendieron gran parte de los bienes de la cocina al Museo de la Ciudad de Quito, creado en 1998, y la Sala de los Cristos y casullas, con motivo de la apertura de la Sala del Belén del monasterio en el año 2011, fue desmontada



Figura 6. *Monasterio de la Santísima Trinidad, Carmen Moderno o Bajo. Sala del Belén. Quito*

para habilitarla como sala de exposiciones temporales. La restauración de la Sala del Belén, bajo el auspicio del Instituto Metropolitano de Patrimonio, conllevó que esta fuera abierta al público durante la Navidad de ese año. Para ello, hubo que acondicionar el claustro y acristalar el nacimiento. Una intervención no exenta de polémica, puesto que no se rastreó el proceso histórico que ha construido la imagen que hoy tenemos de este nacimiento y, mucho menos, se valoró el impacto futuro de la intervención. Si bien es cierto que toda intervención siempre es legítima, también lo es que esta «ha de estar basada en una auténtica relación dialógica, en una investigación seria y rigurosa de esa historia efectual o espesor histórico que media nuestra interacción con el pasado» (Martínez 2000: 35). A partir de este momento, el monasterio ha vuelto a abrir sus puertas cada Navidad para mostrar el belén. Como complemento al mismo, se han habilitado otra serie de salas en las que se exponen varias imágenes del Niño Jesús y obras relacionadas con la infancia de Cristo. Estas salas muestran las imágenes a modo de colección, obviando la importancia cultural, así como la trascendencia simbólica que estas tuvieron como ejes de la vida espiritual del monasterio (Fig. 6).

Con el fin de revertir en la ciudadanía la inversión pública realizada por el Municipio de Quito en la restauración del monasterio y parte de sus bienes, las carmelitas descalzas han optado por abrirlo de forma temporal, sin crear para ello un museo permanente. Ejemplo de ello son las exposiciones *Imágenes de la Pasión de Cristo* (2012), *El tejido quiteño: una tradición barroca* (2014-2015) y *Abriendo puertas, buscando voces* (2019).

11.2.6. Museo Metropolitano del Carmen Alto de Quito

El último museo conventual en abrir sus puertas ha sido el Museo Metropolitano del Carmen Alto en el Monasterio de san José y santa Mariana de Jesús de Quito el 5 de diciembre de 2013. La situación económica de la comunidad imposibilitaba el mantenimiento y restauración del edificio, por lo que se hizo cargo de él el municipio de Quito, acometiendo su rehabilitación y museografía. Para ello, las carmelitas descalzas abandonaron sus dependencias históricas, entre ellas la puerta regular, con su torno y portería, el claustro principal, el refectorio, la sala capitular, el coro alto o la que fuera casa de santa Mariana de Jesús, origen del monasterio, para ocupar un nuevo espacio dentro del mismo. El museo cuenta con veintiuna salas, entre las que destaca la sala del belén, la sala de los Apóstoles, la sala de santa Mariana de Jesús y la sala de la Virgen. El museo funciona, además, como centro de interpretación de la historia y vida cotidiana conventual, para lo que se han hecho recreaciones de espacios claustrales como la cocina y el taller de bordados. En algunos de estos espacios se han dispuesto maniquíes que simulan monjas en diferentes actitudes: orando en la celda, leyendo en el púlpito del refectorio, etc. El museo es gestionado por la Fundación Museos de la Ciudad, por lo que, al igual que el resto de museos municipales y a diferencia del resto de museos conventuales, desarrolla una amplia programación cultural en la que se realizan todo tipo de conferencias, exposiciones temporales¹⁰, conciertos y talleres educativos.

10. Ejemplo de ello es la exposición Espiritualidad, género y vida cotidiana, celebrada en 2016, en la que se mostraron algunas fotografías actuales de las monjas, pero editadas en blanco y negro, desarrollando sus actividades cotidianas en la clausura. Sería interesante que algunas de estas imágenes, como documento de la vida en clausura, formasen parte de la museografía del monasterio, puesto que muestran la relación existente entre las monjas, los objetos y los espacios.

11.2.7. Exposiciones en el Monasterio de Santa Clara de Quito

El Monasterio de Santa Clara de Quito no ha sido musealizado, pero sí que ha acogido exposiciones temporales. En 2011, con motivo de la conmemoración del octavo centenario de la fundación de la Orden de Santa Clara, fue la sede elegida por el Instituto Metropolitano de Patrimonio del Municipio de Quito para albergar la exposición *El esplendor del Barroco Quiteño*, organizada en el marco de la declaratoria de la ciudad como Capital Americana de la Cultura. Siguiendo el ejemplo del Carmen Bajo de Quito, en la Navidad del año 2019, el Instituto Metropolitano de Patrimonio abrió al público el nacimiento de las clarisas, con el fin de crear una ruta por los nacimientos del centro histórico de la ciudad. En 2013, el municipio de Quito ya había iniciado la restauración de sus figuras¹¹con el objeto de mostrarlas al público en la Navidad de ese año, a través de una exposición temporal en algunos espacios de la clausura. Sin embargo, esta exposición no pudo llevarse a cabo por la premura de la misma, posponiéndose para la Navidad del 2014. Esta exposición, finalmente, no se celebró y la comunidad decidió trasladar el nacimiento a una sala más accesible desde el exterior del monasterio. En este proceso, se creó una nueva escenografía aprovechando algunos elementos arquitectónicos del antiguo montaje, pero el belén perdió su memoria histórica, su riqueza inmaterial y todas las maravillas que lo envolvían, puesto que se procedió a su depuración, seleccionando las figuras y eliminando todos los objetos que a él habían llegado por un sentimiento y práctica devocional. Para su apertura al público, en 2019, fue acristalado por el Instituto Metropolitano de Patrimonio.

En 2020, el municipio de Quito ha restaurado el monasterio, realizando trabajos de mantenimiento del edificio y de restauración de pintura mural y pintura de caballete, mobiliario, retablos y esculturas, entre otros, lo que, quizás, acabe desembocando en una exposición permanente. Del análisis de todos estos museos, que responden a distintas tendencias y modelos, aunque comparten ciertos problemas, podemos extraer las siguientes conclusiones. En muchos de estos espacios no hay una correcta contextualización del discurso museográfico que permita al visitante aproximarse a la historia del monasterio, ni una adecuada interpretación de los objetos expuestos, así como de la relación de estos con las comunidades religiosas, consecuencia, en parte, de

11. Una parte de sus figuras ya había sido restaurada, antes del año 2009, por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ministerio Coordinador de Patrimonio Natural y Cultural del Ecuador. Monasterio de Santa Clara 2009b.

la escasez de estudios acerca de la clausura ecuatoriana y de no trasladar los existentes a los discursos de los museos. Al musealizar estos espacios, se ha producido una descontextualización de los objetos expuestos, puesto que han abandonado sus espacios en la clausura para ocupar otros dentro de los museos. Las obras han sido agrupadas por temáticas, formando con ellas colecciones, siguiendo el mismo discurso desarrollado por los museos estatales, como el Museo de Arte Colonial de Quito y el Museo Nacional del Ecuador, antiguo Museo del Banco Central. De esta manera, las piezas se muestran como si siempre hubieran sido obras de arte al margen de su función original, alterando su significado y asumiendo otra función muy distinta, inscrita en las categorías creadas y establecidas por la museología y los historiadores del arte (Nieto 2011: 65-79). Por lo tanto, su musealización, atendiendo a sus valores históricos y estéticos, ha diluido su carácter original. Esta situación se ve agravada cuando en su musealización no se explican sus antiguas funciones, limitando la información de sus cartelas explicativas a datos básicos como autoría, título, datación y técnica/materiales. En este sentido, en los museos claustrales ecuatorianos hay un déficit de información didáctica sobre las obras expuestas. Pero no se debe olvidar ni negar que en los museos los objetos también han sido recontextualizados, puesto que han asumido una nueva finalidad y con ellos se han creado nuevos discursos, eso sí, olvidando, en muchos casos, su significado primordial y su contexto ontológico. La conceptualización es otro de los aspectos que hemos de tener presente, puesto que se sobrepasa el interés centrado en el objeto y este se fija más en las exposiciones temáticas, donde lo menos importante es el objeto y lo que más preocupa son las ideas que se pretenden presentar (Fernández 2006: 105).

Algunos desarrollos museográficos, como el del Museo Metropolitano del Carmen Alto de Quito, emulando al Museo de la Ciudad de Quito, se han llenado de recreaciones con maniquíes y reproducciones de objetos como si se tratase de un centro de interpretación¹², pero, en realidad, solo han adoptado

12. El centro de interpretación es un equipamiento cultural cuya función principal es la de promover un ambiente para el aprendizaje creativo, buscando revelar al público el significado del legado cultural o histórico de los bienes que expone. Está orientado a cubrir cuatro funciones básicas: investigación, conservación, divulgación y puesta en valor del objeto que lo constituye. Interpretar es traducir el lenguaje técnico y a veces complejo del legado histórico, cultural y patrimonial, a una forma sencilla y comprensible para el público, con el fin de que el visitante entienda la importancia de ese lugar y de los objetos que se exponen. Véase Morales Miranda 1994.



Figura 7. Museo Metropolitano del Carmen Alto.
Refectorio con figura de monja en el púlpito. Quito

su apariencia y no su función, puesto que solo recrean y no interpretan. En un intento de acercar a los visitantes la vida en clausura, todos los museos de los monasterios ecuatorianos incluyen la recreación de algunos espacios claustrales, generalmente relacionados con las actividades cotidianas de las monjas, como la cocina, las labores de aguja, etc. y la recreación de una celda, muchas de ellas con su respectivo maniquí que representa a una monja (Fig. 7).

11.3. EL MUSEO CONVENTUAL COMO ESPACIO DOMÉSTICO MUSEALIZADO

La falta de visitantes al Museo de las Conceptas de Cuenca llevó a su directora, Catalina Cisneros, a replantear sus contenidos con el fin de atraer a nuevos públicos. En junio de 2015, abogaba por hacer un museo más tecnológico, para acceder virtualmente a los espacios claustrales no visitables, como el

refectorio y la sala de profundis¹³. Meses después, en diciembre de 2015, se planteó reformular su contenido con el proyecto *Experiencia Museo de las Conceptas*, desarrollado por Paola Escobar y Ana María Armijos. No tenemos claro el proyecto expositivo recogido en esa propuesta, ya que las informaciones son contradictorias. En el periódico *El Mercurio* se recoge que el patrimonio del monasterio sería utilizado para contar la historia de la ciudad, supuestamente más atractiva para captar visitantes:

Este Museo es testigo silencioso de la historia de Cuenca. Entonces, en él está reflejada también la historia socioeconómica de la ciudad, ya que sus piezas incluso van respondiendo a las actividades económicas locales, porque cuando hay prosperidad en la ciudad, alrededor de 1700, es cuando se empieza a construir la iglesia por ejemplo¹⁴.

Con este proyecto, según la directora del museo, se preveía realizar «un cambio museológico y museográfico, es decir, ya no se armaría al museo por colecciones como actualmente está, sino se buscará que a través de las piezas se cuente la historia de la ciudad»¹⁵. Por lo tanto, se promovía que el museo dejase de ser religioso y que los objetos expuestos volviesen a ser sometidos a una nueva recontextualización, en la que, además, serían secularizados. Sin embargo, el diario *El Tiempo* nos traslada un proyecto totalmente diferente, basado en este caso en las monjas. La idea, según Ana María Armijos, sería relacionar el recorrido del museo con la vida de las monjas, puesto que son parte de la historia presente, mostrando «qué hacen las monjas, a qué se dedican, por qué se dedicaron a esa vida y más cuestionamientos»¹⁶. Esta propuesta, por consiguiente, parece que focalizaría la atención del visitante en las monjas y en torno a ellas girarían los objetos expuestos.

13. «Innovaremos espacios del museo», *El Tiempo*. Cuenca, 15 de junio de 2015. www.eltiempo.com.ec/noticias/cultura/7/354283/innovaremos-espacios-del-museo. Recogido en Peña Martín 2017: 626.

14. «Analizan cambios en el Museo de las Conceptas», *El Mercurio*. Cuenca, 7 de diciembre de 2015. www.elmercurio.com.ec/506290-analizan-cambios-en-el-museo-de-las-conceptas/. Recogido en Peña Martín 2017: 625.

15. «Visitar las Conceptas tendrá enfoque lúdico», *El Mercurio*. Cuenca, 30 de diciembre de 2015. www.elmercurio.com.ec/509313-visitar-las-conceptas-tendra-enfoque-ludico/. Recogido en Peña Martín 2017: 625.

16. «Renovación expositiva en Conceptas», *El Tiempo*. Cuenca, 3 de diciembre de 2015. www.eltiempo.com.ec/noticias/cultura/7/363824/renovacion-expositiva-en-conceptas. Recogido en Peña Martín 2017: 625.

En 2016, Catalina Cisneros se decantó por un museo más didáctico e inclusivo, con experiencias sensitivas, tan de moda en la nueva museología del siglo XXI, obviando a los objetos expuestos:

Queremos que se integre el barrio y la comunidad. Estamos viendo la posibilidad de que en la fachada se proyecte películas. Además tenemos la visión de convertirnos en un museo inclusivo. No solo con rampas generamos inclusión [...] los olores que tiene cada planta son únicos. En los patios podemos encontrar más de 15 olores. Y esto para una persona no vidente puede ser una experiencia diferente de disfrutar el museo. También contemplamos trazar un mapa de la ciudad para que ellos sepan dónde están ubicadas las iglesias¹⁷.

Sin embargo, nada de todo ello se pudo llevar a cabo por los constantes problemas financieros del museo. No obstante, esta posibilidad de cambio nos permite plantear un proyecto alternativo, con un nuevo discurso museográfico, partiendo de la base de que un museo conventual no debe funcionar como un mero contenedor de una colección de objetos artísticos, sino que tiene que haber una conservación integral de los objetos, teniendo en cuenta su forma, su contexto y su significado, evitando, de esta manera, que las obras sean censuradas y pierdan su identidad. Parte de estos procesos son irreversibles y, puesto que no se puede volver al pasado, es necesario recuperar la microhistoria frente a la historia general de la clausura, los usos y funciones de las imágenes y articular nuevos discursos museísticos con los objetos expuestos, para evitar, en la medida de lo posible, su descontextualización.

Al musealizar los monasterios se debería preservar la autenticidad de los espacios, con su historia, frente a la recreación, máxime cuando esta no se produce, por diferentes motivos, con total fidelidad, conservándolos tal y como estaban, o están, al ser habitados por las monjas, sin idealizarlos ni falsearlos cambiando las obras de lugar por razones estéticas. La musealización de algunos monasterios ha alterado parte de los espacios más importantes para la vida claustral, como la sala capitular, el refectorio o los coros, al introducir arquitecturas expositivas que alteran sus volúmenes y la visión espacial, lo que ha provocado que la importancia de estos espacios se haya desdibujado, por lo que sería deseable devolverles, en la medida de lo posible, su identidad. Se

17. «Museo de las Conceptas: hacia un museo inclusivo», *La Tarde*. Cuenca, 27 de abril de 2016. www.latarde.com.ec/2016/04/27/museo-de-las-conceptas-hacia-un-museo-inclusivo/. Recogido en Peña Martín 2017: 626.

debería llegar a un equilibrio en los espacios históricos con los sistemas de información y control de visitantes, para no inundar las salas de elementos ajenos al ambiente, como un uso excesivo de mobiliario museográfico, con el fin de que estos no sean agresivos con los ambientes originales y que, al mismo tiempo, cumplan las funciones de informar y preservar la integridad de las obras expuestas (García 2012: 34). Por otra parte, debería evitarse, siempre que sea posible, la deslocalización interna de las obras. Esto es, las obras que se encuentran en los lugares originales para los que fueron realizadas no deberían ser trasladadas a los museos claustrales, tanto por razones obvias de rigor y respeto histórico, como por un sentido elemental de la óptima valoración en la lectura de las obras y del entorno arquitectónico, decorativo y devocional concreto para los que fueron pensadas. Sin embargo, la realidad es que la tendencia habitual en los museos claustrales ha sido, y aún es¹⁸, crear diversas salas temáticas, ya sea por iconografía o por material, lo que descontextualiza las obras al presentarlas únicamente como objetos artísticos, olvidando sus funciones devocionales, así como su relación con las monjas¹⁹. Además, estas propuestas museográficas han distorsionado el rol del objeto al construir con

18. La propuesta realizada en 2015 por Gila Medina (2015: 32-44) para musealizar el Monasterio de la Encarnación de Granada plantea la creación de salas temáticas de escultura, pintura y artes decorativas, desde un punto de vista histórico-artístico.

19. El Padre Rodríguez G. de Ceballos (1998: 13-24) al referirse al Museo de las Descalzas Reales de Madrid, creado en 1960, afirmó que «el Museo de las Clarisas Descalzas no es un museo cualquiera ni se deben contemplar las obras de historia y arte que atesora con la actitud y talante con que se admirán en otros museos. Estos se han estructurado, por lo general, artificialmente como una serie ordenada de objetos, arrancados a la fuerza de su contexto natural –el palacio, la casa, la iglesia, el convento– y, por consiguiente, desviados de su finalidad primera, para ser estudiados por los expertos, admirados estéticamente por los degustadores y aficionados y ser curioseados por los simples turistas. El Museo del Monasterio de las Descalzas no es, no debe ser eso. Las obras exhibidas, pinturas, esculturas, tapices, relicarios, ornamentos, piezas litúrgicas y objetos devocionales no han sido nunca arrancados del sitio para el que fueron creados o adquiridos, como tampoco ha sido violentada su finalidad primaria de servir a la liturgia, al culto y al desarrollo de la religiosidad y de la piedad de quienes permanentemente habitan el Monasterio, las religiosas de Santa Clara». Pese a lo antedicho las obras del monasterio si han sido arrancadas de sus espacios para crear con ellas salas temáticas. En 1986 se abrieron las salas de pintura flamenca, española e italiana, agrupando una serie de cuadros que «se podían ver antes en distintos lugares de la visita al Monasterio» (Ruiz 1986: 4-16). Caso particular es el de su sala capitular, musealizada como sala de escultura, agrupando diversas esculturas procedentes de espacios claustrales que, en realidad, son visitables. Si todas las imágenes expuestas en la sala capitular han sido descontextualizadas, también lo ha sido el propio espacio, en el que se ha alterado su función y programa iconográfico.

él un discurso en el que, por lo general, se presentan como producto de un afán coleccionista por parte de las monjas, ya que siempre se habla de colección.

Los visitantes de los museos conventuales no buscan únicamente contemplar una serie de objetos artísticos clasificados como en un museo de bellas artes, sino la experiencia de acceder a los espacios antaño claustrales, tal y como estaban cuando eran habitados por las monjas. Por todo ello, en nuestra opinión y bajo nuestra experiencia, la categoría de museo que más se aproxima a lo que debería ser un museo conventual es la de una casa museo²⁰. Estos museos no basan tan solo su función en la muestra de una colección de objetos de mayor o menor valor artístico o antigüedad, sino que tienen como misión especial mantener o recrear el ambiente en el que el personaje que habitó la casa desarrolló su vida. El valor específico de una casa museo, como afirma García Ramos (2013: 24), radica:

en la conservación o recreación de sus ambientes pasados. Del mismo modo, los objetos confieren a la casa un valor específico al contextualizar el edificio y la época en que esta fue habitada, hacen que el visitante pueda evocar más fácilmente sus ambientes. La idea de no exponer las piezas siguiendo los criterios didácticos de los museos de historia del arte tradicionales, se justifica por la negación a la descontextualización del objeto, a sacarlo del espacio que le otorga

20. Las casas museo se han definido como museos de ambiente, en los que el contenido y edificio están relacionados por contextos de tipo cultural, territorial, períodos históricos o personajes concretos (García 2013: 19). Blasco Esquivias (2013: 145-159) al reflexionar acerca de las casas museo y las singularidades museológicas del espacio doméstico, ya aplicó esta tipología al Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, como caso excepcional dentro de las casas museo, por la «secular, rara y específica continuidad que se produce en este tipo de habitación, por la decidida voluntad de sus habitantes de procurarse un alejamiento del mundo circundante, acorde con los preceptos de su regla, y por el consiguiente mantenimiento de ciertos aspectos pretéritos de la habitabilidad doméstica que en otros muchos casos han sido ya alterados, falseados, sustituidos o simplemente destruidos [...] La singularidad de estas casas o espacios domésticos se ve todavía reforzada por el hecho de que hoy en día funcionan también como museo y abren regularmente sus puertas al público para permitirle contemplar no solo las riquezas y objetos artísticos atesorados en su interior a lo largo del tiempo, sino también algunos aspectos de la vida doméstica de las monjas que no están vedados por la clausura y que han permanecido inalterados durante los varios siglos de ocupación continuada del edificio, preservando sus espacios cotidianos y sus ámbitos del habitual deterioro, transformación o irremediable pérdida que con frecuencia termina por desvirtuar los interiores históricos de las casas y palacios modernos, que suelen sucumbir a los cambiantes dictados de la moda, a la aplicación de nuevas tecnologías e infraestructuras domésticas y a las inevitables modificaciones de la vida cotidiana».

vida y su función concreta; al tiempo que las propias piezas expuestas dan sentido al entorno doméstico.

En estos espacios, en consecuencia, se combinan las connotaciones del ámbito privado, es decir, una casa, con las del espacio público, el museo. Esta dualidad hace que sea necesario establecer un límite entre la casa y el museo, esto es, hasta dónde hay que llegar para mantener viva la autenticidad de la vivienda en el momento de convertirla en museo, sin que esta pierda su esencia, y qué elementos se pueden sacrificar para poder musealizarla (García 2013: 23). En este mismo sentido, debería reflexionarse acerca de qué espacios de los monasterios son susceptibles de ser visitados y cuáles deberían seguir siendo privados, teniendo presente que cualquier intervención debería realizarse no solo desde el rigor científico, sino también desde el respeto hacia las creencias de las monjas, puesto que, para ellas, parte de sus espacios son sagrados y, como tales, antesala para el Cielo. En esta toma de decisiones, el mayor problema que la museografía afronta es la adaptación de los espacios al pasar de un ámbito en origen doméstico a un espacio público, con las infraestructuras necesarias para ofrecer servicios y acoger a los visitantes con todas las medidas de seguridad, accesibilidad y calidad. La difícil convivencia entre recorridos, recursos informativos, sistemas museográficos, adaptación didáctica de los contenidos, discursos expositivos o medidas de seguridad, entra en conflicto con la conservación de los ambientes originales, teniendo presente que lo que espera el visitante es encontrar los espacios como si los acabara de abandonar su último propietario²¹.

A pesar de que creemos que la musealización de los conventos siguiendo los parámetros de las casas museo es la intervención más respetuosa con los espacios y los objetos, hemos de reparar en que estos, a diferencia de las casas museo, son inmuebles que siguen estando habitados, por lo que la convivencia entre espacios públicos y privados así como el flujo de visitantes puede interferir en la vida de las monjas, máxime cuando son comunidades de clausura. No obstante, es la solución más adecuada para evitar la descontextualización de las obras o de las propias monjas, accediendo a los espacios claustrales en

21. En las casas museo el espectador se incluye «como si fuera realmente un inquilino, el espectador ya no está, como ocurre en muchos museos tradicionales, frente a una obra, sino que se sitúa en ella, moviéndose a través del espacio y entre las cosas que esta contiene. Se trata, no ya de una mera reproducción, sino de una realidad, emplazada a una determinada situación espacial» (Torres 2013: 183-194).

el tiempo que no interfiere con el uso de la comunidad, siendo espacios privados y públicos en diferentes horarios. A pesar de que esta convivencia de usos es la solución más respetuosa con los espacios y los objetos, ningún monasterio ecuatoriano ha apostado por ella para la musealización de sus espacios, prefiriendo musealizar zonas en desuso o en uso, pero trasladando la comunidad a otro espacio. Esto último es lo que ha sucedido al crear el Museo Metropolitano del Carmen Bajo de Quito, donde la comunidad de carmelitas descalzas ha abandonado los espacios históricos.

Por ello, es mucho más viable habilitar o construir nuevos espacios que no interfieran con la vida de las monjas, aunque esto provoque problemas no fácilmente solucionables en los proyectos museográficos, como la deslocalización de las obras. En el museo, el visitante desconoce cómo estas funcionaban en la clausura, qué lugar ocupaban y qué relación se establecía con las monjas. En este sentido, a diferencia de otros museos, no estamos ante una serie de objetos procedentes de muy diversos orígenes, colecciones, adquisiciones, depósitos y donaciones, sino que todas las obras expuestas proceden de un único espacio, el monasterio, dispuestas en sus capillas, muros, salas de vida comunitaria, etc.

Si la única posibilidad para habilitar un monasterio como museo es la deslocalización de sus obras, estas deberían ser recontextualizadas y crear con ellas un discurso en el que, lejos de mostrar los objetos en salas temáticas por iconografía o material, las protagonistas sean las monjas, cobrando más relevancia en la museografía, puesto que los objetos expuestos han sido utilizados por ellas, teniendo siempre presente que la historia de estos objetos es, en buena parte, la biografía de sus usuarias. El monasterio, a diferencia de una casa, no es una proyección del yo, personal e individual, sino de una colectividad. Sus objetos no son fragmentos de una vida, sino de muchas a lo largo de los siglos, cuyo recuerdo pervive. En la clausura femenina es fundamental el concepto de comunidad y, en consecuencia, este debería estar también presente en el discurso museográfico.

En base a ello, nuestra propuesta, frente a miradas más tradicionales, sería articular su exposición en torno al tiempo, que es el que marca la vida en clausura. La vida en los monasterios es una concatenación de prácticas, que tienen sus tiempos perfectamente delimitados. La concatenación entre el tiempo diario y el tiempo anual en los claustros femeninos, sabiendo que se avanza de forma espiral alrededor de fechas ordenadas y preestablecidas, es lo que da continuidad a la comunidad religiosa. Así pues, el discurso podría abordar los tres tiempos existentes, a nuestro juicio, en el monasterio:

- 1.º El tiempo diario. Cada día de vida de una monja en clausura está marcado por el rezo del oficio divino y su ritual religioso, junto con los horarios de la vida comunitaria. Un tiempo estrictamente regulado, en el que hay momentos destinados a la oración individual y comunitaria, al trabajo, a la formación, a la recreación, etc. En este espacio, marcando las horas del día, con sus tablas horarias, tendrían cabida aquellos objetos que forman parte de la vida cotidiana de las monjas, tanto para la oración (imágenes, devocionarios, etc.), como los que son empleados para su trabajo, utensilios domésticos, etc., mostrando la importancia de encontrar a Dios en lo ordinario.
- 2.º El año. En los monasterios el tiempo es distinto al del mundo exterior, avanzando, cada año, solo para volver al mismo punto del que se partió. A lo largo del año se celebran una serie de fiestas fijadas en el calendario religioso y que, por lo tanto, se repiten de año en año. Para ello, se confeccionaban unos calendarios que marcaban los tiempos litúrgicos y en los que se especificaban las fiestas con su correspondiente modo de celebrarlas. Sería el espacio expositivo destinado al ritual, siguiendo las santas costumbres, con las imágenes y objetos relacionados con las devociones propias de la comunidad; la Navidad y la Semana Santa, con sus respectivas preparaciones espirituales, como son el Adviento y la Cuaresma; Pentecostés, el Corpus Christi, los Difuntos, etc. con los ornamentos litúrgicos y la orfebrería utilizados para las celebraciones eucarísticas. Todos estos objetos han de ser contextualizados dentro del ritual mostrando las funciones que desempeñaban y, por consiguiente, no solo presentarlos como objetos, más o menos, artísticos.
- 3.º Tiempo de Dios. En la clausura, los días, los meses y los años son tiempo de Dios, de tal manera que el tiempo que las monjas viven en el monasterio es un *impasse* entre su salida del siglo y su entrada en la vida eterna a través de la muerte física. La muerte es especialmente relevante en la clausura puesto que, para las monjas, es el comienzo de una nueva vida en la que se produce la liberación total de las ataduras materiales y el esperado encuentro con el Esposo²². En este espacio se mostrarían las etapas por las que pasa una monja en el

22. En los libros de profesión se recoge la fecha del fallecimiento de las monjas seguida del número de años, meses y días que tuvieron de vida religiosa antes de fallecer. Este conocimiento exacto del momento de la muerte muestra la importancia que tenía la transición a la vida

monasterio, desde su ingreso hasta su fallecimiento, destacándose la toma de hábito y la muerte, en las que participan diversos objetos y se crean otros, como los retratos. Las vidas de monjas, las hermanas virtuosas y venerables, los retratos de las monjas, la creación artística de las monjas, las obras artísticas de carácter ejemplarizante y alegórico, los modelos de virtud y santidad, la fabricación de un cuerpo santo, etc., articularían este espacio.

El tiempo, con sus propios tiempos, es el que rige la vida claustral y determina el momento en que cada objeto debe ser usado. Por ello, creemos que con esta nueva musealización del patrimonio conventual, aunque los objetos sean deslocalizados, mantendrían, al menos, parte de su contexto frente a las propuestas temáticas tradicionales. La visión del tiempo en la clausura, así como de las monjas en función de sus tiempos, haría que estas cobrasen protagonismo en el discurso museográfico, al explicar con los objetos expuestos, en base al contenido que transmiten, a su función y también a su recepción, la vida en los monasterios. Para su correcta interpretación, son fundamentales las reglas, las constituciones y los diversos manuales para la vida en clausura, teniendo presentes los votos de obediencia, pobreza, castidad y clausura, puesto que son los rigen la vida claustral y, por lo tanto, en ellos está la clave para comprender la vida en los monasterios. Por ello, la aproximación a los objetos no debería realizarse únicamente con la mirada actual, sino con la de la época en la que fueron creados y usados, dentro de su ambiente ideológico y devocional, puesto que, de no hacerlo así, al desconocer el significado exacto de algunos objetos, se podría alterar, trivializar o incluso llegar a falsear su uso, significado y simbolismo.

eterna, es decir, a la vida real al estar en manos de su Divino Esposo. Acerca de la importancia de la muerte en la clausura, véase Vallarta 1995: 573-581.

CONCLUSIONES

En los últimos años ha habido un creciente interés desde el ámbito universitario ecuatoriano por los museos de las clausuras femeninas, tanto en lo que respecta a la conservación de sus bienes (Cabrera 2016; Guamán 2014; Pérez 2012 y Rodríguez 2012), como en relación a su valor como recurso turístico (Cabrera 2015 y Cargua 2017), aportando diferentes planes de gestión que no se han podido implementar por la falta de recursos económicos. Sin embargo, sus discursos museográficos no han sido analizados, revisados ni cuestionados, como tampoco lo han sido los objetos expuestos ni los descartados y, por lo tanto, ausentes. Puesto que parte de estos procesos son irreversibles, tenemos que ser conscientes de qué pasa en ellos y no solo celebrarlos, ya que en estos museos hemos encontrado reconstrucciones e interpretaciones que generan confusión en lugar de un correcto acercamiento al objeto. Unos objetos, sobre todo los devocionales, que no deberían haber perdido los fines para los que fueron creados, como ha sucedido en casi todos los museos de los monasterios ecuatorianos, al ser musealizados al margen de las comunidades. Algunas de estas obras, las que participaban en las prácticas piadosas de las monjas, deberían retornar a los claustros, al menos, con motivo de las festividades y seguir girando en la rueda del ritual.

BIBLIOGRAFÍA

- Almeida Reyes, Eduardo (2007): «Trayectoria del Museo del Banco Central del Ecuador», *Arqueología Ecuatoriana*. Disponible en www.arqueo-ecuatoriana.ec/articulos/11-generalidades/31-trayectoria-del-museo-del-banco-central-del-ecuador.
- Álvarez S., Beatriz (O. I. C.) (2011): *Homenaje de las Madres Concepcionistas de Loja a Santa Beatriz en los 500 años de la aprobación de la regla concepcionista. 1511-2011*. Loja: Monasterio de Concepcionistas Franciscanas de Loja “Nuestra Señora de las Nieves”.
- Blasco Esquivias, Beatriz (2013): «Reflexiones en torno a las casas museo y las singularidades museológicas del espacio doméstico», en Asunción Cardona Suanzes (coord.), *Casas museo: museología y gestión*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 145-159.
- Bolaños, María (2008): *Historia de los museos en España. Memoria, cultura y sociedad* (segunda edición, revisada y ampliada). Gijón: Ediciones Trea.
- Cabrera Merchán, Rómulo Leonardo (2016): *Plan de gestión para la conservación del Monasterio de la Inmaculada Concepción de la Ciudad de Cuenca* [trabajo de graduación previo a la obtención del título de Magíster en Conservación y Gestión del Patrimonio Cultural Edificado]. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Cabrera Villavicencio, Marco Wladimir (2015): *Valoración patrimonial de siete monasterios del centro histórico de Quito y su desarrollo turístico* [tesis previa a la obtención del título de Ingeniería en Gestión Turística y Preservación Ambiental]. Quito: Universidad Tecnológica Equinocial.
- Cardoso, René (sin fechar, posterior a 1997): *Museo del Monasterio de las Concepcionistas de Riobamba*.
- Cargua Mazón, Nataly Karina (2017): *Iconografía religiosa de elementos distintivos del Museo de la Concepción para aplicarlos en estampillas de la ciudad de Riobamba* [trabajo presentado como requisito para obtener el título de licenciado en la especialidad de Diseño Gráfico]. Riobamba: Universidad Nacional de Chimborazo.
- Fernández Hernández, Francisca (2006): *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón: Ediciones Trea.
- García Ramos, María Dolores (2013): *Casas Museo de recreación de ambientes. Una aproximación al caso español*. Córdoba: UNED Córdoba.
- Gila Medina, Lázaro (2015): «Patrimonio artístico y vida conventual: propuesta museística para el Monasterio de la Encarnación de Granada», *Quiroga*, 7, 32-44.
- Guamán Maleza, Manuel Ángel (2014): *Modelo de gestión cultural para puesta en práctica de la conservación preventiva en el Museo de Concepcionistas de Loja*

- [tesis de grado previa a la obtención del título de licenciado en Restauración y Museología]. Quito: Universidad Tecnológica Equinoccial.
- Iturralde Aguilar, Edmundo (2009): «Museo de Arte Religioso: “Las conceptas”», Gustavo Lloret, *Museo de las Conceptas. Un testimonio Histórico*. Cuenca: Fundación Museo de las Conceptas, 83-95.
- Kubler, George (1988): *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid: Nerea.
- León Daza, Carlos Alberto (O. C. D.) (2018): *Desde las entrañas del Carmelo*. Quito: Monasterio del Carmen Moderno de la Sma. Trinidad (Carmen Bajo).
- Lloret, Gustavo (2009): *Museo de las Conceptas. Un testimonio Histórico*. Cuenca: Fundación Museo de las Conceptas.
- Martínez Espinosa, Gerardo (2009): «El Museo de las Conceptas», en Gustavo Lloret, *Museo de las Conceptas. Un testimonio Histórico*. Cuenca: Fundación Museo de las Conceptas, 97-117.
- Martínez Justicia, María José (2000): *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid: Tecnos.
- Morales Miranda, Jorge (1994): «¿Centros de interpretación?», *Carpeta Informativa del Centro Nacional de Educación Ambiental*. Disponible en www.interpretaciondelpatrimonio.com/docs/docs/CentrosdeInterpretacion.pdf.
- Morán Proaño, Nancy P. (2002): «El lucimiento de la fe. Platería religiosa en Quito», en Alexandra Kennedy (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. Hondarribia: Editorial Nerea, 144-161.
- Moreno de Dávila, Eulalia (1993): «Formación del Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador)», en María Isabel Viforcos Marinas y Jesús Paniagua Pérez (coords.), *I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y América, 1492-1992*, volumen 1. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 375-382.
- Moreno de Dávila, Eulalia (2005): *La colección pictórica del Museo de las Conceptas de Cuenca*. Cuenca: Universidad del Azuay.
- Nieto Alcaide, Víctor (2011): «La obra de arte, del objeto al museo. La docencia: origen del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en M.ª Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares (dir.), *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
- Peña Martín, Ángel (2017): *Arte, imagen y monasterios en el Quito Virreinal, siglos XVI-XVIII. El ciclo litúrgico de Navidad* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Pérez Avecillas, Juan José (2012): *Situación de los Museos de Cuenca: factores extrínsecos de deterioro de los bienes culturales y soluciones reales* [trabajo de

- fin de maestría para la obtención del título de Magister en Conservación y Administración de Bienes Culturales]. Quito: Universidad Internacional SEK.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (1998): «Arte y mentalidad religiosa en el Museo de las Descalzas Reales», *Reales Sitios*, 138, 13-24.
- Rodríguez Moreno, Oswaldo A. (1986): *Museo del Convento “La Concepción”*. Catálogo de su colección permanente de arte religioso. Riobamba: Editorial Pedagógica «Freire».
- Rodríguez Vintimilla, Jannina Elizabeth (2012): *Inventario de la colección de 25 pinturas de caballete del monasterio de las Madres Conceptas de la ciudad de Loja, historia del museo y su promoción turística* [trabajo de fin de titulación de Hotelería y Turismo]. Loja: Universidad Técnica Particular de Loja.
- Ruiz Alcón, María Teresa (1986): «Obras de restauración en los Monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación de Madrid», *Reales Sitios*, 87, 4-16.
- Torres González, Begoña (2013): «El poder de los objetos», en Asunción Cardona Suanzes (coord.), *Casas museo: museología y gestión*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 183-194.
- Vallarta, Luz del Carmen (1995): «Tiempo de muerte en tiempo de vida», en Manuel Ramos Medina (coord.), *Memoria del II Congreso Internacional el monacato femenino en el Imperio Español. Monasterios, beaterios, recogimientos y colegios*. México D. F.: Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, 573-581.
- Vargas, José María (O. P.) (1964): *El arte ecuatoriano*. Quito: Editorial Santo Domingo.
- Vargas, José María (O. P.) (1965): *Arte religioso ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Monasterio Santa Catalina de Siena 1592-2009*, 2009^a. Quito: Monasterio Santa Catalina de Siena.
- Monasterio de Santa Clara*, 2009b. Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. *Esplendor del Barroco Quiteño*, 2011. Quito: Quito Distrito Metropolitano.



Colección Americana

Editorial Universidad de Sevilla

Del acopio a la diáspora. Coleccionismo de arte religioso en Hispanoamérica es una compilación de trabajos escritos por especialistas en la materia que indagan sobre prácticas privadas y públicas de colecciónismo del patrimonio religioso católico producido en Hispanoamérica. Se trata de un intento pionero de bosquejar una historia de larga duración que comprende desde el siglo XVII hasta nuestros días. A través de esta narrativa se abordan procesos como el mecenazgo, la comercialización, la secularización, la exclaustración y la modernización que impulsaron o fueron decisivos para la formación de colecciones contemporáneas, especialmente en México, Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Argentina.