

I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores. Manuel Viera de Miguel y Fernando Villegas Torres  
Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado artístico en España e Iberoamérica.

## LA PINTURA DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL Y LA COLECCIÓN DE DON MANUEL ORTIZ DE ZEVALLOS (1812-1882): REFLEXIONES SOBRE LA IDENTIDAD, EL PATRIMONIO Y EL MERCADO ARTÍSTICO PERUANOS.

SPANISH GOLDEN AGE PAINTING AND THE MANUEL ORTIZ DE ZEVALLOS (1812-1882) COLLECTION: REFLECTIONS ON IDENTITY, HERITAGE AND THE ART MARKET IN PERU.

MANUEL VIERA DE MIGUEL, Y FERNANDO VILLEGAS TORRES

Universidad Complutense de Madrid, España y PUCP, Lima

[mviera@ucm.es](mailto:mviera@ucm.es) / [fernando.villegas@pucp.pe](mailto:fernando.villegas@pucp.pe)

**Resumen:** A partir del siglo XVII, la pintura del *Siglo de Oro* español se convierte en una pieza clave de la construcción de la identidad nacional del Virreinato del Perú. Muchos artistas limeños adoptan las nuevas tendencias estilísticas procedentes de la península para diferenciarse del arcaísmo cuzqueño y las obras de maestros hispanos que llegan a América adquieren un gran prestigio. Así, durante el siglo XIX, al mismo tiempo que el coleccionismo vive una época de esplendor en Lima, se intenta generar una concienciación pública acerca de la conservación del patrimonio nacional, denunciando robos y manteniendo la integridad de conjuntos artísticos como la colección Ortiz de Zevallos, la que hubiera dado lugar a una de las pinacotecas más importantes de Sudamérica.

**Palabras clave:** Pintura del *Siglo de Oro*, identidad nacional, coleccionismo artístico peruano, Manuel Ortiz de Zevallos (1812-1882), Colección Hoblitzelle.

**Abstract:** From the 17<sup>th</sup> century on, Spanish *Golden Age* painting became a key component in the construction of national identity in the Viceroyalty of Peru. Artists in Lima embraced trends from Peninsular Spain in order to differentiate themselves from the Cuzco School of painting, and pictures by Murillo, Zurbaran, or Velasquez gained great prestige in the country. During the 19<sup>th</sup> century, art and antiques collecting flourished in Lima. Meanwhile, different attempts to raise social awareness about the conservation of national heritage were made, denouncing thefts and upholding the preservation of artistic collections. Such was the case regarding the one amassed by Manuel Ortiz de Zevallos, which could have ranked among the best art galleries in South America today.

**Keywords:** Spanish *Golden Age* Painting, National Identity, Art Collecting in Peru, Manuel Ortiz de Zevallos (1812-1882), Hoblitzelle Collection.

## RECEPCIÓN Y CONSIDERACIÓN DE LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII EN EL PERÚ: COLECCIONISMO, REIVINDICACIÓN CULTURAL Y DEFENSA DEL PATRIMONIO.

La historia del arte español en la ciudad de Lima –considerada la Perla del Pacífico en el siglo XVIII–, se caracteriza por la súbita pérdida de un gran número de obras firmadas por los grandes maestros del *Siglo de Oro*. Lima, en cuanto capital del virreinato peruano, había concentrado una gran cantidad de creaciones de artistas tan renombrados como Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), Francisco de Zurbarán (1598-1664), José de Ribera (1591-1652) y Juan de Valdés Leal (1622-1690), además de los envíos de sus respectivos talleres<sup>1</sup>. En la actualidad, algunas de ellas todavía se conservan en monasterios e iglesias de la capital. Así, por ejemplo, en el caso de Zurbarán y su obrador, se puede mencionar la serie de santos fundadores de órdenes del Convento de la Buena Muerte<sup>2</sup>, la serie del apostolado del Convento de San Francisco, o la serie de ángeles del Convento de la Concepción de Lima, hoy trasladada a Naña<sup>3</sup>. Además, existe un *Cristo crucificado* en la colección Lavalle de Lima<sup>4</sup>. Por cuanto respecta a la obra de Valdés Leal, la serie de la vida de San Ignacio de Loyola se guarda en la Iglesia de San Pedro<sup>5</sup>, donde también se halla una serie de ángeles de Bartolomé Román (c. 1587-1647)<sup>6</sup> –sin mencionar la talla en madera, que cuenta con obras de

---

<sup>1</sup> La primera serie conventual de Lima fue realizada por los pintores sevillanos Miguel Güelles y Domingo Carro. Existe un contrato firmado en 1608. Francisco Stastny atribuye a Güelles veintidós de los lienzos y a Domingo Carro unos siete cuadros. En 1661 se dio un contrato con el pintor limeño Diego de Aguilera para refaccionar los lienzos sevillanos, además de sumar diez obras más. Entre mediados del siglo XVIII y principios del XIX se añaden otras cuatro pinturas. STASTNY, Francisco: “Las pinturas de la vida de Santo Domingo en el Convento de la Orden de Predicadores de Lima”, en *Redescubramos Lima. Conjunto Monumental de Santo Domingo*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1998, pp. 13-71.

<sup>2</sup> Las primeras noticias de la serie son del 1 de febrero de 1769 cuando Antonia Gertudris de Vargas donó los cuadros al provincial de la orden Antonio González Laguna. Al parecer no existe documentación. En el siglo XX, el Marqués de Lozoya (1893-1978) escribió sobre las obras en *Mercurio Peruano* (1942) y *Archivo Español de Arte* (1943). El historiador del arte Jorge Bernalles Ballesteros refirió que los cuadros salieron de Cádiz hacia Lima en 1752. Por su parte, Juan Manuel Ugarte Eléspuru indicó que es probable que los cuadros fueran de propiedad jesuita, dadas las fechas en las que fueron donados a los padres camilos. PACHECO VÉLEZ, César y NIERI GALINDO, Luis: “Historia, catálogo y bibliografía de la serie de Santos fundadores de órdenes”, en *Los Zurbaranes del Convento de la Buena Muerte de Lima*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1985, pp. 21-24.

<sup>3</sup> Atribuida a alguno de sus seguidores sevillanos, como Bernabé de Ayala, Ignacio de Ríos o los Polanco. WUFFARDEN, Luis Eduardo: “La búsqueda de la realidad”, en *Enciclopedia temática del Perú. Arte y Arquitectura*. Lima, El Comercio, 2004, t. XV, p. 23.

<sup>4</sup> El lienzo fue adquirido en el Cuzco en el primer tercio del siglo XX y en esa ciudad existen dos copias, una en la Iglesia de la Merced y otra en la Iglesia de San Pedro. STASTNY, F.: “Una crucifixión de Zurbarán en Lima”, en STASTNY, F.: *Estudios de arte colonial*. Lima, MALI, IFEA, 2013, t. I, pp. 229-233.

<sup>5</sup> Aunque no conoce la fecha de contrato, Duncan T. Kinkead ubica la serie de ocho cuadros entre 1665 y 1667. El primero en darla a conocer fue el Marqués de Lozoya. KINKEAD, D.: “Vida de San Ignacio de Loyola por Valdés Leal”, en *Redescubramos Lima. Iglesia de San Pedro*. Lima, BCP, 1996, pp. 25-33.

<sup>6</sup> Fueron colocados en la Iglesia de San Pedro por los jesuitas entre 1635 y 1640. WUFFARDEN: “La búsqueda de la realidad”..., *op. cit.*, p. 23. Una serie similar se encuentra en el Convento de las Reales Descalzas de Madrid. Cfr. BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “La pintura en Lima durante el virreinato”, en *La Pintura en el virreinato del Perú*. Lima, Banco de Crédito del Perú., 1989, p. 71.

Gregorio Fernández (1576-1636), Juan Martínez Montañés (1568-1649) o Pedro de Mena (1628-1688). También existe una serie de diez óleos del apostolado atribuida al taller de Ribera que pertenece a la Tercera Orden de Penitencia de Nuestro Padre San Francisco de Lima<sup>7</sup>; y es que, con respecto a la producción de estos artistas hispanos y como se ha señalado, no sólo se han de considerar las obras prototípicas del maestro, sino también aquellas repeticiones de las mismas ejecutadas por el propio pintor, otras muchas en las que intervienen sus oficiales, las que siguen sus modelos y que responden al pincel de ayudantes, así como las numerosas copias de seguidores que inundaron el mercado hispanoamericano a partir de 1650, tal y como especificaba María Luisa Caturla, por ejemplo, en el caso de Zurbarán y su obrador<sup>8</sup>. Y, a pesar de todo, cuanto queda en Lima no es en absoluto indicativo de lo que tuvo o se perdió.

A propósito de Murillo, es preciso subrayar que, durante el siglo XVIII, su obra adquirió un importante relieve desde el punto de vista de la configuración de la identidad en la capital peruana, sirviendo de inspiración a quienes reivindicaban la escuela española como paradigma de la pintura limeña<sup>9</sup>. Así, en Lima se optó por el arte español –en concreto modelos basados en Murillo– para diferenciarse del arcaísmo de la escuela cuzqueña que, por esos años, invadía todo el virreinato. Es sintomático que el pintor Cristóbal Lozano (c. 1705-1776), iniciado en la escuela cuzqueña (véase la serie de la virgen del Monasterio del

---

<sup>7</sup> Luis Enrique Tord refiere que no se conoce documentación sobre su origen ni tampoco la fecha de ingreso a la Tercera Orden. Esta atribución fue mencionada por el padre Gento Sanz y por Vargas Ugarte. TORD, L. E.: “El apostolado de la casa de ejercicios de la tercera orden de San Francisco”, en *Pinacoteca del la venerable orden tercera de San Francisco de Lima*. Lima, Casa Osambela, 1986, pp. 47-50.

<sup>8</sup> Citado por NAVARRETE PRIETO, Benito: *Zurbarán y su obrador: pinturas para el Nuevo Mundo*. Valencia, Consejo General del Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 1999, p. 23. Entre 1637 y 1647 están documentados envíos del taller de Zurbarán al virreinato del Perú, siendo Lima la ciudad que conserva más obras del artista español y su taller. WUFFARDEN: “La búsqueda de la realidad”..., *op. cit.*, p. 23. Con respecto a Murillo, Jorge Bernal Ballesteros considera que el *San José y el niño* del Convento de los Descalzos de Lima es una copia de calidad del autor hispalense. BERNALES BALLESTEROS: “La pintura en Lima durante el virreinato”..., *op. cit.*, p. 88. Otras versiones con variantes de esta obra se encuentran en la Colección BBVA, procedente de la Charpentier de París, y en la Colección Félix Valdés de Bilbao, además de la del Museo del Hermitage en Rusia y los bocetos que se conservan en la Biblioteca Nacional de España y el Museo del Louvre. DÍAZ PADRÓN, Matías: “Tres nuevas pinturas de Murillo en el coleccionismo madrileño”, *Goya*, 282 (mayo-junio 2001), p. 134; <http://coleccionbbva.com/es/bartolome-esteban-murillo-san-jose-con-el-nino/itinerario/2900> (29-5-2016)

<sup>9</sup> Además, es importante resaltar la relación simbólica del artista sevillano con la ciudad de Lima: cuando su única hija Francisca María (1655-1710) profesó como religiosa, adquirió el nombre de hermana Francisca María de Santa Rosa, en alusión a la santa peruana. Estudios recientes sostienen que *The Flower Girl* (1665-1670) de la Dulwich Picture Gallery retrata a la propia hija del pintor, cuyas rosas y manto con motivos peruanos remiten al nombre que toma tras hacer sus votos religiosos. BRAY, Xavier, “A Seville partnership”, *Apollo*, marzo de 2013, pp. 95-96. Según Angulo, la *Santa Rosa de Lima* (ca. 1670) del Museo Lázaro Galdiano [<http://database.flg.es/ficha.asp?ID=5310>], estaría vinculada con el ingreso de su hija al Convento dominico de la Madre de Dios en 1671. Murillo fue uno de los primeros en realizar cuadros sobre la santa americana en Sevilla, dos de ellos para el citado convento. *Ibidem*, p. 95.

Carmen<sup>10</sup>) cambie su inicial aprendizaje siguiendo el arte de Murillo<sup>11</sup>. Incluso pueden mencionarse obras de otros artistas como Zurbarán que sirvieron de copia para artistas limeños del siglo XVIII: es el caso de Joaquín Urreta con su *Huida a Egipto* (1767)<sup>12</sup> y de algunos ejemplares que se conservan en el Museo de los Descalzos del Rímac.

Lo que también está claro es que la obra de Murillo fue la más expoliada de la ciudad, producto de la fama con que contó ya desde temprano, allá por el siglo XVI<sup>13</sup>. En efecto, desde finales del XIX la prensa peruana se hacía eco de la pérdida de su obra producto del saqueo de las Iglesias. En *El Comercio* de 1902 se decía que en la Iglesia del Sagrario existía una *Verónica* del pintor –obsequio del arzobispo Javier Luna Pizarro, quien la había comprado en Sevilla–, advirtiéndose del riesgo que corría de ser reemplazada por una copia, caso común para el robo de originales:

“Porque un cuadro de Murillo, aquí y en cualquier parte, es una joya capaz de despertar la codicia, con tanta mayor codicia, con tanta mayor razón cuanto el escamoteo de una tela no demanda sino la complicidad de un sirviente y la ayuda de un pincel profano”<sup>14</sup>.

En su artículo de 1904, “Dos cuadros de Murillo”, Benjamín Tudela denunciaba que dos murillos procedentes de Lima se encontraban ahora en el extranjero<sup>15</sup>. El primer cuadro era la *Inmaculada Concepción* de la catedral de Lima que, hacia 1850, había ido a parar a

---

<sup>10</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “Cristóbal Lozano, Paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 298-315 (300).

<sup>11</sup> En su *Coronación de la Virgen con santos* (c. 1765) de la Sacristía de la Iglesia de San Marcelo, Cristóbal Lozano repite de forma literal la *Inmaculada* de Murillo que se encontraba en Lima y que –como se verá– engrosaría posteriormente las colecciones del Museo Ringling de Sarasota. Además, Lozano ya había copiado lienzos de Murillo como el de una *Inmaculada* y *Muchachos comiendo*, tal y como figura en el inventario de Pedro Bravo de Lagunas de 1759. Vid. KUSUNOKI, Ricardo: “La reina de las artes: pintura y cultura letrada en Lima (1750-1800)”, *Illapa*, 7, 2010, pp. 51-61. Luis Eduardo Wuffarden también refiere que Lozano siguió prototipos basados en el *Siglo de Oro* español representados por Murillo y Zurbarán, especialmente en las composiciones religiosas. Además, agrega a los pintores Francisco Martínez y Joaquín Urreta. Cita que Martínez evoca los paños de los monjes de Zurbarán en el *Cristo camino del calvario* (1741) del Monasterio de Santa Clara de Trujillo. WUFFARDEN: “La búsqueda de la realidad”..., *op. cit.*, pp. 61-62. Se sabe por Francisco Stastny que el pintor Julián Jayo realizó en 1793 una versión de medio cuerpo del *Santo Domingo* de la serie de Santos fundadores de órdenes atribuido a Zurbarán y su taller y que se encuentran en el Convento de la Buena Muerte. PACHECO VÉLEZ, César: “Zurbarán en Lima”, en *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1989, p. 280.

<sup>12</sup> Según Wuffarden, sería una copia de una obra de Zurbarán hallada en Bélgica –después vendida al Seattle Art Museum. Indica asimismo que en el mismo convento hay una *Sagrada familia* inspirada en el estilo de Ribera. WUFFARDEN: “La búsqueda de la realidad”..., *op. cit.*, p. 62. Otra versión con variantes de las obras de Zurbarán y Urreta se localiza en el Musée des Beaux Arts et d'Archéologie de Besançon, Francia. Pacheco cree que se realizó entre 1616-1630 para el retablo de San José del Convento Santísima Trinidad Extramuros de Sevilla. PACHECO VÉLEZ, “Zurbarán en Lima”..., *op. cit.*, p. 280.

<sup>13</sup> GARCÍA FELGUERA, M. S.: *La fortuna de Murillo (1682-1900)*. Sevilla, Diputación Provincial, 1989.

<sup>14</sup> “Un cuadro de Murillo”, *El Comercio*, 10 junio de 1902, p. 1.

<sup>15</sup> Tudela denunciaba nuevamente la sustitución de originales por copias del pintor:“(la) *Ciudad de los Reyes* poseyeron cuadros de Murillo, i que debido á la astucia de los negociantes extranjeros á la ignorancia de los canónigos i frailes, dichos cuadros pasaron á enriquecer los museos de ultramar; quedando aquí en ciertos casos, flamantes copias en sustitución de los verdaderos lienzos (sic)”. TUDELA, B.: “Dos cuadros de Murillo”, *Actualidades*, 66, 31 de mayo de 1904, s. p.

manos de Henry Graves & Co. de Londres, remitida desde Perú por Antony Gibbs & Sons. Fue subastada en Christie's el 30 de junio de 1850, donde adquirió el precio de £451.10 y cuyo catálogo de venta aseguraba que había pertenecido al Marqués de Santa María. Tras la muerte del coleccionista Wynne Ellis (1790-1875), se vendió el 15 de julio de 1876 por £430.10. El segundo cuadro era una *Santa familia*<sup>16</sup> que entonces se encontraba en el Metropolitan de Nueva York. Joshua Coit la había comprado en el Convento de la Buena Muerte de Lima en 1835, vendiéndosela a Henri Brentwood en 1843 por \$1.200. De éste pasó a manos de su hija, la señora Coolidge, cuyo sobrino, John Jacob Astor Bristed, la donaría al fin al mencionado museo. Con el tiempo, fue adquirida por John Ringling (1866-1936) y – junto con la citada *Concepción*– terminaría formando parte del John and Mable Ringling Museum of Art de Sarasota<sup>17</sup>.

Asimismo, hacia 1911, la *Ilustración Peruana* daba cuenta de otro Murillo –el *San José con niño* de una colección privada–, explicando que el pintor, antes de tener el favor de la corte, se había visto obligado a vender obras a varias iglesias y monasterios de los virreinos al mismo precio que en Sevilla. También señalaba que muchas de las familias residentes en Lima provenían de la capital andaluza, no siendo extraño que se hubieran llevado sus cuadros con ellas al mudarse al Perú<sup>18</sup>. Éste parece haber sido el caso de dicho *San José*, cuya firma y fecha –1671– en la vara de azucenas atestiguaría su autoría<sup>19</sup>; no obstante, el hieratismo del niño frente al mejor pincel del San José podría hacer cuestionable esta atribución, correspondiendo su ejecución al virreinato.

Por último, entre otros muchos ejemplos, el crítico de arte y pintor Teófilo Castillo (1857-1922) aseguraba haber encontrado un Murillo en su visita a la casa de la señora Ana de la

---

<sup>16</sup> Existe una copia en el Convento de los Descalzos de Lima. Tudela explica que: “*la virgen sentada a la derecha del espectador, extiende su mano para recibir al niño Jesús. San José de pie, con el niño recostado en sus manos, se inclina ligeramente hacia la virgen. Un perrito blanco está echado en el suelo, á la izquierda de María, junto a una canasta de ropa de lienzo. A la izquierda del espectador, una cortina. Firmado: B.M.E Murillo, f.-80 x 61 pulgadas (sic)*”. *Ibidem*. Tudela también hace referencia a los dos murillos robados del Convento de la Buena Muerte que cita Manuel Atanasio Fuentes en su *Estadística General de Lima*. Cfr. FUENTES, M. A.: *Estadística General de Lima*. París, 2ª ed., t. I, p. 305: “*Igual suerte han tenido, no ha muchos días, dos cuadros de Jesus y María, de Murillo, quien, segun la tradicion, los copió de los originales pintados por San Lucas, sin que hasta ahora ni de unos ni de otros se haya podido saber el paradero ni quienes fueron sus raptores, á pesar de algunas fundadas sospechas de que estos no eran personas estrañas al convento (sic)*”.

<sup>17</sup> Tudela: “*Dos cuadros...*”, *op. cit.*, s. p.; SUIDA, W. E.: *A Catalogue of Paintings in the John & Mable Ringling Museum of Art*. Sarasota, 1949, pp. 285-287; Cfr. <http://arcade.nyarc.org/record=b1051206~S7>

<sup>18</sup> La obra de Murillo no se limitaba a la ciudad de Lima: la casona Urquiaga en Trujillo conservaba *La madona y el niño* del pintor andaluz, valorada en 8 millones de soles; así lo indicó Luis Ríos Miranda al dar cuenta de la reciente compra de la casa por el Banco Central de Reserva del Perú. RÍOS MIRANDA, Luis: “Casona Urquiaga tiene escritorio de Bolívar y pintura de Murillo”, *El Comercio*, 21 de mayo de 1973, p. 11. Por la fotografía que muestra el artículo, se trataría de una copia de la *Madonna del latte* (ca.1675) de la antigua colección Corsini, hoy en la Galleria Nazionale d'Arte Antica de Roma.

<sup>19</sup> “Un cuadro de Murillo”, *Ilustración Peruana*, 79, 5 de abril de 1911, p. 992.

Puente y Cortez. Se trataba de un *San José y el niño* de su último período, cuyos casi tres siglos de historia quedaba atestiguada por los documentos, inventarios y testamentos de la familia Villafuerte y sucesores. El artista le daba un valor de 200.000 libras esterlinas por no haber apenas obras del período de madurez de Murillo en venta en el mercado sudamericano<sup>20</sup>. Refiere también que se hicieron dos copias de este original, una regalada a la Iglesia de Santa Ana y otra conservada por la familia para burlar un posible hurto, lo que permite hacerse una idea de la estima alcanzada por las obras de Murillo en el Perú de entre los siglos XIX y XX<sup>21</sup>.

### **PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII EN LA COLECCIÓN DE MANUEL ORTIZ DE ZEVALLOS.**

El coleccionismo, especialmente el de piezas incaicas, alcanzó un gran desarrollo en el Perú de entre los siglos XIX y XX. Sin embargo, también las antigüedades españolas constituyeron una parte importante de los fondos de los anticuarios y coleccionistas de obras de arte peruanos, como en el caso de José Lucas Caparó Muñiz (1841-1925), quien fuera alcalde cuzqueño y estudioso de lingüística y dramaturgia quechua, así como de historia y arqueología inca. Su museo, que fue transferido hacia 1920 a la Universidad San Antonio Abad del Cuzco –siendo una de las pocas colecciones locales que no fue vendida al extranjero<sup>22</sup>–, constaba de unas dos mil antigüedades incaicas y cien españolas, “entre las que sobresalen la sección de armas blancas y de fuego, un monetario con más de 200 monedas antiguas, medallas y otras fechas conmemorativas”<sup>23</sup>. Así pues, a partir de la segunda mitad del siglo XIX y tanto en un plano nacional como en otro internacional, abundaron las transacciones comerciales de piezas arqueológicas peruanas –precolombinas y de época virreinal– y, con ellas, el intercambio científico que resultó de la configuración de una auténtica red intercontinental de difusión del saber acerca de la historia, arte y arqueología del Perú<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> De este primer período en Lima, Castillo menciona, por ejemplo, el San Antonio de la Iglesia de San Lázaro y de Santo Domingo, el del Convento de los Descalzos y el de la Catedral, este último nunca estudiado por él. CASTILLO, Teófilo: “Interiores limeños III. Casa de la Señora Ana de la Puente y Cortez”, *Variedades*, 349, 7 de noviembre de 1914, pp. 1414-1418 (1415).

<sup>21</sup> *Ibidem*. Una variante del cuadro fue adquirida no hace mucho por Cajasol. [http://www.elmundo.es/elmundo/2009/11/19/andalucia\\_sevilla/1258662449.html](http://www.elmundo.es/elmundo/2009/11/19/andalucia_sevilla/1258662449.html) (Consultado el 14-02-2016). Un cuadro similar al descrito por Castillo y originario de la colección de Luis Felipe de Orleans (1773-1850) se conserva en el Museo Ringling de Sarasota. Cfr. SUIDA: *A Catalogue...*, *op. cit.*, p. 287.

<sup>22</sup> GUEVARA GIL, Armando: “La contribución de José Lucas Caparó Muñiz a la formación del Museo Arqueológico de la Universidad del Cuzco”, *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 24 (1997), pp. 167-226.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 171.

<sup>24</sup> “Los círculos anticuarios y arqueológicos de Berlín, París o Lima eran, en este sentido, zonas globalizadas:

Una de las mayores colecciones limeñas que contuvo obras de grandes firmas españolas y europeas fue la de Manuel Ortiz de Zevallos. El escritor, crítico e historiador peruano Emilio Gutiérrez de Quintanilla (1858-1935) la describió en *Sobre Bellas Artes, conferencias críticas y estudios*, indicando que estaba formada por 321 pintores entre flamencos, españoles, franceses, alemanes, italianos e hispanoperuanos de los siglos XVI al XVIII<sup>25</sup>. El grueso de la colección se refería a obras de los siglos XVI (276 ejemplares) y XVII (361) sumando ambos 637 piezas. En lo que concierne a la escuela española, ésta estaba representada por 132 telas. En definitiva, se trataba de la mayor colección de arte europeo en América reunida desde el siglo XVIII, cuando el primer marqués de Torre Tagle, de origen cántabro, se había asentado en el Perú<sup>26</sup>. A partir de entonces, el conjunto se había visto enriquecido por sucesivas incorporaciones fruto de enlaces matrimoniales, así como de las adquisiciones provenientes de monasterios y conventos de Lima, sin olvidar las dos importantes colecciones de origen inglés e italiano conseguidas en Europa en 1870<sup>27</sup>.

Es interesante mencionar al respecto la inverosímil historia de tintes románticos que refiere Gutiérrez de Quintanilla sobre el origen del conjunto pictórico llegado de Inglaterra. Así nos cuenta que, estando cumpliendo una diligencia en Londres, Manuel Ortiz de Zevallos favoreció a un caballero indigente que, en agradecimiento, testó a su favor una valiosa colección de pinturas –en las que podían apreciarse las armas y figuras de la noble familia italiana a la que pertenecía. Al encontrarse las telas repartidas entre prestamistas, Ortiz de Zevallos, que poseía billetes de pignoración, se habría visto obligado a gastar una considerable fortuna para desempeñar los lienzos y poder hacerse con el legado<sup>28</sup>. Sea como fuere, lo que resulta evidente es que las piezas adquiridas entre los particulares, iglesias y

---

entretejidos, entrelazados, dependientes, e impensables uno sin el otro”. GÄNGER, Stefanie: “Conversaciones sobre el pasado. José Mariano Macedo y la arqueología peruana, 1876–1894”, *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* (en línea), Débats [5/9/14], <http://nuevomundo.revues.org/67124>; DOI: 10.4000/nuevomundo.67124 (Consultado el 15-12-2015).

<sup>25</sup> GUTIÉRREZ QUINTANILLA, E.: “La pinacoteca de don Manuel Ortiz de Zevallos (1900)”, en *Sobre Bellas Artes. Conferencias, críticas i estudios. 1886-1920* (sic). Lima, pp. 209-231.

<sup>26</sup> Del legado Tagle, Quintanilla refiere que existe un inventario de bienes practicado el 11 de enero de 1751 ante Francisco E. Meléndez y el 24 de noviembre de 1761 ante Agustín Jerónimo de Portalanza, donde aparece un listado de obras de las que no se especifica su autoría. GUTIÉRREZ de QUINTANILLA, E.: “La galería Ortiz de Zevallos (continuación)”, *El Ateneo*, 10, abril, 1900, p. 326.

<sup>27</sup> La colección se debió al gusto de Manuel Ortiz de Zevallos, quien tuvo en posesión cuadros reunidos en Lima por las familias Torre Tagle, Aliaga, Velarde y Cevallos –descendientes del capitán Martín José Mudarra– y cuya cantidad se acrecentó con nuevas telas de conventos y monasterios, además de las dos numerosas colecciones adquiridas en 1870 y formadas tiempo atrás en Inglaterra e Italia. *Ibidem*, p. 323. Zevallos casó con Josefa de Tagle y Echevarría, V marquesa de Torre Tagle y algunos episodios de su vida política estuvieron marcados por graves escándalos, como cuando fue acusado de dejarse sobornar por un agente de la Societé Générale Maritime en mayo de 1858. QUIROZ, Alfonso W.: *Historia de la corrupción en el Perú*. Instituto de estudios peruanos, 2014. Por aquel entonces se publicaba su retrato junto a una breve reseña en PAULIN, Victor: “Don Manuel Ortiz de Zevallos, ministre du Pérou”, *L'Illustration. Journal Universel*, 770, 28 de noviembre de 1857, p. 368.

<sup>28</sup> GUTIÉRREZ de QUINTANILLA: “La galería...”, *op. cit.*, p. 323.

conventos de Lima demuestran el interés de Ortiz de Zevallos por el arte europeo. Así ocurre en octubre de 1868, cuando Zevallos ofrece al cabildo de Lima la compra o canje de las pinturas que se encontraban en la Sacristía de la Iglesia de Cocharcas, excluyendo de su pedido la obra de escuela cuzqueña *Efigies de los ingas o Reyes del Perú (...) y de los Católicos reyes de Castilla y de León que le han sucedido* (c. 1725)<sup>29</sup>.

De este modo, la preferencia de Zevallos por aquellos pintores –tanto nacionales como extranjeros– que seguían la técnica y características de las obras de los artistas del viejo continente, se atestigua en su colección pictórica, que abarca principalmente las obras de pintores peruanos, españoles e italianos realizadas desde la época del virreinato a las primeras décadas del siglo XIX. Nos referimos, por ejemplo, a la *Virgen de la Leche*, de Mateo Pérez de Alesio (1547-1628)<sup>30</sup>; *La Sacra Familia*, de Cristóbal Lozano<sup>31</sup>; *Niño Jesús*, de José del Pozo (n - 1821); *El descendimiento de la Cruz*, de Pedro Díaz; *El retrato del ilustrísimo señor de Larreguera*, de Matías Maestro (1766-1835); y *Jesús con la Cruz a cuestas*, de Ruiz de Sarabia (documentado entre 1619-1624). Todos estos cuadros, con excepción del primero, habían sido expuestos en la Exposición nacional del Perú de 1872, lo que en este caso implica, además, que el coleccionista no escogió para la muestra obras de su rica y variada colección de arte europeo, sino que quiso elegir únicamente artistas activos en Perú que manifestaban haber asimilado el estilo imperante en Europa. Llama la atención que el catálogo les atribuya a todos la nacionalidad peruana, siendo Lozano el único artista local y los demás españoles<sup>32</sup>. Esa búsqueda de paridad entre Lima y el viejo continente evidencia el nacionalismo característico de las exposiciones internacionales del período, además de una reivindicación criolla presente desde la serie de San Francisco de Lima en el siglo XVII, cuando el cronista franciscano Miguel Suárez de Figueroa llegó a manifestar que la capital peruana ya podía compararse en materia artística con las grandes metrópolis europeas<sup>33</sup>.

Por otra parte, el pintor y arquitecto Bernardo María Jeckel (1824-1884) nos dice en el

---

<sup>29</sup> En 1870, el capellán Pedro Benavente lograría impedir la entrega de los lienzos al solicitante. En julio de 1898, el clérigo Julio Zárate, encargado de la capellanía de Cocharcas, solicitó el traslado de las telas a la Catedral ante el temor de que desaparecieran. En abril de 1898, Cocharcas entregaría dieciocho pinturas y una escultura de marfil –en su mayoría de procedencia y estilo europeo– donadas por capellanes o devotos criollos. WUFFARDEN, L. E.: “Los incas de Cocharcas”, *Illapa*, 6, 2009, pp. 37-38. Wuffarden incide en la inclinación del coleccionista hacia el arte y estilo europeos. *Ibidem*.

<sup>30</sup> STASTNY, F.: “Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI”, en *Estudios de arte colonial*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>31</sup> En el catálogo elaborado por los artistas Bernardo María Jeckel y Julián Oñate se califica como “Buena pintura en el estilo de Murillo”. JECKEL, B. M. y OÑATE, J.: *Gran galería de pinturas antiguas*. Lima, Imprenta del Universo de Carlos Prince, 1899, p. 43.

<sup>32</sup> FUENTES, F. A.: *Catálogo de la Exposición nacional de 1872*. Lima, Imprenta del Estado, 1872, pp. 78-79; Sobre la posible identidad del pintor Ruiz de Sarabia, *vid.* PALOMINO, A.: *El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid, 1724, p. 367.

<sup>33</sup> WUFFARDEN: “La búsqueda de la realidad” ..., *op. cit.*, p. 30.

primer catálogo que se había hecho a la colección Ortiz de Zevallos en 1872 que ésta se componía de unos 800 cuadros de escuela europea. Según él, se trataba de una “*admirable colección, que puede competir con las más célebres de Europa*”<sup>34</sup>, destacando la presencia de Velázquez y Murillo entre los artistas españoles.

En parecidos términos se expresaba un corresponsal de *Le Temps* a su regreso de Lima en 1879. Bajo el epígrafe “Un museo como se ven pocos”, aseguraba que en la primera sala del Palacio Torre Tagle se ubicaba la pintura española e italiana, donde eran reconocibles tres murillos. Se pasaba luego a un salón cuadrado en el que podía observarse el *Éxtasis de San Francisco* de Zurbarán y, al fin, se llegaba a una galería principal de unas 150 obras, entre ellas tres retratos ecuestres de Velázquez. Además, sostenía que “*Quien quisiera conocer esa escuela española demasiado poco conocida, podría venir aquí para estudiarlo, vería un Cano, ese Miguel Ángel de España, que representa el nacimiento de Cristo, en donde cada figura es un cuadro. No hay ningún nombre que no sea representado por dos o tres grandes telas, ninguna de estas telas que no posea en sí misma el movimiento y la pasión. En una palabra salimos maravillados de esa casa, encantados de nuestro descubrimiento*”<sup>35</sup>.

En enero de 1900, el Palacio de Torre Tagle se abrió al público para que la colección pudiera ser admirada por el pueblo limeño. Tras su visita, Gutiérrez de Quintanilla sugeriría la conveniencia de su adquisición por parte del Estado para garantizar su permanencia en el Perú, ya “*que por singular caso se descubre á nuestro alcance una inmensa colección de pinturas, que sería rica por su valor artístico aun cuando fuera menos numerosa i esta llamada a establecer una enseñanza sólida y trascendental, no menos que a educar el gusto (sic)*”<sup>36</sup>. Sin embargo, en los cuatro artículos publicados en el *Ateneo*, Quintanilla cambiaría de opinión equivocadamente, dando a entender que no era necesario comprar la colección, sino que ésta podría beneficiar a muchos museos que por aquel entonces carecían de originales de varios de los grandes maestros<sup>37</sup>.

Al debate suscitado por la muestra se sumaría el pintor Carlos Jiménez, discípulo de Julián Oñate. En su opinión, la colección, que ahora era propiedad del VI Marqués de Torre Tagle, Ricardo León Ortiz de Zevallos y Tagle (1844–1915), debía convertirse en un punto de referencia imprescindible para la formación del artista:

---

<sup>34</sup> JECKEL, OÑATE, *Gran galería...*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>35</sup> *Ibidem.* pp. 5-7. “Voyage autour du monde. Au Pérou (Suite)”, *Le Temps*, 13 de marzo de 1879, 6535.

<sup>36</sup> GUTIÉRREZ de QUINTANILLA, E.: “Galería Ortiz de Zevallos”, *El Tiempo*, 16 de enero de 1900, p. 1. Según el mismo, los pintores peruanos Laso y Merino también estudiaron la galería, en especial doce cabezas en lámina de Tiepolo. “La Galería Ortiz de Zevallos”, *El Ateneo*, 8, febrero de 1900, p. 169.

<sup>37</sup> “...las deficiencias de no pocos museos i colecciones, que podrían ser atendidas (sic)”. GUTIÉRREZ de QUINTANILLA, E.: “La Galería Ortiz de Zevallos”, *El Ateneo*, 9, marzo de 1900, p. 254.

*“Hay en Lima personas que se dedican á la pintura, que hacen sus cuadros que exhiben de tarde en tarde en el concurso Concha, que quieren ser artistas y no se dan la molestia de frecuentar un museo compuesto de telas de todos los maestros clásicos (...) Murillo supo divinizar el rostro humano como ningún artista. Una virgen del pintor vista una vez, no se olvida jamás. Es una sugestión de color lo que impresiona nuestros sentidos con aquella unción de beatitud que inconscientemente vemos en los rostros de sus santos. Es el pintor que tiene el poder de cautivar hasta el extremo de dominar y despertar en el hombre sensaciones nuevas. Un San Pedro del artista enriquece al artista (...) basta ver una solo vez un Murillo, un Velázquez, un Tiziano, para reconocer después todas las obras que hayan salido de sus manos (...) Lima que tal vez no tenga nada de artística, que probablemente, con excepciones muy honrosas, es refractaria al arte, tiene en una casa particular, un museo poco común, á donde van uno que otro, extranjero de transito por la capital, mientras nuestros jóvenes pintores copian grabados de periódicos ilustrados y los muestran al público con su firma. Es allí donde puede estudiarse el arte antiguo, base sólida y única donde se apoyan las escuelas y tendencias modernas (sic)”<sup>38</sup>.*

Quintanilla, que tasó la colección en 5.000.000 de soles, contabilizó 881 obras, 321 pintores y 128 cuadros firmados en el catálogo realizado por Jeckel y Oñate en 1872 – reeditado en 1899 para la exposición. No obstante, transcurridos 27 años existen ligeras variantes acerca de la autoría de algunas telas: en el caso de Murillo, por ejemplo, de las 13 obras atribuidas por Jeckel se pasa a las 20 inventariadas por Quintanilla; los cuadros adjudicados a Velázquez aumentan de 12 a 13, mientras que Zurbarán duplica el número de lienzos de 5 a 10 y José de Ribera, del que se poseían 8 cuadros, ahora tiene 3 más<sup>39</sup>.

La colección de Ortiz de Zevallos se albergó inicialmente en el Palacio de Torre Tagle y perteneció al marquesado hasta que llegó su definitiva dispersión. Hacia 1912, una parte de ella, unos 200 cuadros, fue comprada por el artista y coleccionista norteamericano Clarence Linden Hoblitzelle, Jr. (1869-1951) al entonces marqués, el citado Ricardo Ortiz de Zevallos<sup>40</sup>. El conjunto, una vez adquirido, fue enviado a EEUU, pero al carecerse del espacio

---

<sup>38</sup> JIMÉNEZ, Carlos: “Una galería de pintura”, *El Comercio*, 14 de abril de 1901, p. 3.

<sup>39</sup> El historiador del arte Francisco Stastny afirma que en la colección Ortiz de Zevallos existía un lienzo de los Dominicos con la Virgen y el niño, fechado en 1622 y atribuido a Zurbarán. En su opinión, podría pertenecer a los cinco lienzos perdidos de la serie de Santo Domingo, obra de los sevillanos Miguel Güelles y Domingo Carrero. STASTNY, “Las pinturas de la vida de Santo Domingo...”, *op. cit.*, p. 48.

<sup>40</sup> Hindin cuenta cómo en 1910, de viaje por la costa oeste de Sudamérica, Clarence Hoblitzelle conoce a uno de los hijos del marqués, Emilio Ortiz de Zevallos y Vidaurre (1885-1965), quien le muestra la colección de grandes maestros de la escuela europea que su familia atesora en Lima. HINDIN, Seth Adam: “How the west was won: Charles Muskavitch, James Roth, and the arrival of ‘scientific’ art conservation in the western United States”, *Journal of Art Historiography*, vol. 11 (diciembre de 2014), pp. 1-50 (19, nota 59). De vuelta en los EEUU, *The New York Times* publica un artículo en el que Hoblitzelle, anónimamente, denuncia el abandono de, tal y como se tituló el texto, “viejos maestros que valen millones pudriéndose en un almacén”. “Old masters worth millions rotting in a storehouse”, en *The New York Times*, 8 de enero de 1911, *Sunday Magazine*, p. 54. En efecto y según Hoblitzelle, en parte para proteger los cuadros durante la invasión chilena en 1881, en parte por la “supina ignorancia” de los descendientes de Manuel Ortiz de Zevallos, la colección permanecía olvidada décadas después en un depósito de Lima. En opinión del estadounidense, que dice haber conocido a Emilio y a otro hermano suyo, ninguno de ellos era consciente del valor de las obras de arte que poseían. *Ibidem* [Texto original: “Some of the paintings, the young man carelessly went on, were by the most famous old masters at least he had heard his father say so Velasquez, Murillo, Correggio, and the like -he wasn't quite sure of the names”]. Tampoco hay que dejar de tener en cuenta el interés de Hoblitzelle por convertirse en agente de ventas de la

necesario para su exposición, permaneció varias décadas almacenado sufriendo un grave deterioro –precisamente cuando había sido Hoblitzelle quien había criticado el olvido al que habían sido condenados los cuadros en el Perú. Al fin, Clarence cedió los cuadros a su hermano Karl Hoblitzelle (1879-1967), miembro del patronato del Dallas Museum of Art – aunque también entregó parte de su colección al Metropolitan Museum de Nueva York, donde había sido conservador entre c. 1906-1910<sup>41</sup>. Por cuanto respecta al museo tejano, se tiene constancia de que unos seis meses después de su creación –ocurrida en junio de 1936–, Karl y su esposa Esther (1894-1943) donaron anónimamente cuarenta y tres lienzos procedentes en su mayor parte –junto a algunas compras realizadas en Nueva York– de la colección Ortiz de Zevallos. Es entonces cuando los desperfectos ocasionados durante tantos años de descuido obligaron al museo a solicitar la ayuda del restaurador e historiador del arte Charles M. Muskavitch (1904-2001) para poder recuperar las obras<sup>42</sup>.

Anteriormente, hacia junio de 1912, Pedro Manuel, Arzobispo de Lima, había denunciado por carta dirigida al Ministerio de Culto “*la censurable exportación al extranjero de objetos antiguos de méritos artísticos*”<sup>43</sup>, comprometiéndose a evitar la salida del país de estas obras. Probablemente se refería a la venta de la Colección Ortiz de Zevallos. La intervención del arzobispo podría explicar que parte del conjunto se encuentre en la Nunciatura de Lima años después, tal y como sugirió el investigador Carlos Raygada en 1940<sup>44</sup>. En relación a la pintura hispana conservada por esta institución cabe mencionar el *Monje franciscano orando* de Francisco de Ribalta (1565-1628) y la *Virgen rodeada de santos* de Escuela española.

Por cuanto respecta a las obras donadas al Museo de Dallas, la colección cedida se dispersó al decidir su fundación vender una parte de ella. De aquel legado inicial de los Hoblitzelle quedan hoy al menos veintiún cuadros de los que un mínimo de dieciocho habrían

---

familia ante “los ricos coleccionistas de arte extranjeros”. *Ibid.*

<sup>41</sup> HINDIN: “How the west was won...” *op. cit.*, p. 19.

<sup>42</sup> *Ibidem.* El que fuera director del Museo nacional, Luis E. Valcárcel (1891-1987), refiere que, estando en Nueva Orleans, supo gracias a S. K. Lowe que unas 200 obras de la colección Ortiz de Zevallos habían ingresado en EEUU en 1912 y se encontraban entonces en el Dallas Museum of Art [DMA]. Su restaurador, Charles Muskavitch, le aseguró por carta que, en muchos casos, se trataba de obras maestras, lo que llevaba a Valcárcel a lamentar la incultura de la clase dirigente peruana que había consentido semejante descapitalización nacional: “*Tal era la colección Ortiz de Zevallos [que él cifra en 1.042 obras], que si hubiera habido un elemental sentido nacionalista constituiría hoy en Lima la primera y más grande galería pictórica de este continente y una de las mayores del mundo*”. VARCÁLCEL, L.: “De mi viaje a los Estados Unidos”, *Revista iberoamericana*, vol. VI, 12, mayo de 1943, pp. 291-292. Cfr. “Charla con Luis E. Valcárcel”, *Cultura Peruana*, 2, mayo de 1941.

<sup>43</sup> MANUEL, P.: “La prohibición de exportar objetos artísticos”, *La Crónica*, 21 de agosto de 1912, p. 11.

<sup>44</sup> RAYGADA, Carlos: “Selecciones de arte. La pinacoteca de la Nunciatura”, *El Comercio*, 7 de octubre de 1943, p. 6.

pertenecido originalmente a Ortiz de Zevallos<sup>45</sup>. De éstos, dos corresponden a maestros hispanos. Se trata de *Santiago el Mayor* de José de Ribera –o escuela– y al *Sacrificio de Isaac*, atribuido por Antonio Pérez Sánchez (1918-2012) a Antonio de Pereda (1611-1678) – aunque también asociado con Jan Lievens (1607-1674) entre otros<sup>46</sup>. Además, la *Adoración de los pastores* de Paolo de Matteis (1662-1728) fue en su día asignada a Murillo y el *Concierto báquico* de Pietro Paolini (1603-1681) a Velázquez<sup>47</sup>.

## CONCLUSIONES

Para finalizar, podría afirmarse que, desde un primer momento y por razones políticas y culturales obvias, el arte español del *Siglo de Oro* gozó en el Perú de una notable consideración, frente al tardío afianzamiento de su reputación en una Europa que hasta el siglo XIX no reconoció su valor en su justa medida y cuya apreciación se vio en parte condicionada por el sentir propio del exotismo romántico<sup>48</sup>. La relevancia alcanzada por las obras de los grandes maestros dentro de las colecciones peruanas de Ortiz de Zevallos entre otros es síntoma de la importante presencia del arte español del XVII en la Lima decimonónica, tal y como pudo apreciarse, por ejemplo, en la Exposición del Perú de 1872. Desgraciadamente, estos conjuntos se diluirían a inicios del siglo XX.

En lo concerniente a la colección de Manuel Ortiz de Zevallos, ante la cual “empalidecerían varios museos de Europa”<sup>49</sup>, no se compró debido a la cortedad de miras de un Estado que no supo entender la importancia del legado artístico europeo para la formación de los artistas y pueblo peruanos, limitándose a adquirir el Palacio de Torre Tagle, actual sede del Ministerio de Relaciones Exteriores<sup>50</sup>. Los limeños tuvieron que contentarse así con admirar las obras hispanas en muestras itinerantes, como en el caso del *Retrato de la reina*

---

<sup>45</sup> Agradecemos a Olivier Meslay y a Martha MacLeod del DMA la documentación proporcionada.

<sup>46</sup> MESLAY, Olivier: “Abraham et Isaac’, d’Antonio de Pereda au Dallas Museum of Art. Des questions d’attribution”, *AFICIÓN. Association française pour l’étude et la promotion de l’art espagnol, portugais et latino-américain*, <http://aficion.apahau.org/?p=414> (Consultado el 12-02-2016).

<sup>47</sup> Entre las obras de la colección Torre Tagle que el DMA vendió en Christie’s New York el 15-10-1992 se encontraban un *San Gregorio* y un *San Agustín* que Muskavitch atribuyó a Francisco Herrera; además de una *Madonna con niño*, *San Lucas* y *donante* del círculo de Tiziano en origen adscrita a Alonso Cano. Cfr. MUSKAVITCH, C.: *The Hoblitzelle Collection*. Dallas, 1970, n<sup>os</sup> 21, 22, 53; JECKEL, OÑATE: *Gran galería...*, *op. cit.*, pp. 65, 90. De nuevo, nuestro agradecimiento al DMA por su inestimable ayuda.

<sup>48</sup> GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del siglo de oro*. Madrid, Alianza Editorial, 1991.

<sup>49</sup> JECKEL, OÑATE: *Gran galería...*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>50</sup> El Palacio Torre Tagle fue comprado por el estado peruano el 27 de junio de 1918, siguiendo los deseos del padre de los herederos, Manuel Ortiz de Zevallos. GONZÁLEZ POLA, Julio: “El palacio de Torre Tagle, historia y evocación del virreinato” *Cultura Peruana*, 139-140, enero-febrero de 1960. Su fachada había servido de inspiración a Alfred Vaudoyer (1846-1917) para diseñar el pabellón de los Estados de América Central y Meridional en la Exposición Universal de París de 1878, cuyos bocetos se guardan en el Musée d’Orsay. *Gazette des beaux-Arts*, año XX (1878), 2<sup>o</sup> p., t. XVII, p. 748.

*Isabel de Borbón* de Velázquez, exhibido en Lima por Nicolás Iglesias en 1922<sup>51</sup>.

La dispersión de la serie atesorada por Ortiz de Zevallos conlleva una profunda reflexión sobre la importancia del coleccionismo, la preservación de la integridad de sus conjuntos y su trascendencia a la hora de estimular el sentimiento estético entre público y creadores, enriqueciendo el patrimonio artístico nacional, alejándose del falso patriotismo y elevando la aspiración intelectual de toda sociedad. Tal vez muchas de las obras de la colección Ortiz de Zevallos hayan ido a parar a otros lugares donde se ha sabido apreciar mejor el Arte. Hasta el día de hoy, la falta de institucionalidad –véase la carencia de un Museo Nacional de Bellas Artes<sup>52</sup>–, hace que todavía se les pregunte a los historiadores del arte si saben dibujar y pintar.

---

<sup>51</sup> “Un cuadro de Velasquez (*sic*) en Lima”, *Mundial*, 18 de julio de 1924, 218.

<sup>52</sup> Recordemos que el Museo de Arte de Lima es una entidad privada.