

# La producción pictórica colonial en Córdoba, Argentina

Siglos XVI-XVII. Apuntes para el estudio

---

**María Lucía Tamagnini [\*]**

**Resumen.** Durante la segunda mitad del año 2007 llevamos adelante un proyecto de conformación de un archivo nominal e iconográfico de pinturas pertenecientes al periodo colonial en la ciudad de Córdoba, Argentina. El objetivo general de este trabajo consistió en contribuir a la conservación y difusión del patrimonio histórico-artístico local a través de un producto que podría alimentar tanto futuras investigaciones cuanto políticas de gestión del mismo. En lo que respecta al arte, el período colonial en Córdoba (siglos XVI al XVIII) se caracterizó por una importante circulación de obras, artistas y estilos, y por la presencia de grandes comitentes activos que dinamizaban dicha circulación. Dentro del amplio campo del arte colonial —que recoge producciones tan diversas como las arquitectónicas, las mobiliarias o las pictóricas— incluimos en el archivo nominal confeccionado sólo las pinturas producidas durante el periodo ya definido. Éstas fueron rastreadas, relevadas e inventariadas de la manera más completa posible en un único registro (lo que denominamos archivo) nominal e iconográfico. En este artículo se presentan algunos de los resultados obtenidos durante la investigación, con una doble finalidad: por un lado, caracterizar el archivo confeccionado evidenciando las operaciones teórico metodológicas que orientaron su producción. Por el otro, realizar un aporte concreto a la historiografía del arte local, en particular al estudio de la producción pictórica colonial en la ciudad de Córdoba de los siglos XVI a XVIII.

**Palabras clave:** historiografía, archivística, pintura colonial, arte argentino, Córdoba

**Abstract.** During the second half of the year 2007, we carried out a project for the creation of a nominal and iconographic «archive» or inventory of paintings from the Colonial era, in the city of Córdoba, Argentina. The general aim of that work was to contribute to the conservation and dissemination of the artistic and historical heritage through the creation of a tangible object, that could fuel both future research and the future management policies of this heritage. Regarding the arts, the Colonial era in Córdoba (from XVI to XVIII centuries) was characterized by a significant circulation of works of art, artists, and styles, and also by the presence of important and active patrons who contributed to make that circulation more dynamic. Within the wide range of the Colonial arts—which includes disciplines as diverse as architecture, furniture design, and painting—we have only included in our «nominal archive» the paintings created during this well defined period of time. These were traced, surveyed, and inventoried in the most thorough way possible, using a single nominal and iconographic record (what we call «archive»). In this article we present some of the results we have obtained from that research, with two purposes: on one hand, to characterize the resulting «archive» by showing the theoretical and methodological actions that guided its creation. And on the other, to make a tangible contribution to the historiography of the local arts, specifically to the study of the pictorial production of the Colonial era in the city of Córdoba between the centuries XVI and XVIII.

**Key words:** Historiography, Archival, colonial painting, Argentine art, Córdoba

## Consideraciones preliminares

Las obras de arte nos dicen muchas cosas de otro modo incommunicables sobre nuestro pasado y nuestro presente, sobre nuestras propias vidas, sueños y esperanzas, sobre la existencia de semejantes a quienes tal vez nunca conoceremos de otra manera (Burucúa, 1999)

El presente artículo es resultado de un proyecto de investigación llevado a cabo entre junio y diciembre del 2007, en el marco de un programa de becas de extensión universitaria otorgadas por el gobierno de la Provincia de Córdoba [1]. En un esfuerzo por enlazar preocupaciones relativas a la historia del arte y al patrimonio cultural y su gestión, el proyecto proponía la conformación de un archivo nominal e iconográfico de pinturas [2] pertenecientes al período colonial (siglos XVI al XVIII) en la ciudad de Córdoba, Argentina. El objetivo general fue realizar una contribución a la conservación y difusión del patrimonio histórico-artístico a través de la confección de un producto que podría alimentar tanto futuras investigaciones cuanto políticas de gestión del mismo.

En lo que respecta al arte, el período colonial en Córdoba está caracterizado por una importante circulación de obras, artistas y estilos, y por la presencia de grandes comitentes activos que dinamizaban dicha circulación (Penhos y Jáuregui, 1999). Dentro del amplio campo del arte colonial —que recoge producciones tan diversas como las arquitectónicas, las mobiliarias, o las pictóricas— se incluyeron en el archivo nominal confeccionado sólo las pinturas producidas durante el período ya definido. Éstas fueron rastreadas, relevadas e inventariadas de la manera más completa posible en un único registro (lo que denominamos «archivo») nominal e iconográfico, que puede servir para la locali-

zación de las pinturas así como también para alimentar futuras investigaciones [3].

La propuesta se fundamentó en un supuesto teórico-metodológico que sostiene la idea de la duplicidad de la obra de arte (Ginzburg, 1989; Burucúa, 2002). En tanto producto cultural de una época, la obra de arte puede ser constituida en objeto de análisis estilístico o iconográfico, al tiempo que, en tanto fuente o documento de una época histórica particular, en ella pueden encontrarse huellas de su propio contexto de producción, contexto que involucra relaciones sociales, conflictos, intereses, comportamientos característicos de un período histórico determinado.

Este supuesto teórico-metodológico debe cruzarse con la noción de patrimonio cultural adoptada en el proyecto. Aunque participamos de una concepción integral, que comprende tanto bienes tangibles como intangibles, el tipo de patrimonio sobre el que se trabajó corresponde básicamente al primero, se caracteriza por su materialidad pictórica y tiene un valor tanto estético (en la medida en que expresa un mundo formal, técnico y de color determinado) como documental (en cuanto que expresa estados de sociedad más generales).

En tal sentido, el trabajo también pretendió contribuir de manera concreta a la investigación (al reunir, en un archivo atópico y en formato digital, el conjunto del patrimonio colonial físicamente disperso en la ciudad) y difusión del patrimonio histórico-artístico de la provincia: una manera de apropiarse y hacer uso del mismo mediante el ejercicio de una historia social del arte. Si, tal como plantean Bondone y Senmartin, «valoramos a estos objetos como portadores de información, como fuente o documentos materiales, podremos, (...) entender aun más su signifi-

cado» (2005: 243); por otro, una mejor comprensión de la obra en su materialidad y en su aspecto significativo alimentará también una visión más completa y más compleja del pasado local.

A continuación, y tomando como hilo conductor el proceso de trabajo llevado a cabo en el marco del mencionado proyecto, se presentan algunos de los resultados obtenidos durante la investigación, con una doble finalidad: por un lado, caracterizar el archivo confeccionado evidenciando las operaciones teórico metodológicas que orientaron su producción. Por el otro, realizar un aporte concreto a la historiografía del arte local, en particular al estudio de la producción pictórica colonial en la ciudad de Córdoba de los siglos XVI a XVIII.

## Precisiones teórico-metodológicas

La perspectiva adoptada en este trabajo se corresponde con la denominada «nueva historia social de las artes» (Burucúa, 1999), un enfoque que permite poner un énfasis especial en las condiciones de producción, de circulación y de recepción de las obras. Por ende, inclina a relevar toda información significativa para el análisis de la capacitación social de los artistas; de los esquemas mentales, valoraciones, tradiciones culturales y pictóricas implicados en la definición de ciertas representaciones pictóricas/objetos culturales como «obras de arte»; de las filiaciones estilísticas y de las repercusiones socio-económicas de las obras, observables estas últimas en las relaciones de encargo de obras de arte o comitencia, tanto religiosa como secular, que caracterizaron especialmente al período colonial.

A su vez, los aportes para el estudio de la producción pictórica colonial que aquí se presentan se inscriben en una constelación más amplia de trabajos consagrados al análisis de las artes visuales en Córdoba; más específicamente, en la de aquellos orientados a la elaboración de una historia del arte local y a la reflexión sobre los modos y los medios de realizarla (Agüero, 2006; 2009; García y Agüero, 2010; Iglesias, 2013; López, 2009).

Para llevar a cabo el relevamiento de pinturas se seleccionó inicialmente un universo acotado, que sería cubierto en el tiempo de duración de la beca. En un primer momento se incorporaron, dentro del conjunto de espacios de investigación, cuatro museos de la ciudad de Córdoba que poseen en sus colecciones arte pictórico colonial [4]: Museo de Arte Religioso Fray José de San Alberto, Museo de Arte Religioso Juan de Tejeda, Museo Histórico Provincial Marqués de Sobremonte y Museo Obispo Salguero/Iglesia de San Roque. Sin embargo, luego de realizar un acercamiento preliminar a los fondos patrimoniales, dicho universo quedó reducido a sólo dos instituciones, el Museo de Arte Religioso Fray José de San Alberto y el Museo de Arte Religioso Juan de Tejeda [5].

Respecto del Museo Obispo Salguero/Iglesia de San Roque, durante la etapa de relevamiento se encontraba cerrado por tiempo indeterminado debido a reformas y refacciones. Si bien se realizaron un conjunto de gestiones ante los funcionarios públicos provinciales encargados de la supervisión de las obras arquitectónicas para obtener más datos acerca de la colección [6], dadas las circunstancias sólo fue posible una reconstrucción bibliográfica y aproximada del conjunto de pinturas que se hallaban o hallarían en dicho museo y la Iglesia de San Roque [7].

## Museo Obispo Salguero e Iglesia de San Roque

El Museo Obispo Salguero se encuentra situado junto a la Iglesia de San Roque. Ambas construcciones comparten la manzana con el Hospital Provincial San Roque, a pocas cuadras de la plaza central de la ciudad [San Martín] —véanse Imagen 1 a 3—.

El templo y el hospital homónimos comenzaron a funcionar en Córdoba hacia finales del siglo XVIII (1765 y 1772, respectivamente), bajo la regencia de los frailes de la orden bethlemita, autorizados a residir en la ciudad para cumplir con las funciones hospitalarias por cédula del 25 de enero de 1766 (Altamira, 1939). Todas las gestiones estuvieron a cargo de don Diego Salguero de Cabrera (luego elevado al rango episcopal en Arequipa), quien «de numerosos e importantes bienes se desprendió (...) para erigir el hospital» (Altamira, 1939: 379). Sin embargo, entre estos bienes, Altamira no menciona aún ninguna pintura.

Donde sí hay referencias a las pinturas de propiedad de Salguero de Cabrera —y que se supone fueron donadas por él para ornar el templo y el hospital— es en los inventarios de tasación de sus bienes. A partir de su lectura, Altamira enumera una serie de obras que pertenecían al Obispo de Arequipa, a saber: diecisiete (17) cuadros grandes y medianos; seis (6) láminas pintadas con temas de la vida de fray Pedro de San José de Bethencourt, fundador de los Bethlemitas; un óleo de nuestra Señora del Carmen y otro de San José de Bethencourt, ejecutado sobre una lámina de cobre con marco de carey y cantoneras de plata; y finalmente, dos (2) estampas de lienzo (1939: 380). Es muy probable que, de todas las pinturas indicadas

por Altamira siguiendo un documento de la época, no quede en la actualidad ninguna, ni en las instalaciones del museo y el templo, ni en ningún otro repositorio, ya sea público o privado. Sin embargo, es interesante recuperar estos inventarios por cuanto ofrecen la posibilidad de reconstruir el complejo panorama del arte colonial a través de uno de sus aspectos, a nuestro entender, fundamentales: la posesión de obras pictóricas en tanto bienes dotados de valor simbólico y económico.

Respecto de las razones que explicarían la presencia de numerosas obras en el templo y el hospital [8], sólo pueden exponerse algunas hipótesis. Por un lado, la importancia de las donaciones, como una práctica instaurada y recurrente en ciertos círculos sociales elevados que otorgaba prestigio social pero que también, dentro del universo de creencias católicas, parecía garantizar la salvación eterna. Por otro lado, la figura de Salguero de Cabrera constituiría un caso significativo y diferente del anterior; según Altamira, este prelado habría enviado desde el Obispado de Arequipa abundantes pinturas para estos establecimientos (1939: 380). Sin embargo, el rol de Salguero de Cabrera como comitente se distingue de las donaciones que realizan los miembros de la élite local en la medida en que puede pensarse que en sus encargos prima la función evangelizadora y didáctica atribuida a las imágenes, antes que la búsqueda de prestigio social [9]. En esta misma dirección, pueden reconocerse otras vías que podrían haber enriquecido la colección del San Roque como, por ejemplo, el encargo directo de pinturas a los centros de producción americanos y europeos por parte de los frailes de la orden, así como también la posibilidad de obtención de pinturas y otros bienes de los jesuitas luego de que fueran expulsados del Imperio Español en 1767 (ib.).



Para finalizar, reproduciremos la descripción que ofrece Altamira de un retrato del fundador del Hospital San Roque, el obispo Salguero de Cabrera, que actualmente puede encontrarse en el Museo Histórico Provincial Marqués de Sobremonte. Según los datos con los que se cuenta, se trata de un óleo (190 x 145 cm) firmado por Jacinto Bilarreal [sic], activo en Chuquisaca, fechado en 1767. En el mismo

Diego Salguero de Cabrera aparece (...) con cabellos canos, esclavina violeta, roquete con abundantes bordados, pectoral y dos anillos en la diestra, mano con la cual sostiene el breviario, mientras con la otra oprime los guantes. El báculo, apoyado en uno de los ángulos, dos mitras, igual cantidad de libros, el tintero, una campanilla y el sello, piezas distribuidas

encima de una mesa; y una biblioteca con gruesos y viejos infolios, completan con las armas del Obispo, los elementos decorativos del retrato. En este predominan el rojo y el oro. El rojo, en las vestiduras, alfombras, cortinas...; el oro, en las joyas, báculo, mitra, libros y guarniciones de las colgaduras (1950: 382).

Según un trabajo posterior del arquitecto Rodolfo Gallardo (1990) sobre las iglesias de Córdoba, en la Iglesia de San Roque hoy puede hallarse sólo un cuadro de la Virgen del Carmen, un retrato al óleo del obispo Diego Salguero de Cabrera, obra de Luis Gonzaga Cony fechado en 1883, y una serie de los cuatro (4) evangelistas pintados en las pechinas del templo. Respecto de las pinturas que se encontrarían actualmente en el museo, no hemos detectado información bibliográfica alguna.



Imagen 2. Frente del Museo Obispo Salguero. Colgado en la puerta, el cartel que informa sobre las obras de recuperación de la capilla que el Gobierno de la Provincia está llevando a cabo.



Imagen 1. Esquina de las calles San Jerónimo y Obispo Salguero, dónde se ubica el Museo Obispo Salguero y la Iglesia de San Roque. Al fondo se observa el edificio del Hospital Provincial San Roque.

## Museo de Arte Religioso Juan de Tejada

Ocupa el primer patio del antiguo Monasterio de San José de las Carmelitas Descalzas, patio que se sitúa en el centro de la manzana, desde el siglo XVII. Sus cuatro costados tienen galerías que albergan las celdas donde hoy funciona el museo —véanse Imagen 4-5—. Posee una importante y valiosa colección de piezas pertenecientes al periodo colonial, entre

ellos, numerosos objetos de culto seleccionados de templos y conventos de antigua data. En este conjunto de piezas relevantes, las pinturas ocupan un lugar prominente, contabilizándose más de treinta óleos, entre los que se destacan los cuadros que relatan escenas de la vida de Santa Teresa y la serie de retratos de papas, entre otros. Todas las pinturas están fechadas entre los siglos XVI, XVII y XVIII.

Las tareas llevadas a cabo en este museo consistieron en la realización de un registro escrito de cada una de las obras, que se completó con datos provenientes de los inventarios del museo, y de un recurso fotográfico que acompaña y complementa la descripción de cada obra. Toda la información obtenida se sistematizó en las fichas de inventario destinadas a la conformación del archivo nominal. Revisemos ahora algunos de los aspectos más significativos de la colección de arte pictórico colonial de este museo.

En total contabilizamos y registramos 37



Imagen 3. «Rescate y puesta en valor. Iglesia San Roque (S. XVIII). Protegiendo el patrimonio cultural de los cordobeses». Uno de los laterales de la manzana, con la cartelera dispuesta por el gobierno provincial.

pinturas, todos óleos sobre tela; en este caso incluimos también un relieve en yeso de San Jerónimo. La mayoría de las obras se encuentra en buen estado de conservación. Los principales problemas que afectan a las telas son el oscurecimiento [10], los desprendimientos de pintura y los resquebrajamientos. Sin embargo, el museo cuenta con los dispositivos tecnológicos necesarios para evitar un mayor deterioro de la colección (p. ej., reguladores de temperatura y luz).

El tema dominante en el conjunto de pinturas es el religioso, situación que refiere al carácter devocional que revestían estas obras durante el periodo colonial. Para los sujetos practicantes de la religión católica, la imagen tendía un puente hacia lo sagrado a través de

la contemplación (Penhos y Jáuregui, 1999: 49). Así, se constituyeron en objetos de culto fundamentales para el ejercicio de la vida religiosa en la época, que podían hallarse tanto en las iglesias, capillas y monasterios, como en las viviendas particulares. Principalmente las iglesias y los monasterios constituyeron los espacios físicos de mayor concentración de imágenes, «las cuales tuvieron en nuestro territorio (...) un complejo entramado de sentidos en el que la dimensión estética es sólo uno de sus hilos» (ib.). Es por esto que vale destacar el referido carácter devocional de las obras pictóricas coloniales como una de las diversas funciones simbólicas que las mismas cumplieron en aquel momento histórico; y marcar la articulación de esta función con la de evangelización median-

te la imagen, dirigida normalmente a una feligresía en buena medida analfabeta. Tal como lo explican Penhos y Jáuregui,

las imágenes occidentales (...) fueron poderosos instrumentos de transculturación, vehículos de transmisión de jerarquías y valores, plasmación visual de una convención del mundo que los americanos no tuvieron otro remedio que elaborar y resignificar (ib.).

Dentro del tema religioso en general, hallamos casos de pintura seriada, muy frecuente en la época, presente como narración cronológica de la vida de un personaje; concretamente nos referimos a escenas de la vida de Santa Teresa. La colección incluye dos cuadros que forman parte de una serie mayor dedicada a la santa, atribuidos a Juan Bautista Daniel y fechados hacia mediados del siglo XVII. Además, existe una pintura de origen cuzqueño que forma parte de otra serie también dedicada a ella, fechada hacia 1670 y atribuida a José Espinosa de los Monteros. En tales ejemplos de pintura seriada la función didáctica de la imagen adquiere una importancia muy marcada.

Otro caso de pintura seriada lo constituye la serie de retratos de los papas (once en total). Aquí sin embargo la serie no refiere una secuencia narrativa cifrada en un único personaje, sino que repite un tema en particular (retrato del papa) siguiendo un mismo esquema compositivo/modelo iconográfico.

El género retrato está presente en las pinturas del Museo Juan de Tejada. En particular, se trata de retratos vinculados al ámbito eclesiástico, ya que representan a los principales dignatarios de la Iglesia Católica, como obispos y papas. Siguiendo a varios autores es posible hipotetizar, en primer lugar, que dicho género sólo admitía determinados retratados, en otras palabras, sólo algunos



sujetos eran dignos de ser plasmados en una tela para la posteridad. Es por esto que en el período colonial no llega a desprenderse del todo de la pintura de temática religiosa, siendo siempre los retratados miembros de la Iglesia y el clero, los principales comitentes de este tiempo. En segundo lugar, pero en estrecha relación con lo arriba expuesto, entendemos que el encargo y la realización de este tipo de retratos respondía a razones de prestigio social, como un medio de reforzar posiciones tanto en la jerarquía eclesiástica como en la estructura social (cf. Schenone, 1983 y Penhos y Jáuregui, 1999). De esta manera, el énfasis estaría puesto no tanto en la representación de la fisonomía del personaje como en la representación de la función cumplida por el mismo (p. ej., obispos).

Resulta también pertinente detenerse en la procedencia de las pinturas puesto que, en la colección del museo, las hallamos realizadas en Córdoba, en Cuzco, en Quito, en la zona Alto peruana e, incluso, en México. Esta particular situación permite pensar en la relativa circulación de obras y estilos entre Córdoba y los principales centros de producción pictórica colonial, como Cuzco o Potosí. Según Penhos y Jáuregui, «la importación de pinturas desde Cuzco y Potosí fue incesante y se incrementó en el siglo XVIII (...) durante casi cien años la pintura del Cuzco se mantuvo estable en las preferencias de los comitentes de nuestro país» (1999: 52). Dicha circulación era activada por los encargos que realizaban los grandes comitentes de la época, como la Iglesia y las órdenes religiosas, los cuales demandaban imágenes con el objetivo de cubrir necesidades devocionales y litúrgicas.

En el conjunto de piezas relevadas, se destaca especialmente el mueble colonial de uso doméstico denominado «taca». Consta de dos partes, empotrado en la pared y con una

puerta de dos hojas, con cerradura de hierro, parcialmente dorada. Tanto en el interior como en el exterior de dichas hojas aparecen diferentes pinturas de carácter religioso (cuatro en total). Por ejemplo, en la cara interna de las puertas hay dos retratos de monjas carmelitas. El cuerpo superior tiene forma de pórtico clásico, flanqueado por dos molduras con volutas doradas. En el tímpano, de fondo oscuro, se lee «Año de 1768». Este tipo de mobiliario permite observar la importante presencia de las imágenes religiosas en la vida diaria, que cumplían una función tanto didáctica como devocional. La religión permeaba la totalidad de las prácticas cotidianas de los sujetos fundamentalmente a través de la iconografía, principal vehículo de transmisión de jerarquías y valores, instrumento de adoctrinamiento y medio de

contemplación de lo sagrado.

Respecto de los autores de las obras, son muy pocas las pinturas que han podido ser atribuidas fehacientemente. Algunas lo han sido a Juan Bautista Daniel y a Francisco José de Sacramento. En ambos casos se trata de pintores que ejercieron la profesión en la ciudad de Córdoba durante los siglos XVII y XVIII, respectivamente.

La biografía de Juan Bautista Daniel, uno de los primeros pintores de la época colonial, ha sido reconstruida por Barbieri y Gori en su investigación sobre el patrimonio artístico de la Iglesia y Convento de San Francisco, Córdoba. Según estos investigadores, Daniel es registrado en el Padrón de Extranjeros de Córdoba del Tucumán —confeccionado por el gobernador don Alonso de Ribera— en 1607; esta importante fuente también



Imagen 4. Puerta de ingreso al Museo Juan de Tejada.

informa de que es natural de Noruega, del reino de Dania [actual Dinamarca], flamenco, que tiene un caudal de 1500 pesos y que se ocupa de pintar (Barbieri y Gori, 2000: 15). Vale referir aquí que para la época en que Daniel decide radicarse en Córdoba, la ciudad contaba con quinientos vecinos y era la de mayor tamaño del Cono Sur (Penhos y Jáuregui, 1999: 80). En este contexto, la producción de arte local era casi inexistente; la fuerte y calificada demanda de imágenes encabezada por las numerosas órdenes religiosas, iglesias y conventos sitos en la ciudad, era satisfecha por otros centros de producción, como los mencionados Cuzco o Potosí, conformándose así una compleja red comercial que estimulaba la circulación de tallas, pinturas, retablos y otros objetos litúrgicos (ib.).

Es en este particular entorno que debemos situar la obra plástica de Juan Bautista Daniel. Hasta ahora sólo es posible citar cuatro obras firmadas por él: «El taller de Nazaret», 1609, colección particular, Córdoba; «El taller de Nazaret», 1610, colección particular, Cochabamba, Bolivia; «Cristo crucificado», 1613, Museos Universitarios, Sucre, Bolivia; «Virgen del Rosario con santos dominicos» [11], s/f, Monasterio de Santa Catalina, Córdoba (cf. Barbieri y Gori, 2000; Penhos y Jáuregui, 1999).

Sin embargo, a este pintor se le atribuyen también un retablo portátil en forma de baldaquino con imágenes de María y Jesús acompañados por santos franciscanos y ángeles, fechado en el primer tercio del siglo XVII, y la «Muerte de San José», obras que hoy se hallan en el Museo Histórico Provincial Marqués de Sobremonte; una «Estigmatización de San Francisco» en el convento franciscano; y «Las lágrimas de San Pedro», que se encuentra en el Museo Juan de Tejeda y cuya ficha fue incluida en el archivo nominal. Según Schenone (1983), la pobre factura

de esta última pintura, con evidentes signos de haber sido retocada, hace pensar más bien en un discípulo o seguidor, que sabemos los tuvo durante sus años de actividad en Córdoba.

A partir del conocimiento y estudio estilístico y estético de la obra, Barbieri y Gori definen el estilo de Daniel como

(...) sumamente desparejo. Sus modelos surgen de los grabados que ya invadían el mundo de la plástica y todo su hacer está impregnado de la forma y el color de un manierismo flamenco propio de la época en que se formó (2000: 15).

Durante su período de residencia en Córdoba, Daniel no sólo fue un productor de obras sino que también fue un gran comprador y propietario de pinturas. Se casó en 1615 con doña Isabel, hija del capitán Alonso de la Cámara, uno de los principales fundadores de la ciudad. Podemos pensar en este matrimonio como un recurso que le permitió relacionarse con las familias más importantes de la época alcanzando así una posición elevada en la red de relaciones sociales. Por otro lado, su trabajo como pintor le permitió contactar y establecer vínculos con miembros de las órdenes religiosas e iglesias de la ciudad que también contribuirían a su afianzamiento económico y social en la comunidad cordobesa colonial. Diversas estrategias de reproducción social (Bourdieu, 2011) que sería posible reconocer en la biografía de Daniel y que constituyen un tema que puede indagarse en profundidad en futuras investigaciones, con el objetivo de reconstruir las posiciones que fue ocupando este singular personaje en la sociedad de la época, identificando los recursos con los que contaba y los saberes con los que operaba (por ejemplo, las técnicas pictóricas).

Para concluir el relato biográfico diremos

que Juan Bautista Daniel murió en 1654, año en que su mujer se encarga de fundar la capellanía que el artista había dejado testamentada. Para dicha fundación dejó más de 200 pinturas que ornaban las paredes de su casa (de las cuales no se posee más información en su testamento), hecho que confirma la hipótesis de Daniel no sólo como productor sino como un importante consumidor de pinturas, y lo convierte así en un personaje normal-excepcional para la época que reclama futuras y profundas investigaciones.

Para reconstruir la biografía de Francisco José de Sacramento poseemos menos información. Altamira ha dedicado algunas páginas de su libro a la vida de este personaje; por él sabemos que nació en Córdoba en 1749 y murió en la misma ciudad en 1827. De condición social pardo, sus padres habrían sido esclavos del monasterio de Santa Teresa de Jesús (1939: 76-80). Existen algu-



Imagen 5. A la izquierda del edificio del Museo, la Iglesia y Monasterio San José de Carmelitas Descalzas.

nas fuentes documentales que refieren otros detalles acerca de la vida de este pintor (ib.: 78) y que, conjuntamente con su producción pictórica, reclaman ser indagados en profundidad, tratando de superar su carácter fragmentario y disperso.

Las únicas obras atribuidas a José de Sacramento que se conocen son los retratos de las monjas «Teresa de Jesús» y «Catalina de Cristo», y de las legas «Teresa Luisa de San Angelo» y «Ana María de la Madre de Dios», además de un cuadro del «Divino Rostro». Todas estas obras, a excepción del Divino Rostro, están dispuestas en las puertas de una taca que actualmente se halla expuesto en el Museo Juan de Tejeda. Los retratos de las legas y las monjas, «de las primeras con que contó el histórico establecimiento cordobés» (Altamira, 1939: 79) [12], pueden haber sido copiados por el citado autor en 1768 de cuatro telas del siglo XVII que se encontrarían entonces en deplorable estado de conservación.

## Museo Fray José Antonio de San Alberto

Funciona en el actual Convento de las Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Jesús y Colegio de Niñas Huérfanas. Originalmente en el edificio, construido entre 1689 y 1961, funcionó el Colegio Real Convictorio de Monserrat [13] (entre 1687-1767) y luego, en 1782, la Real Casa de Huérfanas, obra que el fray realizó luego de haber llegado a la ciudad aproximadamente en octubre de 1780.

Este edificio fue declarado Monumento Histórico Provincial (Decreto n° 7689/78) en octubre de 1978. Luego de esta declaración, las hermanas decidieron restaurar lo que

fueron los claustros y el patio del convento, interesantes referentes arquitectónicos del siglo XVIII; a cargo de estas obras de recuperación y puesta en valor estuvo el equipo del Instituto de Historia de la Arquitectura y Preservación del Patrimonio Monumental de la Universidad Católica de Córdoba. Posteriormente se realizaron trabajos de clasificación, fichado y restauración sobre las piezas de la colección. Estas tareas aún no se han completado y exigen no sólo su culminación sino, sobre todo, su actualización. En 1992 se firmó un convenio entre la Municipalidad de la ciudad de Córdoba y el Instituto de Hermanas Terciarias Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Jesús, para asegurar el funcionamiento regular y estable del museo con sede en dicho instituto —véanse Imagen 6-8—.

Las tareas llevadas a cabo en este museo consistieron, como ya referimos más arriba para el caso anterior, en la realización de un registro escrito de cada una de las obras, que se completó con información proveniente de los inventarios del mismo. Es importante aclarar que, en este caso, todos los permisos de trabajo sobre las piezas de la colección se gestionaron de modo conjunto ante la secretaría de Patrimonio y Museos de la Municipalidad de la ciudad de Córdoba y ante la madre superiora del Instituto (con la mediación de la encargada del museo). Lamentablemente no pudo obtenerse el permiso para el registro fotográfico de cada obra. Sin embargo, siguiendo con la metodología de trabajo propuesta, toda la información obtenida se sistematizó en las fichas de inventario.

En total contabilizamos y registramos nueve (9) pinturas que se hallan en exhibición en el museo. Su estado de conservación oscila

entre regular y bueno; las telas presentan desprendimientos de pintura, rajaduras y oscurecimientos. La mayoría de los marcos son sencillos, de madera moldurada con una pátina dorada.

Todas las obras abordan diversas temáticas religiosas. Sin embargo, dentro de este conjunto, se destacan los retratos y pinturas dedicadas al fray José Alberto de San Antonio, fundador del colegio y el convento. La existencia de este tipo de imágenes, que son la modalidad mundana de la pintura religiosa, permite pensar las complejas relaciones entre comitentes religiosos, artistas y talleres de producción, sistema en el cual ciertas obras respondían no sólo a necesidades de culto, devocionales o didácticas sino también a razones sociales; en otras palabras, lo que se pretendía plasmar era la condición económica, social y moral del retratado como un modo de reforzar y legitimar la posición ocupada en la sociedad estamental de la época.

Por otro lado, algunos historiadores del arte colonial han presentado a este fray como un importante comitente de pinturas que frecuentemente realizaba encargos de obras a centros de producción europeos (como Madrid) y americanos (como Cuzco), que eran destinadas a los diferentes edificios eclesiásticos cordobeses (cf. Schenone, 1983: 18). La presencia de varias pinturas de origen cuzqueño en la colección de este museo testimonia tales encargos y envíos.

Asimismo, resulta atractiva una representación de la «Sagrada Familia» confeccionada en el marco de los talleres cuzqueños. La producción de pinturas en talleres es propia del periodo, condicionada por la demanda incesante de los numerosos comitentes de diferentes regiones geográficas. Tal como lo explican Penhos y Jáuregui,



la producción cuzqueña (...) se volcó a una modalidad protoindustrial en la que se advierte una organización de taller con división del trabajo: en una misma obra puede detectarse la tarea de un “especialista” en rostros, otro en fondos, otro en detalles, etc. (1999: 52).

En estos ámbitos se producían obras con características muy particulares que resultaban, tal como caracterizan las autoras, de una factura apresurada, con escasa utilización de materia pictórica y con una paleta restringida, trabajando comúnmente sobre soportes reutilizados o con costurones (Penhos y Jáuregui, 1999). Pinturas de figuras rígidas, en casos estereotipadas, basadas en grabados europeos y ajustadas a modelos iconográficos consagrados y difundidos por la Iglesia Católica se producían en Cuzco, Quito o Arequipa a solicitud de comitentes de ciudades de distintas regiones, conformando así una densa red de tráfico de imágenes y estilos en el marco del sistema de relaciones definido hasta el siglo XVIII por el eje andino (Agüero, 2006).

## Reflexiones finales

Este sucinto recorrido por una parte de la producción pictórica colonial de Córdoba nos revela una sociedad dinámica y activa, con importantes comitentes religiosos y en la cual circulaban obras y artistas de distintas procedencias; las pinturas ornaban las paredes de casas de particulares así como los conventos e iglesias cumpliendo no sólo funciones decorativas sino también diversas funciones simbólicas. Aparecen además personajes tan interesantes como el pintor Juan Bautista Daniel, que al momento de morir deja en su testamento más de 200 obras; o comitentes como fray José Antonio de San Alberto, que con sus encargos motorizaba la circulación de obras, artistas y estilos.

Así, se abren numerosas posibilidades para el estudio del arte en el período colonial en Córdoba, ya sea desde una perspectiva estilística o de una aproximación histórico-social, considerando siempre el carácter duplo de la obra de arte. Como señalábamos en la presentación de este trabajo, en tanto producto cultural de una época, la obra de arte puede ser constituida en objeto de análisis estilístico o iconográfico, al tiempo que, en tanto fuente o documento de un momento histórico particular, en ella pueden encontrarse huellas de su propio contexto de producción, contexto que involucra relaciones sociales, conflictos, intereses, comportamientos característicos de un período histórico determinado.

Tanto en la propuesta de confección de un archivo de arte pictórico colonial como en la presentación de algunos de los resultados a través de este artículo subyace un interés principal por aportar a y fomentar la investigación sobre la historia del arte colonial, aún fragmentaria y dispersa en nuestro entorno, así como también contribuir a la difusión de una fracción del patrimonio cultural de la provincia de Córdoba [14]. Aquí estamos pensando en un uso diferente del patrimonio, en el sentido en que implica la apropiación del mismo por parte de investigadores y público en general y, en ese proceso activo de (re)apropiación, su puesta en valor.

## Bibliografía

Agüero, A. C. 2006. «Artes plásticas en Córdoba entre 1900 y 1930», informe producido para la exposición Arte de Córdoba en Buenos Aires, Proyecto Federal Imago-Colección Museo Caraffa, Buenos Aires, octubre - noviembre de 2006 (mimeo).

2009. *El espacio del arte. Una microhistoria del Museo*

*Politécnico de Córdoba entre 1911 y 1916*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC.

y García, D. 2010. *Culturas Interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*. La Plata: Al Margen.

Altamira, L. R. 1939. *Córdoba, sus pintores y sus pinturas*. Córdoba: Instituto de Estudios Americanistas, Imprenta de la UNC.

Barbieri, S. y Gori I. 2000. *Iglesia y Convento de San Francisco, Córdoba*. Córdoba: Academia Nacional de Bellas Artes y Gobierno de la Provincia de Córdoba.

Bondone, T. y Senmartin, C. 2005. «Colección de pintura europea». En: Bonin, M. y Fernandez, M. J. (comp.) *Conservación, gestión y exhibición en museos*. Córdoba: Editorial Brujas. pp: 240-7.

Bourdieu, P. 2011. *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Burucúa, J. E. 1999. «Prólogo». En: Burucúa J. E. (dir.) *Arte, sociedad y política. Nueva Historia Argentina*, Tomo I. España: Editorial Sudamericana. pp: 11-44.

2002. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: FCE.

Gallardo, R. 1990. *Las Iglesias antiguas de Córdoba*. Buenos Aires: Fundación Banco Boston.

Ginzburg, C. 1989. *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.

Iglesias, P. 2012. «Pettoruti en contexto: instituciones, redes artístico-intelectuales y culturas visuales (Córdoba, 1926)». En: *Síntesis* (3), SECyT- FfyH. [<http://revistas.unc.edu.ar/index.php/sintesis/issue/view/718>]

Jáuregui, A. y Penhos, M. 1999. «Las imágenes en la Argentina colonial». En: Burucúa, J. E. (dir.) *Arte, sociedad y política. Nueva Historia Argentina*, Tomo I. España: Editorial Sudamericana. pp: 45-53.

López, M. V. 2009. *Elite letrada y alta cultura en el fin de siglo. El Ateneo de Córdoba, 1894-1913*. Tesis de Licenciatura en Historia. Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. Mimeo. [<https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/395>]



Imagen 6. Vista general de la calle peatonal Obispo Trejo, donde se encuentra el Museo Fray José Antonio de San Alberto.

Schenone, H. 1983. «Pintura». En: *Desde los comienzos hasta los fines del siglo XVIII*, Historia General del Arte en la Argentina, Vol. II. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

1998. *Iconografía del arte colonial: Jesucristo*. Buenos Aires: Fundación Tarea.

1998. *Iconografía del arte colonial: Los santos*, II vols. Buenos Aires: Fundación Tarea.

## Notas

[\*] Instituto de Humanidades. CONICET/Facultad de Filosofía y Humanidades- Universidad Nacional de Córdoba.

Contacto con la autora: lucia.tamagnini@gmail.com

El presente artículo es una versión revisada de una ponencia presentada en las XII Jornadas de Investigación del Área Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades-UNC, realizadas en la ciudad de Córdoba, los días 6, 7 y 8 de

Noviembre de 2008. Quisiera agradecer especialmente a la Dra. Ana Clarisa Agüero, quién inspiró y acompañó generosamente el proceso de trabajo llevado a cabo en el marco de la beca, allá por el año 2007. Su interlocución permanente, en particular sus sugerencias y correcciones durante la elaboración del informe final, fueron fundamentales tanto para la presentación de aquella ponencia como para la revisión de este artículo.

Agradezco también a las autoridades del Museo de Arte Religioso Juan de Tejada (arquitecto Julio Bettolli) y del Museo Fray José Antonio de San Alberto, quienes allá por el año 2007 autorizaron las tareas de relevamiento y acompañaron mis largas estancias en las salas y depósitos de los museos. Sin su colaboración, este trabajo no habría sido posible.

Las imágenes son obra de la autora.

[1] El programa se denominaba «Becas U + C. Universidad para la Comunidad», y era gestionado por la Agencia Córdoba Cultura S E del gobierno de la Provincia de Córdoba. Los beneficiarios de las becas eran estudiantes universitarios avanzados; para su postulación, los proyectos debían contar con el aval de un/a docente universitario y de una institución destinataria.

El proyecto presentado se titulaba: «Arte, patrimonio e historia: hacia la conformación de un archivo total del arte pictórico colonial en Córdoba», y contaba con el aval del Dr. Marcelo Nusenovich. Dado que se trataba de un proyecto situado en el campo de las artes visuales y el patrimonio cultural, la institución

destinataria seleccionada fue el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa [actualmente denominado Museo de Arte Contemporáneo Emilio Caraffa]. Esta inscripción institucional estaba dirigida a dos objetivos concretos: establecer y fortalecer el vínculo entre instituciones dirigidas a la formación en investigación (de donde proviene la autora de este trabajo) e instituciones consagradas a la exhibición; contribuir a la gestión y difusión orientada al gran público de una parte importante del patrimonio histórico-artístico de la ciudad y de la provincia, a través del desarrollo de nuevas formas y estrategias de (re)escritura de la historia del arte local.

[2] Optamos por la denominación «archivo» para referirnos a este inventario nominal e iconográfico de pinturas en un sentido metafórico, puesto que nuestra operación supuso la reunión, en un mismo inventario, de la información relativa a y de reproducciones de objetos existentes en repositorios dispersos.

[3] El inventario fue publicado en CD-ROM y distribuido en bibliotecas públicas de la ciudad. Actualmente, nos encontramos realizando las gestiones necesarias ante las instituciones involucradas para su publicación on-line.

[4] Es válido aclarar aquí que no consideraremos a estos museos sólo como repositorios orientados a la exhibición de un arte particular (lo cual corresponde a cierta tipología de museo). Los mismos fueron pensados como fondos, es decir, como parte de este macro-archivo patrimonial transinstitucional, sin muros, que nos interesó construir.



Imagen 7 Puerta de ingreso al Museo San Alberto.





Imagen 11. Calle peatonal Obispo Trejo, pleno centro de la ciudad. Frente al Museo San Alberto, se encuentra la Capilla Doméstica que integra la Manzana Jesuítica de la ciudad de Córdoba, declarada Patrimonio de la Humanidad por Unesco en el año 2000.

[5] Este acotamiento del universo empírico de referencia se debió, básicamente, a razones de orden burocrático-administrativo. En particular, no se consiguieron las autorizaciones necesarias para trabajar con las piezas de la colección del Museo Histórico Provincial Marqués de Sobremonte. Las razones esgrimidas por las autoridades de la Subgerencia de Patrimonio Cultural y Museos de

la Agencia Córdoba Cultura S E —organismo gubernamental del que dependía (y depende) la administración del Museo Histórico Provincial— se fundamentaban en la compleja y nutrida normativa nacional, provincial e internacional que «protege» al Patrimonio Cultural de la Provincia (Ley Provincial N° 5543 de «Protección de los Bienes Culturales», su Decreto Reglamentario 484/83 y



la Resolución N° 104/03 de Protección de Yacimientos Arqueológicos y Paleontológicos; Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Natural de UNESCO —ratificada por Ley Nacional N° 21.836—; Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales —ratificada por Ley Nacional N° 19.943—; artículo 65 de la Constitución de la Provincia de Córdoba). Según las mencionadas autoridades, este conjunto normativo restringe, con el objeto de velar por la conservación y la protección del patrimonio provincial, el acceso a los catálogos e inventarios del museo. En la misma línea, las autoridades señalaron que la normativa vigente también prohíbe la publicación y difusión de información sobre el patrimonio del museo, prohibición que afecta los modos de publicidad de los resultados que se habían planteado en este proyecto (publicación en formato digital para ser distribuida en bibliotecas universitarias, museos de arte y centros de investigación).

[6] En aquel entonces, junio de 2007, se trataba de la Dra. Josefina Piana, quien se desempeñaba como titular de la Subgerencia de Patrimonio Cultural y Museos de la Agencia Córdoba Cultura S.E. Las obras de refacción y remodelación del museo estuvieron paralizadas durante varios años, para reactivarse recién a comienzos del 2015.

[7] Sin embargo, al no haber podido tener contacto directo con las obras, resulta imposible confirmar la existencia en la actualidad de las mismas dentro de la colección del museo. Se trata de una tarea que aún está pendiente.

[8] Según los documentos de la época, pueden contabilizarse alrededor de 60 pinturas (cf. Altamira, 1939: 380-2).

[9] Para el caso del período colonial, fue Serge Gruzinsky quien señaló la importancia de las imágenes durante la colonización americana como medio de imposición de una dominación simbólica, entendida como el control de los mundos mentales e imaginarios de los indígenas. Sin embargo este control no fue del todo posible, ya que las imágenes y otras prácticas artísticas sirvieron a los dominados como espacios de resistencia y resignificación de sus cosmovisiones, en un momento de desestructuración absoluta producto de la sujeción física y económica de los pueblos indígenas por parte de los españoles durante siglos (cf. Gruzinski, S. 1994. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a «Blade Runner»*, (1492-2019). México: FCE).

[10] Según nos comentaba el arquitecto Julio Bettolli, entonces director del museo, este oscurecimiento se debe principalmente al uso de barnices que en otro tiempo se aplicaban a las obras con el objetivo de garantizar su conservación.

[11] La firma de Daniel en esta obra fue recientemente descubierta durante la restauración; la misma ya había sido atribuida al pintor en cuestión por Héctor Schenone (cf. Penhos y JáureguiI, 1999: 81).

[12] Se refiere al monasterio de Santa Teresa.

[13] El Real Convictorio era una residencia de estudiantes laicos que seguían sus estudios en el Colegio jesuítico y que tenían en el aquél repetidores que les auxiliaban en sus estudios. Luego de la expulsión de los jesuitas, en 1767, pasó a manos de los franciscanos.

[14] Nos referimos específicamente a la posibilidad de elaborar, a partir de toda la información e imágenes recabadas en el archivo, ciertos guiones museográficos con vistas a organizar exhibiciones específicas de arte colonial o de publicar algún tipo de catálogo de obras, actividades ambas que den una panorámica de la producción artística de la época, sino de toda, al menos de una fracción ampliamente representativa.