

Los bienes artísticos de Joaquina María Magdalena Brun, V condesa de Castillejo (1727-1774)

Artistic Goods of Joaquina María Magdalena Brun, V Countess of Castillejo (1727-1774)

Antonio Holguera Cabrera

Universidad de Sevilla
ESPAÑA
antholcab@alum.us.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 9.1, 2021, pp. 597-609]

Recibido: 23-11-2020 / Aceptado: 01-03-2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.01.35>

Resumen. En un contexto de creciente interés por el papel de la mujer en el plano artístico, el presente estudio recoge noticias sobre la galería pictórica recopilada por Joaquina María Magdalena Brun, V condesa de Castillejo (1727-1774), cuyo análisis nos aportará un mejor conocimiento del desarrollo del coleccionismo femenino en la Lima del siglo XVIII.

Palabras clave. Galería pictórica; V condesa de Castillejo; coleccionismo femenino; Lima; siglo XVIII.

Abstract. In a context of growing interest in the role of women in the artistic field, this study presents information about the pictorial gallery gathered up by Joaquina María Magdalena Brun, V Countess of Castillejo (1727-1774), whose analysis will provide us a better knowledge about the development of women's collecting in Lima during the eighteenth century.

Keywords. Pictorial gallery; V Countess of Castillejo; Women's collecting; Lima; Eighteenth century.

PALABRAS PRELIMINARES

El coleccionismo constituye un valioso instrumento de análisis histórico que abre nuevos horizontes sobre los intereses culturales y la evolución del gusto en colectivos sociales tradicionalmente destinados a un papel secundario. Bajo esta premisa, las figuras de la mujer-artista y coleccionista, roles mejor perfilados en aquellos sectores masculinos vinculados a los grupos nobiliarios, encuentran apoyos a nivel nacional en proyectos financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, bajo cuyo marco se celebran encuentros científicos de diverso alcance que revelan su intensa actividad como mecenas¹.

A este creciente interés por el papel de la mujer en la esfera artística contribuyen las recientes exposiciones tituladas «Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana» (Museo Nacional del Prado, 2019-2020) y «La hija del Virrey: el mundo femenino novohispano en el siglo xvii» (Museo de América de Madrid, 2019), cuyos exhaustivos catálogos actúan como soporte de estudio para las próximas generaciones, ofreciendo un atractivo discurso que mejora el aparato crítico dibujado en la bibliografía especializada². Atendiendo a los textos publicados desde mediados del siglo xx, se observa una doble vía de análisis que combina las monografías de grandes mujeres, asociadas a la monarquía, con otros estudios que, adoptando un enfoque metodológico feminista, abogan por visibilizar aquellos perfiles biográficos menos relevantes, pero igualmente significativos, con la finalidad de dar respuesta a cuestiones apenas abordadas, es decir, la existencia de un gusto artístico femenino y los factores que influyeron en su formación, mediante el análisis de actuaciones concretas³.

El presente artículo transita por esta última senda y pretende rescatar del anonimato a la noble limeña Joaquina María Magdalena Brun y Vargas Carvajal, V condesa de Castillejo (1727-1774), analizando la extensa pinacoteca que reunió en la vivienda familiar, según un inventario *post mortem* conservado en el Archivo General de la Nación. Su consulta nos revelará el depurado gusto estético de la propietaria y su relación personal con los bienes adquiridos, ofreciéndonos, además, datos precisos sobre el ejercicio del coleccionismo pictórico en Lima durante el último tercio del siglo xviii.

1. Podríamos citar, sin ánimo de agotar la cuestión, el «II Seminario Internacional: Las mujeres y las artes en la Corte Española de la Edad Moderna», organizado en 2019 por la UCM. Igualmente, resulta reseñable el curso celebrado el verano de 2019 por la Universitat d'estiu de Gandia, titulado «Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea», y los encuentros anuales planteados desde 2015 por el Observatorio Permanente de Arte y Género de la Universidad de Sevilla, destacando, entre los más antiguos, las «I Jornadas de Visibilización de las Mujeres Artistas en la Historia. Historiografía Artística bajo una Perspectiva de Género».

2. Ruiz Gómez, 2019; Gutiérrez Usillos y Bruquetas, 2019.

3. Para un exhaustivo recorrido historiográfico acúdase a Lavín González, 2018, pp. 69-85.

Este fenómeno resulta un cauce revelador para profundizar en la evolución de la pintura en el virreinato del Perú, cuestión que, aun despertando el interés de la comunidad científica internacional, resulta difícil de precisar debido a que los vorosos seísmos han reducido considerablemente su acervo artístico. En esta tesitura, acudir a los testimonios documentales resulta un método apropiado para ir cubriendo progresivamente las insalvables lagunas. No obstante, y a pesar de los meritorios esfuerzos, los trabajos relacionados con el coleccionismo femenino en la Lima virreinal son prácticamente inexistentes, a excepción de noticias puntuales incluidas, al menos desde la década de los noventa, en ensayos de distinta naturaleza⁴. Sirvan, por tanto, las siguientes reflexiones para sumar un pequeño eslabón a los fecundos estudios de género, enriqueciendo y probando el relevante papel del coleccionismo femenino, no sólo en las fronteras peninsulares sino también en Lima, capital de Sudamérica en cuyo devenir histórico se observan evidentes afinidades culturales con la metrópoli.

EL ENTORNO FAMILIAR DE JOAQUINA MARÍA MAGDALENA BRUN Y VARGAS CARVAJAL (1727-1774)

La figura de Joaquina María Magdalena Brun presenta actualmente notables vacíos, atenuados tras el hallazgo de un documento notarial que alumbra sobre ciertos hitos biográficos representativos (Fig. 1)⁵. Su inventario de bienes nos ayuda a perfilar el boato disfrutado en vida y a reconstruir su lustroso linaje. Sabemos que su padre, de procedencia aragonesa, fue Tomás Domingo de Brun y Normante, quien, tras instalarse en América, sería nombrado protector de indios el 30 de agosto de 1720, reemplazando a Isidro López de Ezeyza, y, tres años después, alcalde del Crimen de la Real Audiencia de Lima, puesto ocupado hasta su muerte en 1728, época en la que asesoraba al virrey marqués de Castelfuerte. Esta estrecha relación con el entorno cortesano, podría explicar su casamiento, en una fecha aún por precisar, con Catalina Isidora de Carvajal Vargas y Hurtado de Quesada, dama criolla de antigua prosapia americana, nacida el cinco de agosto de 1688, que ostentaba los títulos de marquesa de Monterrico, IV condesa del Puerto y III condesa de Castillejo⁶.

4. Ramos Sosa, 1993, pp. 168-170; Rizo-Patrón Boylan, 2001; Crespo Rodríguez, 2004, pp. 297-340; Barriga Calle, 2015, pp. 423-447 y 2017, pp. 313-342.

5. La ilustración facilitada corresponde a una copia pintada en 1778, que toma como referencia un retrato original ejecutado en vida de la coleccionista.

6. Barrientos Grandon, 2000, pp. 272-273.



Fig. 1. Copia del retrato de doña Joaquina Magdalena Brun, anónimo, 1778, Museo Histórico Nacional de Chile

Fuente: https://it.wikipedia.org/wiki/Ferm%C3%ADn_Francisco_de_Carvajal-Vargas#/media/File:Joaquina_Magdalena_Brun_y_Carvajal.tif (dominio público)

El enlace conyugal posibilitó el nacimiento de Joaquina María Magdalena Brun en 1727, quien años después, el once de junio de 1741, acabaría fortaleciendo su posición por medio de un ventajoso matrimonio, previamente orquestado y celebrado en la catedral de Lima, con su primo segundo, Fermín Francisco de Carvajal-Vargas (1722-1797). Hijo legítimo de don Luis de Carvajal Vargas Roa, regidor del cabildo de Concepción, y de doña Luisa de Alarcón Cortés-Monroy, experimentó, al igual que su esposa, un considerable ascenso social tras el trascendental emparejamiento⁷.

7. Mendiburu, 2003, p. 260.

Tras ser elegido alcalde ordinario de Lima (1750) su exitosa carrera militar le proporcionó el impulso necesario para afianzarse en la cúspide del sistema, siendo designado Correo Mayor de las Indias (1755), puesto al que renunció en 1768, y ascendido a coronel. Una vez investido con el hábito de la Orden de Santiago (1757), ejerció en Lima el patronato de la provincia franciscana y fue elegido familiar del Tribunal del Santo Oficio (1760 y 1784). En las décadas de los setenta y ochenta fue promocionado al grado de comandante (1771), mariscal de campo y teniente general (1789), una vez adquiridos los reconocimientos de Grande de España de Primera Clase (1780), y, por último, de I duque de San Carlos el 21 de abril de 1792⁸.

La siguiente generación apuntaló su influencia en los círculos ilustrados como prueba la unión de María Magdalena de Carvajal, nacida en 1743, con el III marqués de Lara, los nombramientos de Diego Melchor y Luis Fermín de Carvajal como caballero de la Orden de Santiago y I conde de la Unión, respectivamente, y, la sucesión de Mariano Joaquín de Carvajal (1742-1796), miembro de la Real Academia Española y de la de Bellas Artes de San Fernando, en los condados de Castillejo y del Puerto. A raíz de lo expresado, confirmamos que el profundo surco abierto por el condado de Castillejo, creado en 1683 a favor de D. Diego de Carvajal y Vargas Altaminaro, no llegó a extinguirse, permaneciendo su estela con pulso firme en Álvaro Fernández-Villaverde y de Silva, actual titular desde 2011.

APROXIMACIÓN A LA COLECCIÓN PICTÓRICA DE UNA NOBLE DAMA LIMEÑA

La nobleza titulada limeña, consciente del papel dominante que debía interpretar ante los colectivos instalados en estratos sociales inferiores, observó en la práctica del coleccionismo artístico un mecanismo apropiado para expresar el alto estatus alcanzando. Inspirados en la fastuosidad del palacio virreinal y en el propio criterio de sus pares metropolitanos desde las décadas centrales del seiscientos⁹, los hogares fueron equipados, adaptándose a las posibilidades económicas, con una compleja escenografía pictórica que proclamaba al visitante la autoridad emanada por sus moradores en jerarquizados grados. Se advierte además que la arquitectura doméstica establece un diálogo contrastado entre la monumental fábrica y las dependencias interiores. Efectivamente, a unos exteriores sobrios seguían unas habitaciones que, al situarse en el ámbito privado, generaban cierta exclusividad en su sofisticado aparato decorativo de índole personal¹⁰.

Al margen de los límites inherentes al conocimiento del patrimonio nobiliario, las fuentes documentales describen la cultura material y permiten observar las diferencias entre los miembros de la élite, condición que no siempre obedecía a la solvencia económica o a la antigüedad de la estirpe. En este contexto, la colección artística confeccionada por la V condesa de Castillejo aparece detalladamente re-

8. Ver Zabala Menéndez, 1994, p. 1033. Esta referencia incluye los aspectos genealógicos reseñados en el siguiente párrafo.

9. Por razones de espacio remitimos a Holguera Cabrera, 2019, pp. 308-318, tesis doctoral inédita que contiene la bibliografía sobre el asunto.

10. Para más información consúltese, Holguera Cabrera, 2018, pp. 75-106.

cogida en su inventario, protocolizado ante el escribano público Francisco Luque en 1776¹¹. Redactado con el objetivo de referenciar los múltiples enseres que serían entregados a sus allegados, organizado así, en consecuencia, la transmisión legal de sus bienes, el escrito nombra como albacea a su hijo D. Mariano Joaquín, heredero de las posesiones maternas junto a su mujer y hermanos¹². Sin detenernos en el mobiliario ni en la abundante plata labrada que integraba una parte significativa del capital familiar, prestaremos atención a las pinturas conservadas en «una casa grande en que vivió y murió la Señora citada en la calle de San José con seis puertas a la calle incluida la principal». A esa casa solariega de importantes dimensiones y buen acomodo se suma «una segunda propiedad contigua a la antecedente con tres puertas incluida la principal que tiene arrendada el coronel D. Francisco de Ocharán y Mollinedo»¹³, que confirma el elevado tren de vida disfrutado por el matrimonio.

En relación a los doscientos cuarenta y ocho ejemplares hallados, distribuidos en ciento setenta y un lienzos (68,95%) y setenta y siete láminas (31,05%), afirmamos que no todos encontraron el mismo destino, pues un grupo de setenta y cinco piezas, tal vez obtenidas por herencias previas, fue vinculado al mayorazgo para evitar su dispersión, subrayando con este simple gesto el mayor afecto que la propietaria les profesaba. En cambio, las ciento setenta y tres representaciones restantes, descritas en el sexto epígrafe del «inventario general de la casa, tanto de los bienes vinculados, cuanto de los bienes libres sujetos a división entre su esposa y los señores sus hermanos», titulado «pintura no vinculada»¹⁴, anunciaría, quizás, la clase de producción a gran escala y escasa valía tipificada en los talleres locales.

Además, el apunte del menaje se dilató en el tiempo, atestiguando un proceso de coleccionismo ambicioso que, motivado seguramente por antecedentes familiares, abandona cualquier tipo de delectación autónoma, sustituyéndola por una actitud acumulativa que responde a fines utilitarios y devocionales, así como a la conservación de la memoria propia. Prueba de ello es la ausencia de un pintor consagrado durante el registro de la pinacoteca y, especialmente, la mirada superficial arrojada sobre unas composiciones carentes, al parecer, de aciertos estéticos significativos. Incluso las fórmulas empleadas para enumerar las entradas corroboran nuestras sospechas, pues en su parquedad apenas dejan adivinar el soporte (lienzo, vidrio, bronce y piedra de Huamanga), dimensiones, el asunto plasmado, los pormenores del marco (de ébano, carey, marfil, rematados con diseños dorados o embellecidos con motivos florales y cantoneras de plata) y su antigüedad, y, en un porcentaje reducido, el estado de conservación a través de sucintos comentarios como «bien

11. Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Protocolo de Francisco Luque, núm. 633, fols. 678r-699r.

12. AGN, Protocolo de Francisco Luque, núm. 633, fol. 678r.

13. Ambas viviendas se recogen en: AGN, Protocolo de Francisco Luque, núm. 633, fols. 678v-679r.

14. AGN, Protocolo de Francisco Luque, núm. 633, fols. 697r-699r.

tratados» o «muy maltratados». Por otro lado, desafortunadamente se nos priva de la apreciación económica, origen de los cuadros, las autorías y la distribución del conjunto por los distintos rincones de la casa con arreglo a una especialización, variables que aportarían sugerentes matices a este ensayo.

Aunque la colección atesorada por Joaquina María Magdalena no resiste comparación a la extraordinaria galería del magistrado Pedro José Bravo de Lagunas (1703-1765)¹⁵, respecto a la calidad de las imágenes, muchas firmadas por artistas relevantes como Cristóbal Lozano, Francisco Daza, Charles Le Brun o Nicolas de Largillière, sin embargo, la variedad de géneros consignados sugiere una tónica adquisitiva similar a la de sus coetáneos, aunque mayor en términos cuantitativos. Siguiendo el modelo cultivado en otros acervos pictóricos, junto a la presencia de lo sagrado, hasta en un 70,97% del total, descollan temáticas profanas como episodios históricos y mitológicos, además de bodegones y pintura de género que, a pesar de su menor consideración en la tratadística peninsular, informan sobre la internacionalización de las costumbres vivida en la Lima borbónica, fenómeno acentuado tras el destructor seísmo de 1746 y la posterior reconstrucción catedralicia bajo un lenguaje renovado de signo clasicista¹⁶.

La piedad ilustrada, implorando el carácter protector de la Virgen, tendió a difundir iconos marianos aislados, que dejaban adivinar en el caso de las denominadas láminas una intensa concentración espiritual debido a su breve formato, y pasajes neotestamentarios de dulce sentimiento. Así pues, no es extraño que en el inventario se incluyan «diez lienzos bien tratados de la vida de Nuestra Señora todos sin hojas de laurel» y «dieciséis láminas iguales de la vida de Nuestra Señora»¹⁷. Estas series compartían espacio con otras advocaciones como la Inmaculada Concepción, que obtuvo amplia cobertura en todo el orbe hispánico tras la resolución tridentina, Nuestra Señora del Rosario en sacra conversación con santo Tomás y san Diego, una Virgen de la Antigua, otra de la Soledad con san Francisco de Paula y, de forma destacable «una lámina de Nuestra Señora de Belén con marco de Carey y ébano», que a juzgar por la rica marquetería debió incrementar su valor monetario¹⁸.

En segundo orden, abundan aquellas iconografías que relatan el cruel martirio sufrido por Jesús durante la Pasión, enfatizando el valor salvífico de su sacrificio como modelo conductual para el buen cristiano. A esta descripción se ajustan la imagen de un crucifijo enmarcado con hojas de laurel, un «Señor de la Caña», un lienzo «del Señor de la columna muy maltratado» y, en un plano de mayor gravedad, una lámina de vidrio azogado con los atributos grabados de la Pasión. Resultan llamativas las «dieciocho láminas grandes de bronce de la Pasión de Nuestro Redentor con cruz marcos de ébano», que, debido a su vinculación al mayorazgo, despertarían el afecto de la propietaria¹⁹. Asimismo, el apego creado en torno a la presencia infantil explica el gran protagonismo adquirido por la figura del niño Jesús

15. Holguera Cabrera, 2017, pp. 503-524.

16. Cuestión tratada en Wuffarden, 2006, pp. 113-159.

17. AGN, Protocolo de Francisco Luque, núm. 633, fols. 698v-699r.

18. Todas las referencias se hallan en: AGN, Protocolo de Francisco Luque, núm. 633, fols. 697r-699r.

19. AGN, Protocolo de Francisco Luque, núm. 633, fols. 698r-698v y 679r.

en diferentes actitudes, premonitorias de su futuro martirio y muerte, como evoca el «niño Dios sin marco con las insignias de la Pasión» y, de manera palpable, «uno dicho del mismo tamaño durmiendo», tal vez inspirado en los célebres modelos cultivados en Sevilla por Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) y sus seguidores, siempre evitando la recreación excesiva del tormento (Fig. 2)²⁰.



Fig. 2. Niño Jesús dormido sobre la cruz, Cornelio Schut, «El Mozo», 1675, Museo de Bellas Artes de Sevilla

Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/42/Cornelio_Schut_-_Ni%C3%B1o_Jes%C3%BA_s_dormido.jpg (dominio público)

En la Lima borbónica gozaron de popularidad aquellos santos que, interpretados en clave simbólica, apostaron tras su conversión al cristianismo por una vida virtuosa, dedicada a la oración y a la negación de los bienes materiales, actitudes que la Iglesia invitaba a reproducir mediante la contemplación de sus efigies pintadas, recurso pensado, en última instancia, para conmover los sentidos de la feligresía. Así, el documento arroja, entre otros, a san Jerónimo (icono por excelencia del pecador arrepentido), santa María Magdalena, cumpliendo con su presencia el papel de protectora de nuestra coleccionista, santa Rosa, demostrando la condesa su apego devocional a uno de los cultos mejor consolidados en el imaginario criollo a partir del último tercio del seiscientos, san Pedro (discípulo de Jesús), san Francisco de Asís durante la estigmatización, el ermitaño san Onofre, un lienzo en gran formato y marco antiguo de san Antonio de Padua, quien protagonizó numerosos sucesos de naturaleza mística, y una pareja de láminas «ambas con marcos dorados y cantoneras de plata, la una de San Cristóbal y la otra de San Felipe Neri iguales»²¹.

20. AGN, Protocolo de Francisco Luque, núm. 633, fols. 697v-698r.

21. AGN, Protocolo de Francisco Luque, núm. 633, fols. 697v-699r.

También fue frecuente dentro del ejercicio espiritual de los virreinos venerar en los dormitorios individualmente a san José, pues en su condición de patrón de la Buena Muerte amenizaba el trance angustioso aparejado a los últimos instantes, o acompañado de su esposa e hijo, rememorando la alegoría de la Sagrada Familia como método de fortalecimiento parental ante las dificultades. Joaquina María Magdalena contaba con «una laminita de Nuestra Señora, San José y el Niño Dios con marco de Carey y marfil», cuyos acabados preciosistas perseguirían, quizás, mantener en óptimas condiciones el aura que se pensaba que la imagen proyectaba con la finalidad de proteger a los seres queridos, y «una lámina del Señor San José con marco de madera laminado de negro», procedimiento habitual para imitar con materiales asequibles el efecto visual del ébano. Finalmente, mencionaremos «un lienzo grande maltratado de Caín y Abel», episodio veterotestamentario centrado en el mito de los hijos de Eva²². Siguiendo las pautas de los manieristas venecianos (Tintoretto), la expresiva instantánea del fratricidio reviviría el eterno conflicto entre las fuerzas del bien y del mal, encarnación de lo caótico que agrede a aquello amado por Dios.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, y al abrigo de las expediciones científicas que contribuyeron a una mejor comprensión de la flora y fauna peruanas, germinó en los cultos aficionados a la pintura un vigoroso interés por las composiciones profanas. Para ese tiempo la progresiva tolerancia de la capital a los estilos europeos del rococó y del neoclasicismo, desembocó en un proceso de laicización que intensificó la incursión en las casas de ciertas representaciones asociadas a una nueva manera de relacionarse con la naturaleza²³. Nos referimos al extendido aprecio por los «países», vocablo aplicado en la documentación a plasmaciones apaisadas, de variable formato, cuyas escenas se recortaban sobre fragmentos naturales, y, en segundo lugar, a los bodegones de flores y frutas, tan comunes en el medio limeño por su módico precio que no constituyen, a nuestro juicio, un indicio de cosmopolitismo, antes bien, aluden a un cierto adocenamiento del gusto artístico característico de aquella época.

En esa coyuntura ingresaron en el domicilio treinta fruteros «con hojas de laurel doradas», posiblemente divididos en dos grupos de quince para potenciar su intención decorativa en aquellos aposentos dedicados a celebrar los placeres de la mesa²⁴. Creemos que las citadas obras, todas vinculadas al patrimonio, carecieron de aquel realismo trascendental asociado en el siglo XVII a las naturalezas muertas, prevaleciendo lo sensual como principal causa apreciativa. Igualmente, el inventario añade con evidente amplitud de miras «ocho lienzos de animales con hoja de laurel dorada», «uno dicho apaisado con dos perros», «ocho lienzos apaisados cinco de ellos de santos y los restantes de faunas y una montaña con hoja de laurel», y «once dichos grandes de pájaros y animales sin marco»²⁵. Manifiestan la apertura de nuestra pinacoteca a impulsos flamencos a la par que recuerdan la

22. AGN, Protocolo de Francisco Luque, núm. 633, fols. 698r-699r.

23. Barriga Calle, 2015, pp. 423-447.

24. AGN, Protocolo de Francisco Luque, núm. 633, fol. 679r.

25. AGN, Protocolo de Francisco Luque, núm. 633, fols. 679r y 699r.

ociosa práctica de la caza entre los grupos dirigentes. Conviene recordar que las aves, recortadas en ambientes pastoriles de cálida paleta, solían decorar ciertas secciones del mobiliario, como se observa en el cuerpo superior de un armario cuzqueño conservado en el Museo Pedro de Osma²⁶.

También son catalogados como «países» hasta ocho representaciones «del tiempo con hoja de laurel dorada», seguramente una serie alegórica incompleta sobre los signos zodiacales²⁷. El popular asunto de estirpe bassanesca dejó una huella considerable en el barroco peruano, coincidiendo con el auge de la escuela limeña a partir de 1670. No obstante, la aceptación de su repertorio en la otra orilla del Atlántico se fraguó algunos años antes en forma de una voluminosa producción de desigual factura. En este sentido, se han documentado envíos de Bartolomé Carducho hacia 1600 y, en las décadas siguientes, la presencia de un conjunto sobre el Zodíaco atribuido al taller de los Bassano, fechado entre 1620-1630, que pasó a la catedral limeña, donde hoy permanece expuesto, como parte de los bienes legados por el arzobispo Melchor de Liñán y Cisneros²⁸.

Los relatos mitológicos alcanzaron especial brío en la Lima virreinal como instrumento retórico puesto al servicio de ciertos contextos ideológicos representativos, conectados con las milagrosas leyendas incaicas para facilitar el proceso de apropiación. En este caso, las inquietudes intelectuales de la condesa en torno a la cultura clásica se encuentran depositadas en una pareja de pinturas alusivas al incendio de Troya y al mito de Narciso, fábulas de marcado contenido moral y hermético significado para aquellos espectadores del siglo XVIII poco instruidos en la emblemática²⁹. Igualmente, confiesa su depurado gusto artístico la existencia de acontecimientos históricos de naturaleza bélica y política, es decir, nueve lienzos «de guerra», fundamentados en los grabados de Jacques Callot y en los óleos de Pieter Snayers, y otro narrando «la degollación del Rey de Inglaterra»³⁰. Este último perteneció a los ancestros de la condesa, pues aparece registrado en el inventario levantado por Francisca de Luna y Sarmiento en 1694 tras la muerte de su marido, D. Diego de Carvajal y Vargas³¹.

La introducción de lo accesorio se encuentra en la raíz expresiva de la pintura barroca europea e hispanoamericana con resultados plenos de vitalidad. Dicho espíritu trivial, en línea con los ensayos caravaggistas y flamencos, constituyó uno de los pilares de la escuela hispalense de pintura, que comenzaba a madurar en el primer tercio del siglo XVII. La incursión de lo anecdótico, mezclado con la mística imperante, fue la tónica seguida por el clérigo Juan de Roelas (1558-1625), cuya producción salpicada de animados seres populares tuvo una lógica repercusión en los artífices de la siguiente generación³². Sin su decisiva influencia, no se com-

26. Reproducido en Campos Carlés de Peña, 2013, pp. 192-194.

27. AGN, Protocolo de Francisco Luque, núm. 633, fol. 679r.

28. Wuffarden, 2014, p. 136.

29. AGN, Protocolo de Francisco Luque, núm. 633, fols. 697v y 699r.

30. AGN, Protocolo de Francisco Luque, núm. 633, fol. 679r.

31. Ramos Sosa, 1993, p. 170.

32. Valdivieso González y Serrera Contreras, 1985, pp. 121-122.

prendería la fama alcanzada por Murillo y su estela de seguidores, quienes nos han legado un prototipo de infante mendigo que pronto abandonó la península en los equipajes americanos.

De la misma manera, la impronta naturalista, integrada en Lima a partir del ciclo encargado por los dominicos para ornamentar su claustro (1609), se incorpora a la colección de Joaquina María Magdalena mediante «un cuadrito con una vieja hilando»³³. Podría aludir, manteniendo las reservas oportunas, a una versión más humilde de la misma pieza custodiada en el Museo Nacional del Prado, delatando la extendida costumbre de encargar copias de cuadros ejecutados por distinguidos pinceles para complacer los deseos de ascenso social (Fig. 3). Reconocemos la misma práctica en la compra de «otro dicho pequeño de una cabeza bebiendo con hoja de laurel dorada»³⁴, réplica menor de un original de Murillo preservado en la National Gallery o, quizás, de la interpretación de Annibale Carracci (1560-1609) actualmente en la Christ Church de Oxford.



Fig. 3. *Vieja hilando*, copia de un original de Murillo, siglo xvii, Museo Nacional del Prado, Madrid

Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vieja_hilando,_copia_de_un_original_de_Murillo_\(Museo_del_Prado\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vieja_hilando,_copia_de_un_original_de_Murillo_(Museo_del_Prado).jpg) (dominio público)

33. AGN, Protocolo de Francisco Luque, núm. 633, fol. 697r.

34. AGN, Protocolo de Francisco Luque, núm. 633, fol. 679r.

A raíz de lo expresado en este breve artículo, puede afirmarse que Joaquina María Magdalena Brun, se trata de la coleccionista documentada más sobresaliente de la Lima dieciochesca. Emulando aquellos patronos adquisitivos duales propios de sus coetáneos masculinos durante el Antiguo Régimen, exhibe un gusto heterogéneo que transita entre la piedad barroca y la renovada secularización acentuada en Lima tras el destructor seísmo de 1746. El inventario analizado resulta, sin duda, una fuente valiosa que arroja hitos biográficos de interés, aproximándonos a un elevado estilo de vida, y que, además, nos permite profundizar en sus intereses estéticos, cuestión clave para la elaboración de estudios comparativos en un futuro próximo. Deseamos, finalmente, que estas breves líneas generen otros acercamientos similares para así mejorar el conocimiento de la pintura virreinal limeña y de la sensibilidad artística peruana desde la perspectiva del coleccionismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrientos Grandon, Javier, *Guía prosopográfica de la judicatura letrada Indiana (1503-1898)*, Madrid, Fundación Histórica Tavera, 2000.
- Barriga Calle, Irma, «Modernos e ilustrados: sensibilidad y buen gusto en el Perú del siglo XVIII», en *El Perú en el siglo XVIII. La era borbónica*, ed. Scarlett O'Phelan Godoy, Lima, PUCP / Fundación Manuel J. Bustamante de la Fuente, 2015, pp. 423-447.
- Barriga Calle, Irma, «Religiosidad pública en un espacio privado: las devociones de la élite virreinal en tiempos del despotismo ilustrado», en *El ocaso del Antiguo Régimen en los imperios ibéricos*, ed. Scarlett O'Phelan Godoy y Margarita Eva Rodríguez García, Lima / Lisboa, PUCP / CHAM, 2017, pp. 313-342.
- Campos Carlés de Peña, María, *Un legado que pervive en Hispanoamérica: el mobiliario del Virreinato del Perú de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, El Viso, 2013.
- Crespo Rodríguez, María Dolores, *Arquitectura doméstica de la Ciudad de los Reyes (1535-1750)*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos / Diputación de Sevilla, 2006.
- Gutiérrez Usillos, Andrés, y Bruquetas, Rocío, *La hija del virrey. El mundo femenino novohispano en el siglo XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2019.
- Holguera Cabrera, Antonio, «Un coleccionista criollo en la Lima del siglo XVIII: Pedro José Bravo de Lagunas (1703-1765)», *Laboratorio de Arte*, 29, 2017, pp. 503-524.
- Holguera Cabrera, Antonio, «Devoción y sensualidad: ámbitos del coleccionismo pictórico en las viviendas limeñas (1700-1800)», en *Creatividad, fantasía, anécdota e ideación. Curiosidades estéticas e historiográficas en el Arte y la Cultura visual*, ed. Manuel Viera de Miguel, Logroño, Aguja de Palacio, 2018, pp. 75-106.
- Holguera Cabrera, Antonio, *El coleccionismo pictórico de las élites en la Lima del siglo XVIII*, tesis doctoral inédita, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019.

- Lavín González, Daniel, «Mujeres artistas en España en la Edad Moderna: un mapa a través de la historiografía española», *Anales de Historia del Arte*, 28, 2018, pp. 69-85.
- Luque, Francisco, *Inventario de bienes de Joaquina María Magdalena Brun*, 1774, Archivo General de la Nación (Lima), AGN, Sección de Protocolos Notariales, núm. 633, fols. 678r-699r.
- Mendiburu, Manuel de, *Diccionario histórico-biográfico del Perú*, tomo 2, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- Ramos Sosa, Rafael, «Aportación a la temática pictórica en el Virreinato del Perú: Lima en el siglo xvii», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 12, 1993, pp. 168-170.
- Rizo-Patrón Boylan, Paul, *Linaje, dote y poder: la nobleza de Lima de 1700 a 1850*, Lima, PUCP, 2001.
- Ruiz Gómez, Leticia, *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019.
- Valdivieso González, Enrique, y Serrera Contreras, Juan Miguel, *Historia de la pintura española sevillana del primer tercio del siglo xvii*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1985.
- Wuffarden, Luis Eduardo, «Avatares del "bello ideal". Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825», en *Visión y símbolos del virreinato peruano a la república peruana*, ed. Ramón Mujica Pinilla, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2006, pp. 113-159.
- Wuffarden, Luis Eduardo, «Construyendo la Historia del arte peruano», en *Nuestra memoria puesta en valor. Patrimonio cultural del Perú*, ed. Ricardo Estabridis Cárdenas, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2014, pp. 128-153.
- Zabala Menéndez, Margarita, *Historia española de los títulos concedidos en Indias*, vol. 2, Madrid, Editorial Nobiliaria Española, 1994.