

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, M^a 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 Orovio, 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.

OLGA ISABEL ACOSTA LUNA
FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ
(COORDINADORES)

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

 EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

 Universidad de
los Andes
Colombia

Sevilla 2025

Colección Americana
Núm.: 80

COMITÉ EDITORIAL DE
LA EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA:

Araceli López Serena
(Directora)
Elena Leal Abad
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón
María Gracia García Martín
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz
Marta Palenque
María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda
Marina Ramos Serrano
José-Leonardo Ruiz Sánchez
Antonio Tejedor Cabrera

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.
Tlfs.: 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.ª 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

Impreso en papel ecológico
Impreso en España-Printed in Spain

ISBN de la Editorial de la Universidad de Sevilla: 978-84-472-2626-9

ISBN de la Universidad de los Andes: 978-958-798-818-5

Depósito Legal: SE 466-2025

Diseño de cubierta de la colección: referencias.maquetacion@gmail.com

Maquetación: ed-libros. Fernando Fernández

Impresión: Podiprint

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	
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 MOMPOX: 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 coleccionismo 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: *ESTE LUGAR ERA SANTO*: LA MUSEALIZACIÓN
DE LOS MONASTERIOS ECUATORIANOS 297

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 coleccionismo 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 coleccionismo 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 exclaustación 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 virreinos 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 «coleccionismo» 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 postridentina 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 coleccionismo.

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 coleccionismo 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 coleccionismo 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.

INTENTOS POR DELINEAR HISTORIAS Y GEOGRAFÍAS

La urgencia por delinear una historia del coleccionismo 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 indios. 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 intercambiaran 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 coleccionismo 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 coleccionismo 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 coleccionismo 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 Urquizar y Francisco Montes, junto a las contribuciones llevadas a cabo en los catálogos de diferentes muestras colectivas como *Los Siglos de Oro en los virreinos 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 taumáticas. 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 Tuddisco 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 «sombrija», 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 coleccionismo 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 coleccionismo científico en boga en Europa durante el siglo XVI, donde la reunión de ciertos objetos estaba acompañada por el afán enciclopedista 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 coleccionismo y mecenazgo.

Desentrañar los relatos históricos en torno al coleccionismo 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 coleccionismos 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 frases 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 coleccionismo 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 coleccionismos, los textos que integran este volumen presentan una compilación de relatos sobre procesos de coleccionismo 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 coleccionismo 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 coleccionismo 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 coleccionismo 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

coleccionismo libresco en los ámbitos conventuales de la Nueva España (capítulo 10), al entender que hoy en día este patrimonio bibliográfico, necesitado 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 paciente-mente 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: Edhasa.
- 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): «Ajueres 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 Coloquio 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 Ustio 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 coleccionismo 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 coleccionismo 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.
- Turner, 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 coleccionismo 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 santafereñas, 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: razones 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 frutereros, 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 Ocariz, 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 Ocariz*).

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 Ocariz (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* 3ª, 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 veintuno, 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* 1ª, 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 cosmográfica, junto con el interés por las maravillas de la alteridad cultural» (Urquizar 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 (caballeresca, picaresca, sentimental); política, historia clásica y diálogos; historia europea y del mundo; historia de América y de la Nueva Granada; legislación indiana, 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 platonos grandes de Talavera una vasija de lo mismo, cuatro platos 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, ajuares 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.)

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 economo, 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 especificando 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

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

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 [¿cenefa?] de bretaña bordada de seda esterada. Mas una palia de bretaña 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 breña 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 fraseras, 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 ape-
rados 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 prelación 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 santafereñas 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, nació 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 vejezes 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 Tene-rani, 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 Ocariz, Antonio Caballero y Góngora y Alberto Urdaneta, muestran las características de coleccionistas que en sus conjuntos reflejaron 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 entretejidos 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*. Secretaria 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 Urbina. 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 Santafe, 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, Victor (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.