

Arte & Tesoros DEL PERÚ **50** *Años*



nuevas miradas







Arte & **Tesoros**
DEL PERÚ **50**
Años

nuevas miradas

›BCP›

Acceda a la versión digital de *Arte y Tesoros del Perú 50 años. Nuevas miradas*, del Fondo Editorial del BCP,
a través del siguiente QR o de la web www.fondoeditorialBCP.com



© Copyright

Banco de Crédito del Perú

Lima, Perú

Hecho el depósito legal
en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2023-12213

Tiraje: 4,793 ejemplares

368 páginas

BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ
Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia
La Molina, Lima 12

ISBN: 978-9972-837-42-5



9 789972 837425

Arte & Tesoros DEL PERÚ 50 Años

nuevas miradas

RAMÓN MUJICA PINILLA

CAROLYN DEAN

RAMÓN GUTIÉRREZ

RICARDO KUSUNOKI

JOSÉ MARÍA LASSALLE

NATALIA MAJLUF

FELIPE PEREDA

GABRIELA SIRACUSANO

LISA TREVER

LUIS EDUARDO WUFFARDEN







INDICE

- XV PRESENTACIÓN
- XXI AGRADECIMIENTOS

PARTE I

- XXVI **NUEVAS MIRADAS PARA UN DEBATE SOBRE LAS BELLAS ARTES EN EL PERÚ**
 - 1 **El fracaso de la pintura.** Ensayo sobre una idea del siglo XX
NATALIA MAJLUF
 - 15 **El espejo de Narciso:** España, América y el Museo del Prado
JOSÉ MARÍA LASSALLE
 - 49 **¿Copias u originales?** La geografía de la exclusión en las dinámicas culturales entre el grabado europeo y la pintura virreinal peruana
RAMÓN MUJICA PINILLA
 - 93 **El giro material en clave andina**
GABRIELA SIRACUSANO

PARTE II

- 118 **HERENCIAS Y CONFLUENCIAS EN EL ARTE PERUANO**
 - 121 **El arte antiguo como proceso creativo**
LISA TREVER
 - 143 **Las configuraciones incomparables de los incas**
CAROLYN DEAN
 - 169 **Replanteando la historia de la arquitectura americana**
RAMÓN GUTIÉRREZ
- 195 **La voz del decapitado.** Juan Bautista en la imaginería y el imaginario del virreinato del Perú
FELIPE PEREDA
- 219 **Virreinos en diálogo:** artífices, obras e ideas artísticas de Nueva España y Guatemala en el Perú
LUIS EDUARDO WUFFARDEN
- 265 **El neo-barroco peruano:** el reciclaje contemporáneo de un imaginario simbólico y cultural
RAMÓN MUJICA PINILLA
- 281 **El arte desde fuera del arte.** Una historia de lo moderno en fragmentos (Perú, 1900-1940)
RICARDO KUSUNOKI
- 305 **NOTAS**
- 319 **BIBLIOGRAFÍA**
- 333 **REGISTRO DE AUTORES**
- 337 **CRÉDITOS**









El propósito de este libro es ofrecer un conjunto de nuevas aproximaciones al conocimiento de las artes en el Perú. Son diez miradas que corresponden a destacados historiadores que se mantienen atentos a los avances en las investigaciones de sus respectivas especialidades. Con el rigor y la perspicacia intelectual que los distingue, emprenden ahora una exhaustiva revisión de diversos aspectos de nuestro quehacer artístico y nos ayudan a revalorar una herencia cultural que no cesa de sorprendernos.

Uno de los temas esenciales del volumen es el debate histórico sobre si es correcto denominar “arte” al trabajo creativo de los antiguos americanos. No han faltado quienes se han sentido incómodos, por decir lo menos, en cuanto al uso de dicho término. Sin embargo, los progresos en los estudios en torno a esta controversia han permitido ampliar la mirada y hoy se puede afirmar, sin ningún complejo, que las obras de nuestro pasado precolombino tienen una indiscutible factura artística y que sus cualidades no desmerecen al ser confrontadas con las que atribuimos a las contemporáneas.

Es verdad que durante mucho tiempo persistieron ciertos prejuicios en relación con los artistas nativos. No solo se les achacaba ingenuidad y simpleza, sino que su producción a menudo era relegada a los museos arqueológicos y antropológicos, por considerarse que no calificaban debidamente para ser exhibidos junto a las pinturas y esculturas que se aprecian en los museos de bellas artes del mundo. Esa concepción ha empezado a cambiar, como observan los autores de este libro, quienes resaltan que aquellos creadores poseían una rica inventiva y una destreza innegable en el ejercicio de sus oficios.

El problema para los americanos residía en que siempre se establecía una comparación con los modelos europeos. Pero no hay que olvidar que éramos parte del imperio español y que su influencia se dejaba sentir en varios niveles de la vida cotidiana, incluido el artístico. Por ello, resultó inevitable que los artistas locales llegaran a copiar las imágenes que provenían de Europa. Esto fue viable a través de los grabados que se imprimían en la metrópoli y que eran enviados al territorio americano. Su iconografía cumplió un rol clave en la gestación de la pintura virreinal peruana, así como

en la escultura, la construcción de retablos para las iglesias y el diseño de fachadas y ornamentos arquitectónicos.

Con todo, tal como explica el coordinador de nuestra edición, Ramón Mujica Pinilla, aquellas representaciones que mostraban las estampas impresas que venían del otro lado del Atlántico experimentaron una transformación al ser adaptadas según los requerimientos culturales de una nueva sociedad conformada por una población multiétnica. Los artistas de estas tierras no se limitaron, pues, a copiar los grabados europeos, sino que incorporaron elementos de sus tradiciones nativas, lo que enriqueció sus creaciones y les dio un carácter único y no exento de originalidad.

En ese proceso, hubo un momento de quiebre cuando España debió renunciar a sus posesiones americanas ante el éxito de la causa independentista. Como bien señala uno de nuestros historiadores, el sentimiento de impotencia y frustración que se apoderó de la península derivó en una actitud de desdén hacia aquellas manifestaciones artísticas que procedían del territorio americano. En consecuencia, con motivo de la apertura al público del Museo del Prado en Madrid, las autoridades decidieron fortalecer la identidad española mostrando en sus salas de exposición lo mejor de su tradición plástica, pero obviaron los aportes de aquellos artistas indígenas, criollos y mestizos que habían forjado una expresión americana.

Para quienes no somos expertos en esta temática, los ensayos que presentamos nos brindan la oportunidad de renovar nuestro aprendizaje de la historia admirando un valiosísimo repertorio de obras de arte peruano, acompañado por los esclarecedores análisis y comentarios de grandes conocedores nacionales y extranjeros. A su juicio, el enfoque histórico ha variado sustancialmente en las últimas décadas, sobre todo luego de que algunos estudiosos advirtieran que había una excesiva dependencia de la visión impuesta por la cultura hispánica. Por tanto, era necesario replantear las cosas e intentar “mirar desde aquí”, sin desconocer las influencias, pero buscando entender lo que los americanos habíamos hecho en función de nuestras propias circunstancias.

El panorama que cubren nuestros colaboradores es bastante amplio. Además de rastrear el legado de los antiguos peruanos y de ahondar en la fusión cultural que revela el arte colonial, examinan la evolución del arte en la primera mitad del siglo XX. De acuerdo con sus indagaciones, en aquella época la pintura apenas era obra de aficionados y no tenía mayor demanda ni espacio de profesionalización. Tampoco hubo una escuela de bellas artes hasta fines de los años veinte y no se instauró ningún museo consagrado al arte hasta varios decenios después. De ahí que uno de los investigadores concluya que había la sensación de que la pintura había fracasado en nuestro medio, idea que asoma al pasar revista a las disputas entre artistas indigenistas y modernistas, figurativos y abstractos, nacionalistas y cosmopolitas.

Más adelante, en 1951, un joven Fernando de Szyszlo avivó la polémica al declarar “que en el Perú no hay pintores”, refiriéndose a la escena contemporánea, y que los verdaderos artistas eran los que habían vivido en la época precolombina e incluso en la colonia. En su opinión, el arte popular constituía la única tradición peruana válida. Estas palabras extremas son un claro indicio de las dificultades que debían enfrentar quienes pretendían hacer una carrera en el mundo de las artes entre nosotros. Desde entonces, la situación ha dado un vuelco significativo. Hoy contamos con un canon pictórico de primer orden y los historiadores y críticos de artes plásticas ha cambiado

de óptica. Y, por cierto, los artistas peruanos de las generaciones más recientes han podido conciliar su voluntad de innovación con una revaloración del pasado, superando discusiones estéticas que ya no tenían cabida en la realidad actual.

“Finalmente, queremos destacar que este libro es la entrega número 50 de la colección Arte y Tesoros del Perú, que nació hace medio siglo y ha logrado mantener una continuidad poco frecuente en nuestro ámbito gracias al apoyo incondicional de Dionisio Romero Seminario quien desde 1979 con gran apertura y visión le ha dado a esta serie una proyección internacional. En esa perspectiva, debemos reconocer que si esta publicación se ha consolidado como única en su género, ello ha sido posible gracias a la participación de un elenco multidisciplinario de notables especialistas, así como al esfuerzo y cuidado de nuestro equipo editorial. Demás está decir que cada año nos abocamos a este proyecto con sumo entusiasmo, en consonancia con el firme compromiso de nuestra institución en pro del desarrollo cultural del país.”

Luis Romero Belismelis
Presidente del Directorio
Banco de Crédito del Perú









El Banco de Crédito del Perú agradece a las autoridades civiles y religiosas, a las instituciones, así como a las numerosas personas vinculadas con los proyectos culturales por su generosa colaboración; algunas de ellas podrían, involuntariamente, no figurar en esta relación.

Colaboración Institucional

En el Perú:

Ministerio de Cultura: Dra. Leslie Carol Urteaga Peña, Ministra; Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú: Dr. Rafael Varón Gabai, Director, Dra. Carmen Thays Delgado, Encargada de la Colección Textil, Lic. Luis Ángel López Flores, Encargado de la Colección de Cerámica; Dirección Desconcentrada del Cusco: ArqIga. Maritza Rosa Candia, Directora; Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco - Museo Inka: Dr. Mohenir Julinho Zapata Rodríguez, Director; Museo de Arte de Lima - MALI: Sra. Sharon Lerner, Directora, Sra. Rosalyn Chavarry Aramburú, Coordinadora de la Biblioteca y Archivo; Fundación Pedro y Angélica de Osma Gildemeister: Sr. Diego La Rosa Injoque, Administrador General; Museo Larco: Sr. Andrés Álvarez Calderón, Presidente, Sra. Ulla Holmquist, Directora; Asociación Peruana de Artistas Visuales: Sra. Ylva Villavicencio Balvín, Directora general; La Ruta del Barroco Andino: Sra. Meritxell Oms Arias, Directora.

En el extranjero:

Museo Nacional del Prado: Sr. Miguel Falomir Faus, Director, Sr. Andrés Úbeda de los Cobos, Director Adjunto; Museo de América de Madrid: Sr. Andrés Gutiérrez Usillos, Director; Ministerio de Hacienda y Función Pública, España: Sra. Marisa Martínez Soro, Jefa de Servicio de la Biblioteca Central; Museo Nacional de Antropología de Madrid: Sr. Fernando Saez Lara, Director; Biblioteca del Monasterio de Montserrat, Barcelona; Dirección de Colecciones Reales, Patrimonio Nacional: Sra. Leticia Ruiz Gómez; Biblioteca Nacional de España: Sra. Ana Santos Aramburo, Directora; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, España: Sr. Tomás Marco Aragón, Director; Dumbarton Oaks Research Library and Collection: Dr. Thomas B. F. Cummins, Director;

The Hispanic Society of America. Museum and Library: Sr. Guillaume Kientz, Director; Thoma Foundation: Sr. Carl Thoma, Presidente; The Metropolitan Museum of Art: Sr. Max Hollein, Director; Art Institute of Chicago: Sr. James Rondeau, Director; Smithsonian National Museum of Natural History: Sr. Kirk Johnson, Sant Director; Los Angeles County Museum of Art: Sr. Michael Govan, Director; Wellcome Collection: Sra. Melanie Keen, Directora; British Museum: Sir Mark Jones, Director; Museum Fünf Kontinente: Sra. Uta Werlich, Directora; Museo Etnológico de Berlín: Sr. Mauricio Mengel, Jefe de Departamento; Rijksmuseum: Sr. Taco Dibbits, Director general.

Iglesias, conventos y monasterios

Arzobispado de Lima: Excmo. Mons. Carlos Castillo Mattasoglio, Arzobispo de Lima y Primado del Perú, Mons. Juan José Salaverry, Obispo Auxiliar; Basílica Catedral Metropolitana de Lima y Primada del Perú: Sr. Ever Loja Alva, Administrador del Cabildo, Sr. Wilfredo Torres Reyna, Director del Museo; Parroquia Nuestra Señora de Fátima del Cercado: Pbro. Roy Cutire, Vicario.

Arzobispado del Cusco: Excmo. Mons. Richard Daniel Alarcón, Arzobispo, Sra. Emma Montalvo Raurau, Jefa de Patrimonio; Templo de San Blas; Templo de Huanquite; Templo de Chincheros; Templo de Ollantaytambo.

Provincia Dominicana San Juan Bautista del Perú: Fr. Rómulo Vásquez Gavidia, OP, Prior Provincial; Convento del Santísimo Rosario de Lima: Fr. Johan Leuridan Huys, OP, Prior; Convento de Santa Rosa de Lima: Fr. Luis E. Ramírez Camacho, OP, Prior, Ecónomo Provincial de la Orden y Promotor Provincial de la Red de Museos y Cultura; Convento Santo Domingo de Cusco: Fr. Edgard Quispe Ramos, OP, Prior, Fr. Richard Manrique, OP, Sub Prior; Museo Santo Domingo: Fr. Isaac Quispe Fonseca, OP, Director, Sra. Carolina Castro Montalván, Secretaria Provincial.

Provincia Franciscana de los XII Apóstoles Del Perú: Fr. Nicolás Ojeda Nieves, Ministro Provincial, OFM, Fr. Juan Apumayta Bautista, OFM; Convento de San Francisco de Asis, Lima: R.P. Emilio Carpio, OFM, Prior, Fr. Ernesto Chambi Cruz, OFM, Director del Museo y Ecónomo Provincial; Convento de San Francisco de Asis, Cusco: Fr. Jorge Huanca Larota, OFM, Guardián, Fr. José Hidalgo Benavides, OFM, Director del Museo.

Provincia Misionera de San Francisco Solano del Perú: Fr. Marcos Saravia Orellana, OFM, Ministro Provincial;

Convento de Nuestra Señora de los Ángeles (de los Descalzos): Fr. Daniel Dominguez, OFM, Director del Museo; Convento Santa Rosa de Ocopa: Fr. Jorge Ñiquen, OFM, Guardián.

Provincia Mercedaria del Perú: Convento de la Merced de Lima: R.P. Dionisio Silva Amézquita, O.de.M., Superior Comendador; Convento de la Merced del Cusco: R.P. Pablo Chicata Cárdenas, O.de.M., Superior Comendador.

Provincia Jesuita del Perú: R.P. Víctor Hugo Miranda Tarazona, SJ, Superior Provincial; Comunidad Jesuita de Fátima: R.P. Fernando Roca Alcázar, SJ, Superior; Comunidad Jesuita Cusco – Quispicanchis: R.P. Fabián Tejeda Tapia, SJ, Superior.

Monasterio de Nazarenas Carmelitas Descalzas: R.M. Elena de la Reina del Carmelo, CD, Priora; Monasterio del Carmen: R.M. Ketty de Jesús, CD, Priora; Monasterio del Prado: R.M. María Eleonora Cordova Huertas; Monasterio de Santa Clara, Cusco: R.M. Lucila Adrianzén Berrios, OFM, Abadesa.



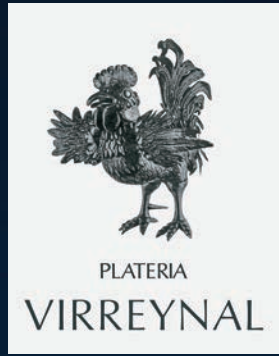
Colaboración personal

Carlos del Águila, Juan Ossio Acuña, Roberto Samanez, Silvia Stern de Barbosa, Aldo Barbosa Stern, Gabriel Barbosa Stern, Gustavo Buntinx, José de la Puente Brunke, Juan Pablo de la Puente Brunke, Jaime Cuadriello, Luis Fernando Herrera Valdéz, Gerardo Zamora, David Gavilán, Raúl Montero, Mirza Rejas, Claudia Balarín Benavides, Ángel Valdez, Héctor Rospigliosi, Yvonne Von Mollendorff, Marcel Velaochaga, Pedro Pablo Alayza, Enrique Gherzi, Gerard Priet, Luis Alberto León, Sandra Gamarra Heshiki, Miguel Matute, Kukuli Velarde, Carlos Runcie Tanaka, Manuela Rodríguez, Diego Paitan Leonardo.

- ◀ Pág. I. Vaso inca de oro. Valle de Ica. 1475-1525. Art Institute Chicago. CCO Dominio público.
- ◀ Págs. II, III. Diadema de oro con remate de plumas. Circa 900-1400 d.C. Tomado de *Arte y Tesoros del antiguo Perú* © Banco del Sur, 1994. Colección Particular
- ◀ Págs. VIII, IX. Pechera de oro chimú. Circa 1000-1470. Art Institute of Chicago. CCO Dominio público.
- ◀ Pág. X. Adorno de corona de oro en forma de media luna. Museo de Sicán, Ferreñafe.
- ◀ Págs. XII, XIII. Tocado frontal Moche temprano. Oro laminado, repujado y recortado. Museo de La Nación, Lima.
- ◀ Pág. XIV. Tumi (detalle). Artistas Lambayeque (Sicán). 900-1100 CE. Oro con incrustaciones de turquesa. Jan Mitchell and Sons Collection, Gift of Jan Mitchell, 1991. Metropolitan Museum of Art. Número de acceso: 1991.419.58 Dominio público.
- ◀ Págs. XVIII, XIX. Pectoral chimú de oro Museo Larco. Lima.
- ◀ Págs. XX. Brazaletes de oro repujado. Muestra un guerrero mochica. Tomado de *Arte y Tesoros del antiguo Perú* © Banco del Sur, 1994. Colección Particular.
- ▲ Pág. XXIII. Figura felina Moche, Oro. Costa norte del Perú, 250-550 aC. Referencia: 1970.420. Art Institute Chicago. CCO Dominio público.
- ▶ Págs. XXIV, XXV. Colección Arte y tesoros del Perú. Edición BCP, 50 años.
- ▶ Págs. XXVI, XXVII. *Anunciación*. (Detalle). Anónimo. Siglo XVIII. Cusco. Museo Pedro de Osma, Lima.



1973



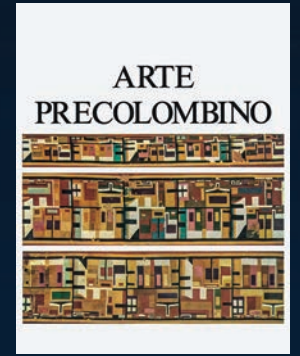
1974



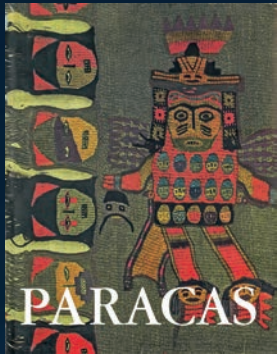
1975



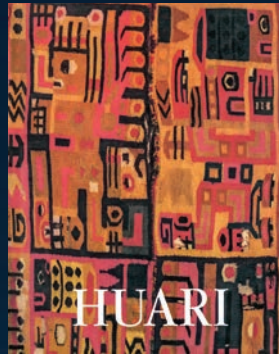
1976



1977



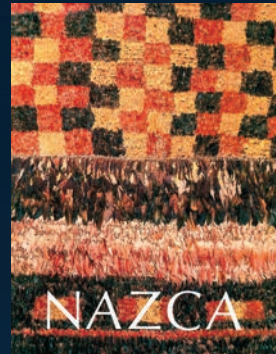
1983



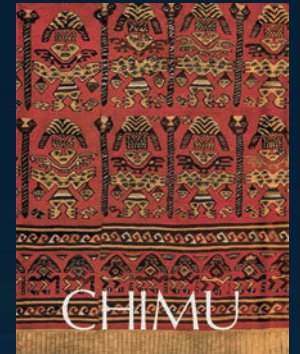
1984



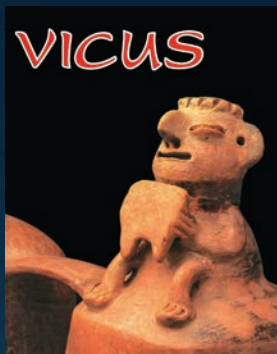
1985



1986



1987



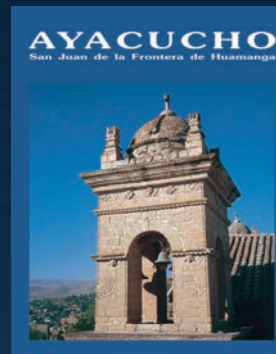
1994



1995



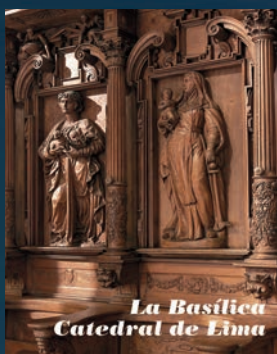
1996



1997



1998



2004



2005



2006



2007



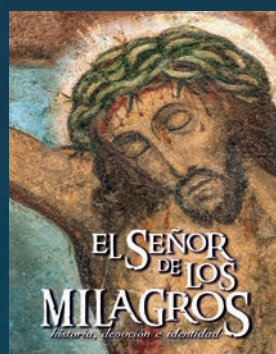
2008



2014



2015



2016



2017



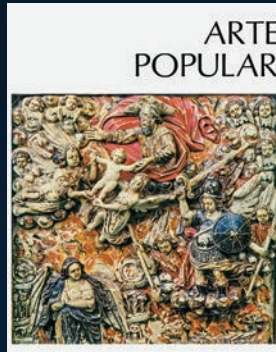
2018



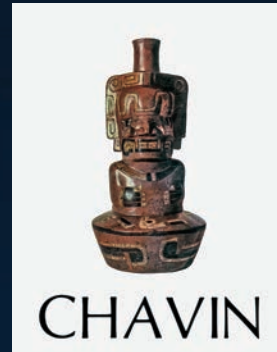
1978



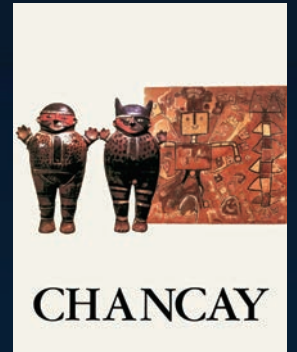
1979



1980



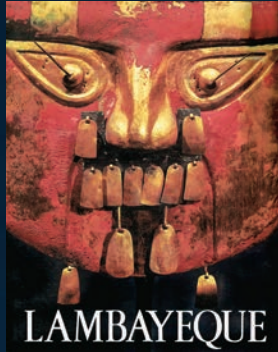
1981



1982



1988/89



1990



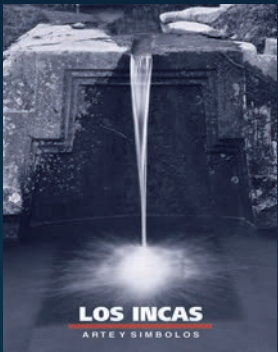
1991



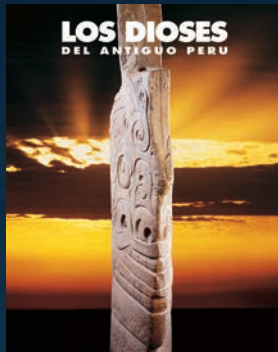
1992



1995



1999



2000



2001



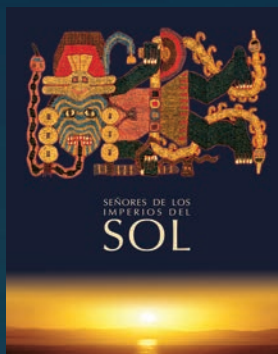
2002



2005



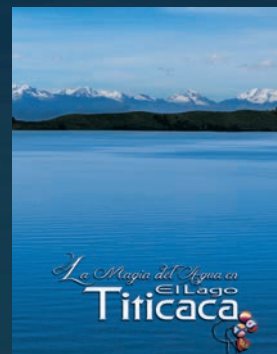
2009



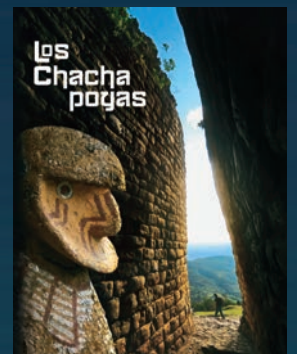
2010



2011



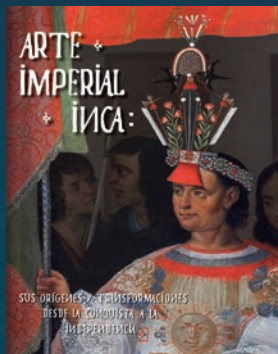
2012



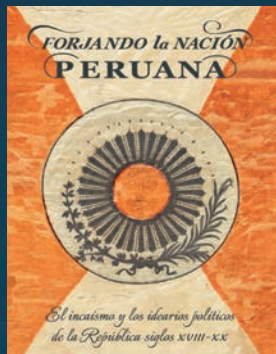
2013



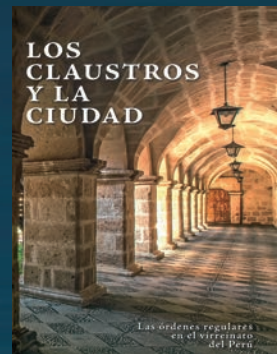
2019



2020



2021



2022



2023





PARTE I

NUEVAS MIRADAS PARA UN DEBATE
SOBRE LAS BELLAS ARTES EN EL PERÚ



El fracaso de la pintura

Ensayo sobre una idea del siglo XX

La historia del arte en el Perú es una disciplina sin centro fijo. O quizás sea más preciso decir que su objeto es una categoría cuya forma no ha estado nunca del todo determinada, porque ha sido permanentemente puesta bajo cuestión, antes incluso de que alcanzara a formarse. Lo que nos deja con una historia del arte que, casi desde su fundación como disciplina y como práctica, se fue definiendo en relación a un cuerpo de obra que escapaba a la idea moderna de las bellas artes, o que incluso se enfrentaba abiertamente a ella. La consecuencia es que, como su objeto de estudio, la curaduría y la escritura sobre arte tuvieron en el Perú una deriva particular, que no llegaría a calzar del todo con el curso que tomaría la disciplina en otros lugares.

Quizás lo más evidente, sobre lo que sin embargo casi no se ha reparado de forma explícita, sea la falta de convicción que existió, casi desde siempre, con respecto del campo moderno de las bellas artes. Algo que se hace evidente incluso ya en el siglo XIX –basta recordar el desencanto visible en las reflexiones sobre arte de Francisco Laso– y que persiste como un motivo recurrente en los discursos de la crítica y la historia del arte a lo largo del siglo XX, e incluso, de muchas formas, hasta hoy.¹ Si hay un tópico central que presta algún tipo de unidad a la discusión acerca del arte moderno es precisamente esa, la del fracaso de la pintura, el género que, como sinónimo de las bellas artes, orienta el curso de un fracaso mayor. En todas las agueridas disputas que opusieron a indigenistas y modernistas, a figurativos y abstractos, nacionalistas y cosmopolitas, está presente esa idea, no como eje del debate, sino como fundamento de la discusión misma, como único consenso. Sigo aquí el impresionante predominio y la monótona persistencia de esa idea, que marca no solo el curso del arte del siglo XX, sino la propia emergencia de la historia del arte en el Perú, que también construye

◀ Fig. 1. Baldomero Pestana. *Vista de una sección de las salas permanentes del Museo de Arte de Lima*, 1959. Archivo Museo de Arte de Lima.

sus narrativas en contestación a la hegemonía de una concepción de las bellas artes que, paradójicamente, se proclama como inexistente o fallida.

Me ocupo aquí sobre todo de aquellos textos que intentan proponer una perspectiva histórica sobre el arte peruano, si bien gran parte fue producida por críticos y no por historiadores, en los espacios de la prensa antes que en la academia. Sin pretensión de exhaustividad, intento seguir una secuencia vagamente cronológica, aunque no quisiera que la reiteración en el tiempo del tópico del fracaso sostenga una falsa idea de continuidad. Pero tampoco puedo, en el breve espacio de este ensayo, ahondar en los contextos precisos en que aparece cada iteración de este discurso, ni me es posible considerar sus particulares inflexiones o sus determinaciones históricas. Hacerlo excedería en mucho las posibilidades de lo que no es sino el intento de descubrir uno de los hilos que otorga consistencia al tejido de la historia del arte peruano del siglo XX y que la determina hasta hoy.

Es un hecho que el campo moderno de las bellas artes no alcanza a consolidarse plenamente, al menos no como ese espacio normativo que artistas e intelectuales imaginaron desde el siglo XIX. La historia de las instituciones de formación artística y de las colecciones nacionales es un buen indicio de un proceso que no llega a despegar, o que se ve siempre interrumpido. Que el Perú no haya tenido una academia de bellas artes sino hasta el cierre de la segunda década del siglo XX, o que no haya formado ningún museo dedicado al arte sino hasta varias decenas de años después, anuncia desde ya una dificultad y un problema. De hecho, la accidentada historia de la pinacoteca municipal, la primera colección pública de arte formada a partir del legado de la obra de Ignacio Merino en 1876, siguió por décadas un curso incierto, interrumpido por la Guerra del Pacífico y los estragos que dejó. El esfuerzo realizado por Ricardo Palma permitió reunir las colecciones dispersas con la guerra en una Galería de Pinturas, que desde 1884 tendría sede en la Biblioteca Nacional. Ese conjunto cerrado pasaría luego al cuidado de la Municipalidad de Lima, que lo exhibiría en el Palacio de la Exposición a partir de 1892. Y, aunque se pretendió adquirir para la colección municipal la serie de retratos de los virreyes, estos quedarían en la colección de un Museo Nacional que, por esos años, iba definiendo su identidad como museo histórico.² La pintura colonial e incluso la pintura republicana de tradición local no calzaban con las expectativas impuestas por el ideal académico que iba dando forma a la colección municipal.³ Por lo mismo, los retratos terminarían pasando al Museo de Historia Nacional, instalado en la segunda planta del Palacio de la Exposición en 1906. Por contraste, y en estricta simetría, los cuadros de Laso que habían sido donados en vida por el propio pintor al Museo Nacional, pasaron en 1892 a la colección municipal. Así, silenciosamente a través del propio proceso de formación de colecciones, se iba decantando una primera idea tangible del modelo moderno de las bellas artes, de lo que encajaba dentro de ese paradigma, y lo que quedaba excluido de él.

Es evidente que, desde el inicio, las bellas artes son sinónimo de pintura. La fundación de la Galería Municipal de Pinturas por el Consejo Provincial en 1907 y su posterior denominación como Pinacoteca Ignacio Merino en 1925, dan cuenta de la formación de al menos el concepto de un canon moderno, aunque esa idea no alcanzaría nunca plena hegemonía. Tras un breve momento de auge bajo la tutela de Daniel Hernández, las colecciones municipales terminaron a la deriva, por largo tiempo sin lugar fijo de exposición, aunque continuarían siendo el principal referente



público para las primeras narrativas de la historia del arte local.⁴ Más allá de los problemas institucionales que pudieran haber afectado el proyecto, lo que recortó las posibilidades de esa colección fue también un dramático cambio en la idea misma del arte peruano que emerge en los años veinte. Si el punto de partida es el cuestionamiento a la pintura académica, luego seguirá la crítica a casi todas las demás formas que tomarían las bellas artes.

Algunos de los primeros ataques aparecen en las narrativas del movimiento indigenista liderado por José Sabogal, quien, dándole un giro a la retórica vanguardista, trazó una genealogía artística informada por la lógica de la autenticidad que subyace a los nacionalismos culturales del siglo XX. Aludiendo indirectamente a los pintores peruanos del siglo XIX, Sabogal cuestionaría a “los imitadores del arte foráneo”, a los “cultores de un academismo sin patria” y, por lo mismo, tendría luego una opinión clara con respecto a la Pinacoteca Municipal, que no coincidía con su idea de un gran museo para el Perú que pudiera corresponder “a la obra artística de 400 años”.⁵ Desde esa premisa de inautenticidad –que marca toda la discusión posterior–, pero sumando una intención política, José Carlos Mariátegui señaló la insuficiencia de una tradición de pintura que solo con Sabogal vendría a convertirse en una posibilidad. “Antes de él”, escribía Mariátegui, “habíamos tenido algunos pintores, pero no habíamos tenido, propiamente, ningún «pintor peruano»”, e, inaugurando un tópico que se reitera a lo largo del siglo XX, sentenciaría que “Sabogal reivindicará probablemente este título para algunos de los indios que, anónima, pero a veces genialmente, decoran mates en la sierra”.⁶ Así, desde el inicio mismo del debate crítico, hubo un “arte popular” que se erigió como referente de una búsqueda autenticidad local.

▲ Fig. 2. Galería de pinturas en el Palacio de la Exposición, ca. 1900-1904. Gelatino-bromuro de plata sobre papel, 12 x 18 cm. Colección Ricardo Kusunoki. Cortesía de Ande, Fuentes para la Historia Cultural del Perú.



▲ Fig. 3. Abraham Guillén. *Exposición de keros en el Museo Nacional de la Cultura Peruana*, junio de 1953. Archivo Guillén, Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Los cuestionamientos a la pintura peruana vendrían también de otros frentes. Ya desde los años veinte, las premisas racialistas que permitieron a Felipe Cossío del Pomar elogiar la pintura cuzqueña por su matriz indígena, lo llevarían a concluir que “el arte peruano propiamente dicho ha desaparecido con la nacionalidad incaica”, y que el arte moderno había terminado en “mala pintura o falsas interpretaciones de la vida actual del indio”.⁷ Desde el eje más conservador imaginable, Alberto Jochamowitz diría luego, respecto del arte de su tiempo, que “no he podido constatar arte, allí donde se dice que hay pintura, ni pintura donde se quiere probar que hay arte”. Y, en toda consecuencia, su tomo de crítica, significativamente titulado *Pintores y pinturas*, no cubrió la obra de ningún artista estrictamente contemporáneo.⁸ En el otro extremo, Juan Ríos, poeta modernista y uno de los principales detractores del indigenismo, podía sentenciar a mediados de siglo que el “Academicismo no ha ofrecido nunca otra cosa que cadáveres; bellos cadáveres, a veces, pero cadáveres sin remedio, momias prematuras sin sangre y sin espíritu”.⁹ Y mirando hacia el presente, su perspectiva intensamente crítica sobre la pintura del siglo XX se reflejaba en su doble condena de un indigenismo de “imperfecto oficio” y “total sometimiento al tema”, y de un modernismo independiente que produce “una pintura de elite con no pocos gérmenes de decadencia, sin arraigo en la tragedia del Perú y carente de verdadera fuerza vital y penetración humana”.¹⁰ Así, incluso en medio de los debates programáticos que enfrentaban a modernistas e indigenistas, se impone un acuerdo de base acerca de la insuficiencia de la tradición de pintura local que, sea por elitismo, alienación o ineptitud, quedaba reducida al atisbo de una realización futura.¹¹ Como había concluido algunos años antes, en tono de promesa, incluso un radical defensor de la tradición europea como Raúl María Pereira: “el Perú dará su expresión artística algún día”.¹²

La idea de la insuficiencia de la tradición local de bellas artes –resumida en el arte de la pintura– marcó los proyectos institucionales al punto que por décadas no se consolidó un esfuerzo sostenido para la creación de un museo de bellas artes. En 1945, respondiendo a una solicitud de Luis E. Valcárcel, quien venía de asumir el cargo de ministro de educación, Sabogal anotaba en una libreta sus ideas acerca del “impase” que vivía el arte peruano. Allí abogaría por la creación de un “Instituto de Arte Peruano” que pudiera ejercer control absoluto sobre la educación artística y la

gestión del patrimonio, un proyecto que tenía como eje la creación de un gran museo nacional en que se exhibieran, por etapas, “todos los ciclos de la cultura peruana”,¹³ lo que para Sabogal era el resultado de “la lucha de dos culturas, la mediterránea y la incaica, cuya fusión interesantísima se expresa en el rico arte popular de esta tierra”.¹⁴ Ese proyecto no se concretaría, pero esa línea quedaría claramente trazada en lo que debe considerarse la primera colección de arte formada con intención programática por el Estado peruano en el siglo XX: la del Instituto de Arte Peruano, que se transformaría en el Museo Nacional de la Cultura Peruana en 1946.¹⁵ Siguiendo el ideario de Sabogal, esa colección estaría dedicada a un concepto del “arte popular peruano” que excluía de partida todo aquello que pudiera asociarse con la tradición moderna de las bellas artes, lo que abarcaba a la pintura y, paradójicamente, a la obra de los propios pintores indigenistas.

La consistente negación de la tradición local de bellas artes alcanza un hito en la famosa declaración de Fernando de Szyszlo de 1951, cuando sentencia, con evidente intención polémica, “que en el Perú no hay pintores”. Se refería claramente a la producción contemporánea, pues no dejaba de señalar que “los verdaderos artistas plásticos han existido en la época Pre-Colombina y aún en la Colonia”. La omisión de los pintores del siglo XIX se daba por descontada, y el arte del presente quedaba limitado a “nada más que intentos”. Desde el campo opuesto al indigenismo, Szyszlo terminaba coincidiendo con la idea de que “los mejores plásticos son los artistas populares, los que hacen los toritos de Pukara”.¹⁶ En una entrevista posterior, el artista insistiría en que “la pintura europea es casi la «Pintura»”, que todas las demás tradiciones habían sido ya “completamente asimiladas al arte occidental, o si no, han salido de ella”.¹⁷ Quedaba así delineado el consenso que subyace a toda la discusión posterior: que la única tradición válida y realmente existente de arte peruano era popular –y por eso se entendía un universo preciso de objetos que había quedado definido por Sabogal–, pero que el campo de la pintura era una categoría aparte e implícitamente superior, aunque todavía inexistente.¹⁸

Nuevos argumentos para afirmar el fracaso de la pintura emergen en la brevísima indagación “sociológica” del arte peruano que Sebastián Salazar Bondy ensaya en 1955 bajo la premisa de un género artístico que busca infructuosamente su destino. “Cómo la pintura ha buscado al Perú”, probablemente el juicio más despiadado que dejó el siglo XX, es la historia de un género marcado por la represión colonial de toda realidad: los pintores del virreinato primero, sometidos al dictamen de fórmulas ajenas, no pueden dejar un legado, pues reprimen “todo aquello que era *nacional*” (no importa aquí el anacronismo); los pintores republicanos, huérfanos de tradición, se proponen inútilmente “superar el complejo”, pero no se salva siquiera Pancho Fierro, la única figura sobre la cual hubo algún consenso en casi todos los frentes de la crítica. Los pintores “románticos”, claro, quedan detenidos en el pasatismo, la evasión y la parodia, pero la generación “post-romántica” tiene peor suerte, al punto que podría ser “borrada de la historia del arte peruano y el cuadro que esta ofrece quedaría idéntico”. Los primeros atisbos de cambio llegan solo en la segunda década del siglo XX, con algunos “precursores” que “abren la compuerta de la censura” y avanzan hacia la descripción. No hay realización plena, sino tan solo el anuncio de una posibilidad, que emerge con los artistas contemporáneos, “que han emprendido la tarea sustantiva de apostar por el sí, cuando ese sí es una luz auroral que se enciende en el fondo de densas y seculares tinieblas”.¹⁹

▼ Fig. 4. José Sabogal, carátula de *El toro en las artes populares del Perú*, 1949. Archivo de Arte Peruano, Museo de Arte de Lima.





▲ Fig. 5. Baldomero Pestana. *Vista de las salas permanentes del Museo de Arte de Lima*, 1959. Archivo Museo de Arte de Lima.

La falta de convicción frente a las bellas artes llega a afectar directamente las bases institucionales y materiales que debían sostener su desarrollo. El problema concierne específicamente a la pintura, pero se extiende también a un campo artístico e intelectual que lamenta no ejercer la hegemonía que supuestamente tendría que corresponderle. En su balance de la polémica suscitada por Fernando de Szyszlo en 1951, el poeta Juan Ríos lamentaba que, “salvo raras excepciones, ha existido siempre, en el Perú oficial, un desprecio expreso por la Cultura”.²⁰ La idea del abandono de la cultura –en singular y con mayúsculas– como una esfera superior, pero a la vez marginada por el “Perú oficial”, fue, de hecho, el motor argumental del proyecto para la creación de un museo de arte –explícitamente formulado como un museo de *bellas artes*– desarrollado a partir de 1954 por un patronato integrado por un grupo de figuras de la alta sociedad limeña, de empresarios y de intelectuales.²¹ Los convocaba la idea de crear “uno o más museos funcionales para albergar las colecciones propias del Patronato”, aunque su misión era incluso más amplia. Proyectaban la creación de museos regionales, la organización de bienales de artesanía, la difusión cultural y se imponían la misión de “inventariar y catalogar científicamente el acervo artístico que existe en el país, no alcanzado aún por la acción oficial”.²² En esa última frase se resume un aspecto clave del Patronato de las Artes, su independencia frente al Estado, precisamente en un momento en que el modelo norteamericano de gestión no gubernamental prevalecía en todo el continente.²³ Al mismo tiempo, no es difícil imaginar a qué se refiere el estatuto al plantear como objetivo la promoción de todo aquello de lo que el Estado no se ha ocupado, lo que solo puede entenderse como la

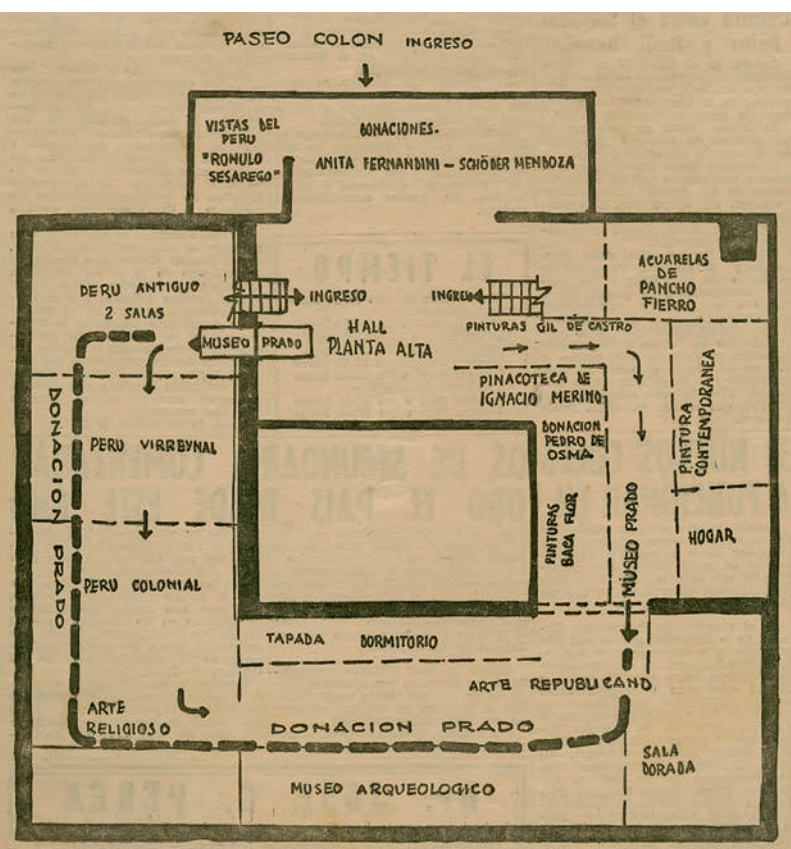


tradición moderna de las bellas artes.²⁴ No es por casualidad que entre las primeras acciones del nuevo museo estuvieran el gran esfuerzo realizado para la adquisición y “repatriación” del legado del pintor académico Carlos Baca-Flor, la organización de la exposición póstuma de José Sabogal y, poco después, la presentación del Primer Salón de Arte Abstracto, una secuencia que sólo se hila a partir del privilegio que otorga a la pintura, ese género hasta entonces asediado por la crítica y marginado por la emergente museología peruana.

Así, la tardía fundación del Museo de Arte de Lima terminaría consolidando un viejo discurso dividido sobre el arte peruano, que oponía el arte popular al de elite, lo nacional a lo foráneo, doble dicotomía que, a la vez, parcelaba a grandes rasgos la historia del arte entre la acción estatal y la privada. El Estado no asumiría responsabilidad por las bellas artes, un campo que deja casi por entero a la acción ciudadana, mientras que las instituciones privadas no dejarían de atender al arte popular, aunque lo harían otorgándole siempre un lugar aparte.²⁵ En ese espacio tensamente partido se van consolidando a mediados de la década de 1950, acaso por primera vez, los contornos de un verdadero sistema de arte: la fundación del museo coincide con el surgimiento de las primeras galerías comerciales, la creación del Instituto de Arte Contemporáneo, la expansión de la crítica y la profesionalización de los estudios de historia del arte, que emerge por primera vez como disciplina autónoma.

Es necesario ver la estrecha relación que se establece por estos años entre la crítica, la esfera institucional y la emergente disciplina. No es casual que Francisco Stastny, uno de los primeros historiadores profesionales de arte, se hubiera

▲ Fig. 6. Baldomero Pestana. *Vista de las salas permanentes del Museo de Arte de Lima, 1959.* Archivo Museo de Arte de Lima.



▲ Fig. 7. Croquis de las salas de la planta alta del Museo de Arte de Lima en 1961. Recorte de *La Prensa*, 11 de marzo de 1961. Archivo Museo de Arte de Lima.

formado en Europa entre 1957 y 1963, justamente como parte de los esfuerzos de la Unesco para consolidar el proyecto del nuevo Museo de Arte.²⁶ Junto con Alfonso Castrillón, quien concluía por entonces su doctorado en la Universidad Complutense de Madrid, integraría la primera generación de historiadores profesionales de arte en el Perú. Ellos se incorporarían a la docencia en la Universidad de San Marcos, donde por entonces se consolidaba la carrera de historia del arte.²⁷ Al poco tiempo de su regreso, Stastny asumía la gestión del taller de restauración establecido por la Unesco en el Museo de Arte y, al año siguiente, la dirección de la institución, que lideraría hasta 1969. El sólido programa de actividades y exposiciones que diseñó, con un énfasis claro en la pintura y en los artistas republicanos y contemporáneos, marcó un giro radical para la escena cultural de Lima. Se organizaron entonces algunas de las primeras retrospectivas sistemáticas en la historia curatorial peruana, recuperando a figuras como Francisco Laso, Macedonio de la Torre y Ricardo Grau, mientras se promovía también el arte de las vanguardias locales, como el grupo Arte Nuevo.²⁸ Ese programa significaba la realización de la misión del museo, pero también la formación de un primer espacio consolidado y de alta visibilidad pública para las bellas artes en el Perú (aunque ese momento de auge sería breve y pronto sufriría un nuevo revés).

Como buscando afirmar las bellas artes, Stastny publica en 1967 su *Breve historia del arte en el Perú*, un intento comprensivo por narrar la historia del arte como historia de la pintura, y como proceso orgánico, que se inicia en el periodo precolombino y cierra en el presente. Ese pequeño libro de divulgación participa del impulso pedagógico que acompañó la gestación del Museo de Arte como un faro que permitiría ampliar el alcance de las bellas artes a públicos más amplios –la búsqueda de un público es, de hecho, un motivo recurrente en el discurso de los directivos del Patronato–, y no es casual que Stastny editara su texto en el momento en que actuaba como director del museo. El propio arco temporal parece derivar de la misión amplia fijada para crear una institución representativa que pudiera dar forma a la continuidad histórica de un arte nacional. El de Stastny es acaso el primer esfuerzo de síntesis que parte por incluir el arte precolombino –lo que es, desde ya, significativo–, al proponer una definición más abarcadora de la pintura, que no se ciñe estrictamente a la idea moderna de las bellas artes. Stastny lo explica con claridad cuando insiste en que es necesario superar “la noción equivocada y estrecha”, pero “generalizada en nuestros días de que la pintura consiste primariamente en obras de caballete de función decorativa y accesoria”.²⁹ Más allá de lo que esta aclaración implica como toma de distancia de una idea esencialista de la pintura, la propuesta no deja de imponer unidad a un conjunto de prácticas y tradiciones disímiles. En la bajada del título de esa *Breve historia*, se hacía explícito el enfoque en la pintura y, en el prólogo, la omisión de la escultura y la arquitectura se explicaba por falta de espacio, lo cual obligaba a romper con “la trilogía clásica que conforma habitualmente la historia de las artes plásticas”.³⁰

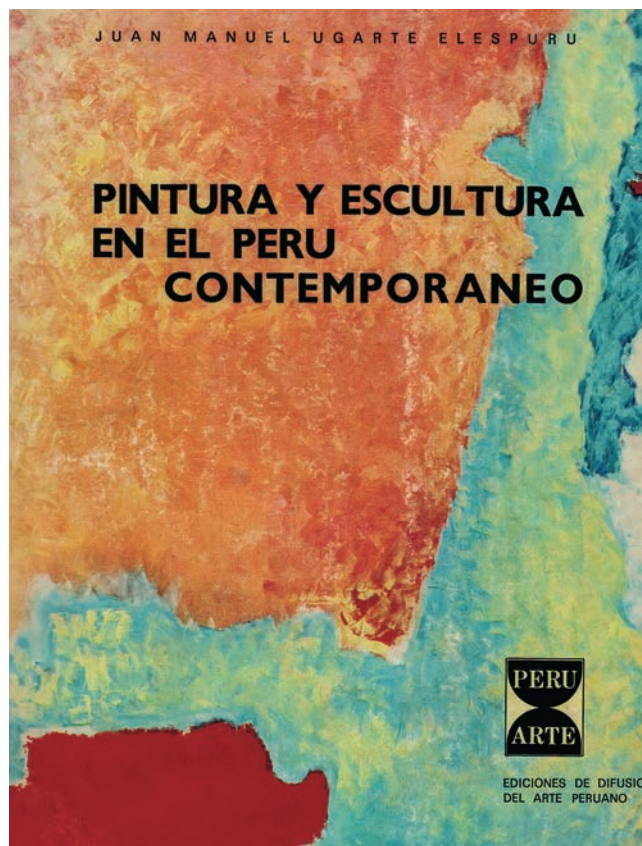
Poco después, Juan Manuel Ugarte Eléspuru contribuía a completar la trilogía con *Pintura y escultura en el Perú contemporáneo*, el primer intento sistemático y abarcador

de narrar la historia del arte contemporáneo, estrictamente desde la perspectiva de las bellas artes. El sistema de valor determinado por los etnonacionalismos del siglo XX no había cambiado, por lo cual Ugarte Eléspuru también lamentaba la medianía de una producción que era “prueba patente del precio que hemos tenido que pagar por la pérdida de aquella unidad espiritual que se formó en el Virreynato (*sic*) y se adulteró con la Emancipación”.³¹ El autor evocaba así el famoso título de Jorge Basadre de 1931, para fijar el arte peruano como problema y como posibilidad. El arte era pintura, y la pintura seguía siendo un ideal no realizado.³²

Escrito casi en su totalidad antes de 1968, el libro de Ugarte Eléspuru saldría de la imprenta dos años después, ya en pleno auge del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada. Su epílogo, escrito al fragor de los cambios que el nuevo régimen imponía, anunciaba el fin del “arte de salón burgués de especulaciones esteticistas” y el surgimiento de “formas de arte colectivas”. Lo que Ugarte Eléspuru imaginaba no era el arte pop que por entonces se imponía, sino dos vertientes que, en efecto, empezaban a cobrar cada vez más importancia en las esferas oficiales: un arte que buscaba ser público –murales y afiches con “mensaje social”– y la promoción de “las viejas artesanías, renovadas con nuevas maneras de sentir e interpretar su mensaje”.³³ Ugarte Eléspuru había leído bien la orientación que tomaría el Gobierno militar con respecto a las bellas artes.

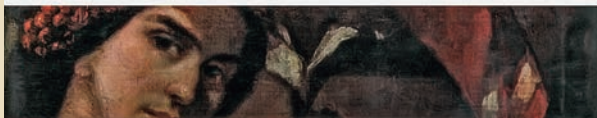
Sería precisamente uno de los creadores de esos afiches “con mensaje social” producidos para la Dirección de Difusión de la Reforma Agraria, el pintor Jesús Ruiz Durand, quien daría un nuevo giro a la crítica a las bellas artes al declarar con displicencia en una entrevista lo absurdo que era “darle importancia a una cosa caduca”, a esas “formas tradicionales de la producción creativa occidental”, que no eran sino canales que “han ido convirtiéndose en acequias de lo más estrechas e incómodas”. El artista admite la satisfacción que deriva de pintar, solo para terminar comparando el acto con los placeres del onanismo, como algo personal, hedonista e improductivo.³⁴ Sus críticas se definen en medio de un cuestionamiento general al sistema del arte y, en particular, a los nuevos espacios comerciales de circulación.

En efecto, una de las consecuencias, acaso imprevistas, del programa de gobierno fue el aislamiento de lo que habían sido los principales espacios públicos para las bellas artes en la capital. Guiado por la convicción del papel central que debía tener el estado, el Gobierno de Velasco marginó los proyectos que habían surgido desde la esfera privada. Esos años fueron particularmente duros para el Museo de Arte de Lima y para el Instituto de Arte Contemporáneo, de los pocos espacios públicos –si bien no gubernamentales– que por entonces se enfocaban en las bellas artes. En la política cultural redactada por el Instituto Nacional de Cultura en 1975 no hay referencia alguna a esas colecciones o espacios de exhibición, como tampoco ninguna propuesta precisa sobre las bellas artes.³⁵ Pero mientras Ugarte Eléspuru anunciaba la obsolescencia de la pintura de caballete, y el Estado daba la espalda a las bellas artes, la pintura, desplazada a circuitos privados, cada vez más cerrados y reducidos, se pondría al centro de un mercado en alza y de esfuerzos por afirmar su primacía, aunque sin llegar a superar la idea de una tradición frustrada.



▲ Fig. 8. Portada de Juan Manuel Ugarte Eléspuru. *Pintura y escultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Editorial Universitaria, 1970.

PINTURA CONTEMPORÁNEA



PINTURA CONTEMPORÁNEA



▲ Figs. 9-10. Portadas de los dos tomos de *Pintura contemporánea*, Colección Arte y Tesoros del Perú, del Banco de Crédito del Perú, 1975-1976.

En ese contexto, entre 1975 y 1976 se publicaban, dentro de la colección Arte y Tesoros del Banco de Crédito del Perú, los dos tomos de *Pintura contemporánea*, un panorama ilustrado que partía del siglo XIX y concluía con el XX y que, por el formato y la calidad de las reproducciones a color, parecía afirmar sin reparos el lugar de la pintura. De hecho, esa selección de imágenes, ampliamente reproducida a través de la prensa y de los medios televisivos, es acaso el primer repertorio de pintura peruana en alcanzar visibilidad masiva. Los textos del pintor Teodoro Núñez Ureta, sin embargo, reiteraban los viejos cuestionamientos, si bien bajo nuevas premisas. Su narrativa del arte del XIX alterna entre los tópicos del abandono y del viaje a Europa, las oportunidades perdidas y la dependencia, el academicismo “oficial”, la evasión de la realidad y el desarraigo.³⁶ Siguiendo la pauta ya plenamente establecida, su narrativa se aligera solo cuando se refiere a las artes populares, ese “maravilloso mundo de personajes y de paisaje” que considera “probablemente la contribución más pura y de más alta calidad artística que ha producido el pueblo del Perú hasta hoy”.³⁷ En el tomo dedicado al siglo XX, la pintura sigue anclada en el proceso de una búsqueda inconclusa de la “afirmación de lo propio” que, al realizarse, siempre en un futuro diferido, “cumplirá, finalmente, el destino del arte verdadero”.³⁸

En tono prospectivo, Núñez Ureta había cerrado su narrativa sobre el arte peruano sugiriendo el estudio de “la pintura anónima de provincias, que todavía está en las iglesias de pueblo y en donde sin duda, se encontrarán elementos originales y vigorosos que revelan la influencia del indígena peruano”.³⁹ El reto lo había tomado ya el historiador Pablo Macera, quien, tras años de investigación, publicaba en paralelo un primer estudio de la pintura mural del Cuzco como expresión de una “cultura andina colonial”.⁴⁰ Algunos años después, aparecía *Pintores populares andinos*, un libro que parece dar respuesta al reto de Núñez Ureta y que a la vez propone nuevas formas de pensar el concepto de “arte popular”. La compilación de Macera recuperaba un cuerpo de obras que se conciben, ya no como una alternativa a las bellas artes desde fuera de la pintura, sino como una alternativa a las bellas artes desde la pintura misma. Ese desplazamiento tiene el efecto de producir un cambio crítico en la historiografía del arte peruano, al articular una historia ya no de frentes separados y autocontenidos (la pintura culta vs. la popular), sino de un campo imbricado y tensionado por sutiles diferencias de etnicidad y, sobre todo, de clase.⁴¹ En un claro tránsito de la vieja idea del candor idealizado del arte popular a una idea política de la plástica, el autor propone el arte colonial como un arte de resistencia, e imagina la categoría de lo popular como un espacio de agencia política, como “un arte reactivo paralelo y «contemporáneo»

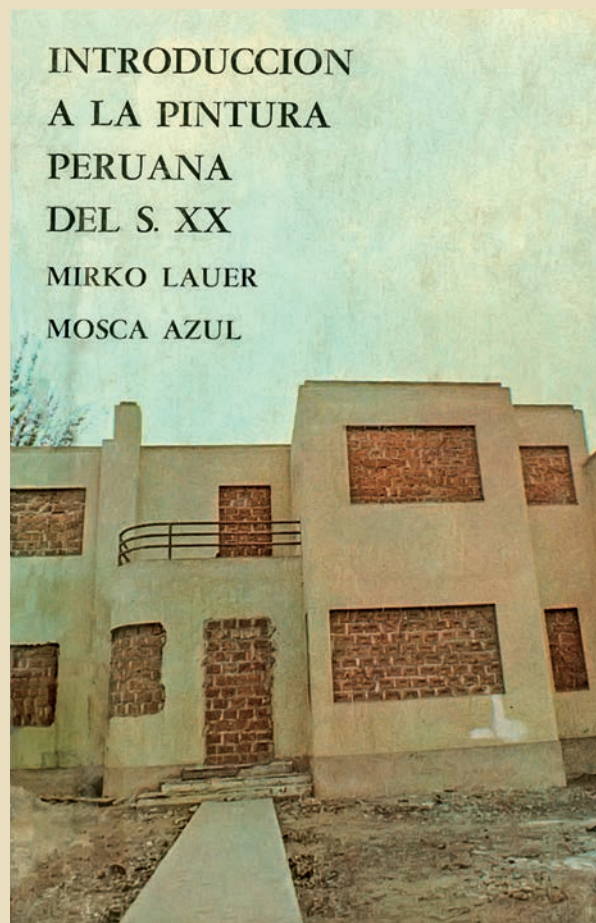
a los estilos principales oficializados”.⁴² “En la ciudad, casi todo es un eco europeo”, escribe Macera, mientras sugiere que la pintura “andina” tiene un ideal expresivo y una pertinencia social que la pintura académica no puede alcanzar. Por los mismos años el autor exploraría la historia social del arte a través de otras narrativas escritas bajo la tónica de un discurso que planteaba la cultura como un campo de batalla.⁴³

En ese espacio de lucha, marcado por una retórica combativa, se da el intenso debate que acompañó el otorgamiento del Premio Nacional de Cultura en la categoría de arte a

Joaquín López Antay, retablista ayacuchano, acaso la primera colisión abierta entre el concepto del arte popular y la noción de las bellas artes, categorías que hasta entonces habían coexistido en un equilibrio negociado, aunque no exento de tensiones.⁴⁴ Había varias cosas en juego, pero no precisamente el reconocimiento al arte popular como tal, algo que, como hemos visto, había sido una constante desde inicios del siglo XX, al punto que varios creadores tradicionales habían adquirido un perfil público significativo, desligándose del anonimato colectivo que todavía se perfilaba en las llamadas artesanías. Lo que hay son nuevas tensiones, generadas por las políticas culturales del gobierno de Velasco, que había ido desplazando a las bellas artes incluso de su imaginario prestigio como destino del proceso artístico peruano. Los pintores y escultores “cultos” (para usar un término que se popularizó por esos años) resintieron ser marginados de uno de los pocos espacios estatales en los que todavía podían operar.⁴⁵ Finalmente se había intentado cruzar la línea imaginaria que mantenía en campos paralelos pero siempre separados el arte “culto” y el arte “popular”.⁴⁶

Los ecos de esa polémica informan lo que sin duda es un hito en los estudios de arte en el Perú –y a la vez, el más importante intento local de formular una historia desde la teoría marxista–, la *Introducción a la pintura peruana del siglo XX* de Mirko Lauer, publicada en diciembre de 1976. Lauer define de partida tres grandes “espacios autónomos de formas plásticas en la cultura peruana: el arte preincaico, la artesanía popular y la tradición pictórica republicana”, no como rubros aislados sino complejamente articulados entre sí. El autor confirma así la importancia de las artes populares en el imaginario nacional, mientras toma nota minuciosa del fracaso de la plástica. En las páginas preliminares de su libro, Lauer pone al frente la realidad algo desconcertante de enfrentarse a un campo que “que por ninguna parte encuentra los recintos, las recopilaciones, la acumulación y el orden capaces de dar consistencia en la imaginación al conocimiento de las formas desarrolladas por un pueblo creador en tres mil años de silenciosa historia”. No puede dejar de advertir a sus lectores de las dificultades que le impone ese campo informe, “la terrible dispersión” del museo imaginario peruano, con “sus contradicciones, sus salas vacías y también aquellas que aún no han sido realmente descubiertas”. Y mientras señala a la pintura “como la menos pública de nuestras artes” y parte de un “diálogo cerrado al interior de la cultura dominante”, al mismo tiempo se resiste a “minimizar la importancia de nuestra pintura en función del lugar que ocupa en el sistema cultural”, argumentando que sería “un error casi tan serio como otorgarle el monopolio de la creatividad plástica que algunos desean concederle ante el actual avance de otras facetas de la creatividad visual más vinculadas a las clases medias y populares”.⁴⁷ La distancia crítica que Lauer asume al deconstruir con frialdad sociológica la historia de la pintura moderna en el Perú revela una perspectiva que se identifica como externa y ajena al sistema que describe. No son las obras de arte las que se convierten en su objeto de estudio, sino el campo artístico propiamente.⁴⁸

Desde ese afuera, la insólita portada del libro de Lauer nos deja la imagen más potente que pudiera formularse de la vieja idea del fracaso de la pintura, partiendo del hecho de que la fotografía que ilustra la tapa ni es una pintura ni nada que aluda directamente a ella. Más bien, parece ser su radical negación. Aparece en primer plano una



▲ Fig. 11. Portada de *Introducción a la pintura peruana del siglo XX* de Mirko Lauer, publicado por Mosca Azul editores en 1976. Fotografía de Carlos Domínguez por encargo de Mirko Lauer.

“casa-buque” modernista, una tipología que deriva de cierta idea de la arquitectura moderna, pero que no calza en la esfera de la alta arquitectura. La imagen de esa construcción algo modesta es tan solo la concreción de un deseo de arquitectura, al igual que la plástica del siglo XX había sido identificada como nada más que un deseo de pintura, y no su realización. Esa casa no parece haber sido nunca habitada, pero ya está abandonada. En términos de clase, evoca las aspiraciones y, sobre todo, las frustraciones de una burguesía emergente. En su frente los jardines han desaparecido, si acaso alguna vez existieron, y sus ventanas están tapiadas con ladrillo, cerradas hacia el exterior. Si es el lugar que debe acoger la pintura, es entonces un espacio privado, pero a la vez cancelado. No es menos significativo que la casa se vea desde una posición externa, desde el espacio público y desde la distancia que permite figurarla como proyecto fallido, como ruina moderna. Incluso la propia fotografía da la impresión de una instantánea tomada al paso, como si hubiera sido captada al vuelo desde la ventana de un auto, desprovista de cualquier signo de lo estético.⁴⁹ Es una imagen que el autor nunca comenta, pero que queda como el gesto más preciso de esa narrativa crítica que se cierne sobre toda la historia del arte del siglo XX.

Esa insistencia en el fracaso de las bellas artes ha quedado indeleblemente grabada en los discursos del arte peruano. Sería posible ver la reaparición del argumento en muchos textos producidos en las agitadas décadas que cerraron el siglo XX. Habría que rescatar, por ejemplo, el panorama que Roberto Miró Quesada publica en 1984, un intento por salir del discurso nacionalista para proponer una deuda de la pintura peruana con algo que designa como marginalidad, pero que termina fijándose en aquellos resquicios de donde emergen las “nacionalidades ancestrales” que pueden prestarle validez al arte de la burguesía.⁵⁰ Aunque las exigencias de autenticidad de los etnonacionalismos conforman sin duda la base de gran parte de estos cuestionamientos,⁵¹ hay otras premisas que mantienen viva la narrativa del fracaso. Se reiteran, con variaciones, los ataques a la pintura por su falta de originalidad, por su desfase temporal –es decir, por su atraso–, por su origen o su carácter colonial, por su ausencia de compromiso, por su escasa calidad, por su poca pertinencia, por su alienación, por su elitismo, o por su irrelevancia social.

Este permanente asedio a la pintura y el cuestionamiento de las bellas artes fue un factor clave en la definición de la historiografía del arte peruano. Dice mucho que la obra de mayor aliento de Stastny, historiador dedicado esencialmente al estudio del arte colonial, haya sido un libro sobre *Las artes populares del Perú*, publicado en gran formato en 1981; o que se hayan formado más –y más tempranamente– colecciones y museos de arte “popular” antes que de pintura, o que entre las primeras monografías dedicadas al arte peruano hayan figurado primero libros dedicados a tradiciones como los mates o los toros de Pucará.⁵² La historia del fracaso de la pintura es, a la vez, la de la primacía –plena de contradicciones– de todo lo que pudiera oponérsele como “otro”: el “arte popular”, el “arte andino” o el “arte chicha”.

La fragilidad y la inestabilidad de la idea moderna de las “bellas artes” condujeron las narrativas de la historia del arte en el Perú por otros cauces. Del cruce entre la excentricidad disciplinar y la compleja naturaleza de sus objetos de estudio emergen perspectivas que acaso no tengan un estricto paralelo en la práctica de la historia del arte en otros lugares. De hecho, la disciplina derivó en un diálogo intenso con la etnohistoria, la antropología y la historia social, por lo cual nunca fue verdaderamente autónoma.⁵³ Su distancia –su incredulidad también– frente a una idea normativa de las bellas artes le

procuró el filo crítico que la caracteriza hasta hoy. Esas historias del arte se enfocaron en objetos que no se ajustaban a la idea de las bellas artes, en espacios de circulación que no pasaban por las instituciones que el campo moderno del arte intentaba por entonces infructuosamente establecer. Quienes han querido calzar la deriva de la historia del arte producida en el Perú con un canon historiográfico norteamericano y europeo, terminan mirándose en el espejo de su propia tradición o en la falacia de un hombre de paja, que no refleja realmente la historiografía local. Se vuelve siempre sobre tópicos que aluden a una historiografía que habría fijado un modelo del artista proveniente de la tradición europea, cuando en realidad ocurrió todo lo contrario, al punto de que los artistas permanecen por lo general anónimos y la idea de un arte o de problemáticas colectivas determinan hasta hoy las narrativas sobre el arte local.⁵⁴

Como consecuencia, durante largo tiempo la historia del arte peruano no produjo biografías ni catálogos de artistas. A fines de la década de 1970, en ese momento de extraño auge del mercado de arte bajo el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada, el Banco Popular del Perú publicó una breve serie de libros dedicada a pintores peruanos que por entonces alcanzaban mayor éxito en el circuito de galerías de arte.⁵⁵ Sin embargo, la emergencia de ese tipo de estudio no se limitó a la pintura. En paralelo, aparecían las primeras monografías dedicadas a los retablistas ayacuchanos Joaquín López Antay y Florentino Jiménez Toma.⁵⁶ Salvo por el breve estudio de Sabogal sobre Pancho Fierro, o el tomo más sustancial que Manuel Cisneros Sánchez dedicó a este pintor “popular” en 1975, no hubo casi ninguna monografía integral dedicada a un pintor peruano hasta 1983, cuando se publica el catálogo razonado de Mario Urteaga (uno de los pocos artistas del siglo XX sobre el cual existía pleno consenso), un estudio pionero preparado por Gustavo Buntinx y Luis Eduardo Wuffarden con ocasión de la Bienal de Trujillo.⁵⁷ Mientras en otros países la historia del arte debió enfrentarse a la solidez del modelo de las biografías de artistas, en el Perú tuvo que superar su ausencia. La historiografía también dejó de lado cierta idea normativa de las bellas artes. En el campo del arte colonial, quedaron sin estudiarse las artes más cosmopolitas asociadas a los centros urbanos, un tema que solo ahora empieza a ser explorado. La historiografía insistió más bien en el estudio de problemáticas y procesos complejos, o abordó desde una perspectiva antropológica asuntos que conciernen a contextos sociales y políticos más amplios.⁵⁸ Y, siguiendo la pauta del debate artístico del siglo XX, tras esta inclinación se esconde un claro juicio de valor –siempre en algo negativo– acerca de la historia del arte como historia de las bellas artes.

De cierta forma, los críticos falsean el problema al reiterar la idea de que la vindicación de las artes populares representa la subversión de un orden dominante en el que las bellas artes mantienen la prerrogativa, cuando de hecho las artes “otras” estuvieron siempre instaladas en un lugar compleja y contradictoriamente privilegiado en la crítica y la historiografía peruanas. La realidad es que lo que se derribaba no era el prestigio de una tradición precisa, sino la enorme potencia de una idea del arte que, desde el siglo XIX, había sido un objetivo ideológicamente móvil pero siempre elusivo.⁵⁹ Y es también cierto que el desprestigio de las bellas artes realmente existentes frente a un ideal que no llega a definirse plenamente deja un vacío. El asunto es que ese vacío no puede tampoco ser llenado por el arte “popular” o por aquellas artes que se definen por oposición o por vía de diálogo con las bellas artes. Lo que queda es un no-lugar, un espacio clausurado que obliga a otros emplazamientos y abre el juego a otras posibilidades.



El espejo de Narciso: España, América y el Museo del Prado

Es conocida la definición del narcisismo como un tipo de personalidad caracterizada por la soberbia, la arrogancia y la altanería. Rasgos todos que expresan una sobrevaloración o idealización del yo. Para Freud, el narcisismo es un estado de la personalidad en el que toda la energía psíquica se invierte en el propio yo porque no se reconoce la existencia del otro. Algo que ha dado pie a que la psicología política inaugurada por Gustave Le Bon a principios del siglo XX utilice esta figura para interpretar los fenómenos nacionalistas en la configuración de las identidades colectivas en Europa y América (Fig. 1).

Harold D. Lasswell fue quien ubicó el origen de los nacionalismos en el inconsciente colectivo. Los describió como personalidades narcisistas del sujeto político que liberan su agresividad reprimida mediante la negación del otro. Tesis que reitera en nuestros días Michael Ignatieff al definir el nacionalismo como una forma de narcisismo que hace que “los hechos neutrales de un pueblo (su lengua, hábitat, cultura, tradición e historia)” sean una narrativa cuyo objetivo es iluminar de manera excluyente la autoconciencia de un grupo. Hasta el punto de inventar tradiciones, embellecerlas y reformular un glorioso pasado para consumo de un público ensimismado.

Un proceso semejante se vivió en España a lo largo del siglo XIX. Es verdad que no alcanzó el nivel de otros países europeos, pero también experimentó una invención nacionalista de su identidad colectiva. Lo hizo a través de una suerte de embellecimiento ensimismado de su conciencia nacional tras consumarse el proceso de las emancipaciones americanas. Sucedió a lo largo del siglo XIX. No fue inmediato, sino que se produjo paulatinamente mediante un cambio en el paradigma psíquico de las elites políticas e intelectuales de nuestro país.

◀ Fig. 1. *Narciso*. Jan Cossiers. 1636 - 1638.
Óleo sobre lienzo, 97 x 93 cm.
Museo del Prado.

Tampoco fue casual. Aceleró y exacerbó la nacionalización experimentada por la monarquía hispánica tras la llegada al trono de los Borbones en el siglo XVIII. Fue entonces cuando se trazó la hoja de ruta que, a pesar de su caída en desgracia, diseñó Melchor de Macanaz en 1714 para el “buen gobierno y felicidad de la Monarquía”. Un programa que hizo suyo Felipe V y que se tradujo en un infatigable reformismo nacionalizador que operó tanto en España como en América. Una nacionalización reformista que solo se vio interrumpida con el fallecimiento de Carlos III.

Esta circunstancia tensionó la relación de la metrópoli con América. Para Jaime E. Rodríguez O., los Borbones “creían en un Estado absolutista y no en uno basado en el consenso”. Además, “rechazaban la dependencia de los Habsburgo respecto de la Iglesia y favorecían una administración secular integrada por burócratas civiles y militares”. Esta tensión despertó un tira y afloja de susceptibilidades peninsulares y americanas sobre dónde descansaba la autoridad que legitimaba el ejercicio del poder en los gobiernos virreinales. Especialmente desde que la expulsión de los jesuitas minó la lealtad a la Corona española debido, según Lynch, a una política centralizadora que “invalidó la antigua distinción entre rey y gobierno e hizo a la Corona responsable directa de quienes la servían”.

Estos recelos fueron en aumento con el tiempo. Profundizaron en fallas psíquicas surgidas del impacto que supuso el cambio de registros políticos que llevaron los Borbones a América y que supusieron desenhebrar los lazos sentimentales urdidos por los Austrias a la hora de legitimar su poder sobre reinos conquistados que, sin embargo, seguían siendo reinos provistos de su propia idiosincrasia. De ahí que, como apunta Ramón Mujica, la “historia es un proceso continuo y las grandes revoluciones políticas provienen de un periodo previo de gestación política”. La gestación de la independencia americana tuvo lugar en el siglo XVIII y está asociada con la pretensión peninsular de nacionalizar América y erosionar, así como simplificar, las singularidades que fundaban la arquitectura compleja de la monarquía hispánica para sustituir reinos por colonias. Algo que se aceleró a medida que el reinado de Carlos IV daba muestras de llevar a España hacia una decadencia irreversible.

Entonces, desembocó en un conflicto abierto sobre la representación política del pueblo en ausencia del rey. Que es lo sucedido cuando Carlos IV abdicó y Fernando VII renunció al trono en favor del hermano de Napoleón, José Bonaparte. La ausencia de un rey legítimo suscitó el proceso emancipatorio americano en 1810. Este dio sus primeros pasos cuando se supo en América que había colapsado la institucionalidad metropolitana tras fracasar la resistencia antifrancesa comenzada en 1808. Esta noticia provocó que las juntas autonomistas de Venezuela, Río de la Plata, Nueva Granada, Nueva España, Chile y Quito asumieran la representación local del pueblo español frente al despotismo napoleónico.

Pronto adoptó, sin embargo, la forma de un pulso sobre quién era verdaderamente el pueblo español tras la invasión de la península ibérica y la instauración por la fuerza de un rey ilegítimo. Tal es así que, en el México insurrecto de Hidalgo, se extendió una neurosis colectiva entre los criollos que, como recuerda Christon I. Archer, les llevó a decir que “los españoles europeos, los gachupines” habían traicionado a Fernando VII al aliarse con “los franceses ateos”. De ahí que decidieran arrogarse los mexicanos el derecho a reclamar la identidad de la España derrotada, pues: “Nosotros somos ahora los verdaderos españoles”.

Dejando de lado esta ida y vuelta de reproches mutuos sobre quién era más español que otro, lo cierto es que debajo de la polémica subyace un pulso incipientemente narcisista que evidencia el hilo argumental de la narración nacionalista que se incubaba en España durante las Cortes gaditanas. No solo a raíz del choque en su seno entre las diputaciones peninsular y americana, sino debido al conflicto sobre la representación y el estatus político de América dentro de la nueva monarquía que surge de la Constitución de 1812. Algo que, para Roberto Breña, supuso un acalorado debate sobre quiénes eran ciudadanos. Máxime cuando la propuesta peninsular, que acabaría plasmándose en el texto constitucional, “excluía a las castas (es decir, a todos los americanos libres de ascendencia africana) y, por lo tanto, les impedía votar”. Como señala el autor de *El imperio de las circunstancias*, esto suponía dar ventaja a la metrópoli, pues se reconocía que “la población peninsular era superior en número a la americana y, por lo tanto, que tendría más representantes en las Cortes futuras”.

En cualquier caso, el clic que aceleró el proceso nacionalista que llevó a España a desarrollar una personalidad narcisista fue la ruptura definitiva del vínculo transatlántico. Primero, porque constataba una amarga frustración de impotencia por la pérdida del hemisferio americano de la monarquía. Y, segundo, porque supuso, como apunta Isidro Sepúlveda, el comienzo de medio siglo de un sentimiento “de traición, extraordinariamente ilógico y contraproducente”, que impidió llegar a “un mínimo entendimiento entre ambas orillas atlánticas, imposibilitando la determinación de unas bases comunes con las que operar”.

De ello resultó la percepción histórica de que España había sido víctima de una felonía americana en dos actos. Primero, al traicionarse a la madre patria cuando en 1810 batallaba por su independencia contra Napoleón y la suerte bélica no estaba de su lado. Después, al frustrarse la oportunidad de reconciliación y autonomía que supuso el triunfo de los liberales en 1820 y la consiguiente restauración de la Constitución gaditana que Fernando VII había abolido en 1814.

De ambos, este último episodio fue determinante para la hipótesis que manejamos aquí. No olvidemos que el 11 de abril de 1820 el gobierno liberal dio instrucciones desde Madrid a los virreyes y capitanes generales para que cesara el fuego en los combates que tenían lugar al otro lado del Atlántico. Sobre todo, en Nueva Granada. Además, se ordenaba el intercambio de prisioneros y que comenzasen conversaciones de paz entre los contendientes al amparo de la convocatoria de elecciones a Cortes llevada a cabo entre los españoles peninsulares y americanos.

Resultado de este segundo acto, que coincide con el nacimiento del Museo del Prado en noviembre de 1819 y con sus primeros pasos como colección real abierta al público, fueron no solo los acuerdos logrados en Trujillo entre el general Morillo y Simón Bolívar, sino el comienzo de los debates sobre la “cuestión americana” que tuvieron lugar en la Cortes españolas tras constituirse en julio de 1820. En ellos se vio, al poco de empezar, que la brecha transatlántica iniciada una década atrás seguía abierta. Tanto que sería muy difícil cerrarla. Primero, porque exigía convencer a Fernando VII de que no se opusiera por principio a una salida negociada que descartase el uso de la fuerza. Y, segundo, porque confiaba en la capacidad de la restaurada Constitución de 1812 para arbitrar una solución pacífica que reconciliara a los todavía españoles de ambos hemisferios. (Fig. 2).

Que los liberales creían posible la reconciliación lo demuestra que en septiembre de 1820 se aprobara un decreto de amnistía u “olvido general de lo sucedido en las provincias de Ultramar”. Convicción que fue diluyéndose a medida que fueron teniendo lugar en la sede parlamentaria los debates sobre la autonomía americana. En ellos, se fue viendo que sería ineficaz la solución negociadora debido al obstáculo de la voluntad real, que se resistió a dar su consentimiento a pesar de los avances producidos con la presencia en Madrid de comisionados de Bolívar y de Francisco Antonio Zea. Así, del respaldo inicial que mostró la cámara a escuchar las pretensiones de autonomía de los virreinos, se pasó a una rencorosa hostilidad que acrecentó la oposición a la misma. Un cambio de opinión que se produjo al conocerse en Madrid que México se había independizado de España en febrero de 1821. Una iniciativa de Agustín de Iturbide que adoptaba la forma de un movimiento secesionista de corte monárquico que reservaba el trono mexicano a Fernando VII u otro miembro de la familia real.

Las conversaciones para favorecer un entendimiento que pasara por una independencia pactada dentro de una gran confederación de virreinos con el rey de España a su cabeza, fracasaron. Se debió, como acabamos de referir, al rechazo visceral de Fernando VII y a la negativa regia de convocar Cortes extraordinarias para discutir nuevamente la cuestión americana. Momento que coincidió con la ruptura del armisticio de Bolívar y las derrotas que sufrieron en ultramar las armas españolas durante el verano de ese mismo año. Desde entonces la posición de las partes fue irreconciliable. Especialmente del lado peninsular. Los intentos de diputados mexicanos como Lucas Alamán, Juan Gómez de Navarrete o José María Puchet para convencer a la mayoría parlamentaria liberal de que entablara un diálogo pactado, no prosperaron. Entre otras razones, como explica Gonzalo Butrón, por “el vértigo que la idea de la separación de América provocaba en la clase política liberal”. En este sentido, se cumplió la advertencia hecha por Alamán de que si no se abordaba una negociación rauda y sincera, España perdería sus reinos americanos. Cosa que sucedió porque los liberales, cuando tuvieron que defender el llamado “plan de Cortes” a finales de junio de 1821, dieron marcha atrás en su compromiso con él y con la idea de articular la monarquía española como una confederación en torno a tres sedes que albergarían sendas secciones de Cortes y



delegaciones, también del poder ejecutivo y judicial. La Corona garantizaría su unidad siendo común a través del rey de España y del envío de tres infantes de la familia real a cada uno de los territorios confederados.

Desde el archivo del citado plan, las cosas no dejaron de empeorar. Los llamamientos y apelaciones a la lealtad de América tensaron a una opinión pública que, empujada por los entornos absolutistas que apoyaban incondicionalmente al rey, no entendía por qué el Gobierno de España era conciliador con quienes lo traicionaban de facto. Los debates fueron agrietando las filas liberales a medida que crecían las reclamaciones de castigo frente a la sedición protagonizada por los americanos. Así las cosas, y tras fracasada la proposición presentada en enero de 1822 por el diputado Fernández Golfín, la opción de seguir debatiendo en el Congreso la búsqueda de una solución pactada quedó en vía muerta. El 13 de febrero de 1822, las Cortes pospusieron el debate hasta la siguiente convocatoria de sesiones ordinarias y, cuando un mes después se retomó la actividad parlamentaria, no se dijo nada sobre la cuestión americana que había quedado pendiente. Entre otras circunstancias, porque los diputados del otro lado del Atlántico decidieron regresar a sus circunscripciones.

La consecuencia de todo ello fue que América se perdió para España sin remedio. La reacción metropolitana no se hizo esperar y América fue invisibilizada del imaginario colectivo. Al menos hasta la Exposición Universal de 1892, cuando quiso desandarse el camino de un profundo desencuentro que llevó a España a perder su completitud transatlántica y a encerrarse en sí misma. Parafraseando a Octavio Paz, entró dentro de un laberinto de soledad del que tardó casi un siglo en salir. Entre otras razones porque, dentro de sus paredes peninsulares, quedó seducida por una imagen narcisista de su rostro que puso en valor su soledad europea como una muestra de superioridad congénita.

Mientras duró este viaje introspectivo que capitanearon las elites culturales y políticas decimonónicas, se afrontó un proceso de aislamiento identitario que trató de devolver a nuestro país su perdida autoestima a través del empleo de las Bellas Artes. Para ello, fueron seleccionados tipos, acontecimientos y símbolos que reinventaron nuestra tradición estética. A partir de ella se quiso visibilizar una imagen de España en la que



◀ Fig. 2. Vista de la entrada al Real Museo por el lado de San Jerónimo. Fernando Brambila. Colección del Ministerio de Hacienda. Reproducida en *Visita Guiada a la Real Casa de Aduana*, 2019, p. 13. España.

estaba disminuida la aportación cultural que América había atribuido a la conformación de nuestro imaginario colectivo desde 1492.

Un hecho que tuvo reflejo en los proyectos museísticos que se pusieron en marcha en el siglo XIX. Todos estuvieron enmarcados dentro de una estrategia cultural basada en la reparación del orgullo nacional, que estaba profundamente herido tras constatarse que España había sido relegada de la primera fila de las naciones del mundo. Recordemos que en 1823 los franceses destruyeron de un plumazo la épica de la Guerra de la Independencia con la invasión de los Cien Mil Hijos de San Luís. Y que, dos años después, la independencia americana triunfó irreversiblemente tras las derrotas de Ayacucho y la capitulación de la isla de Chiloé.

Abatida en su orgullo, España afrontó la segunda década del siglo XIX consciente de su fracaso nacional hacia dentro y hacia fuera. Para paliarlo desarrolló una política de recuperación de la autoestima en la que jugó, como veremos a continuación, un papel fundamental el proyecto del Museo del Prado como Museo Nacional.

Relacionada con ella, se dio la continuación de una política de negación psíquica y de castigo hacia lo que se consideró una deslealtad de las elites criollas de origen español que lideraron las emancipaciones. Fruto de todo ello fue el impulso de una política dual: de fomento de la autoestima y de práctica recurrente del castigo. Esto propició el desarrollo de una personalidad narcisista que condujo, por un lado, a sobrevalorar el yo peninsular frente a la otredad francesa, nuevamente invasora, y, por otro, a menospreciar la recién nacida otredad americana tras la emancipación.

En ambos casos, el motor conductual fue el orgullo español, que había sido herido y requería una reparación. Hablamos de una reacción psíquica bien conocida por las elites y por el pueblo español al ser uno de los rasgos más acendrados de nuestra personalidad histórica. Sobre ella fue sustentada la recuperación del espíritu nacional, aunque por el camino se obstaculizó la reconexión americana durante un siglo. Algo que ha dañado desde entonces la completitud de nuestra identidad nacional porque no se pudo impulsar, a pesar de la perduración de la soberanía española sobre Cuba y Puerto Rico y el flujo constante de migrantes peninsulares hacia América, una relación especial con ella a partir de la puesta en valor de tres siglos de herencia común. Lo explicó con meridiana precisión Manuel Lorenzo de Vidaurre en sus *Cartas americanas* de 1823. Escritas cuando el Perú estaba a punto de materializar su independencia, afirmó en ellas que, aunque hubo una ventana de oportunidad para que España y América se reconciliaran, “ahora, sin embargo, es imposible” porque España no podrá desprenderse de sus prejuicios. “Su orgullo excede a su debilidad y forma su carácter”.

Precisamente, este orgullo que superaba su debilidad y daba forma a su carácter, actuó como una palanca motivacional que desencalló la postración de España y motivó que favoreciera un narcisismo nacionalista que, en una primera etapa, hizo que emprendiera, incluso, expediciones de castigo militar que fueron todas fallidas. Luego, tras constatar su impotencia armada para restaurar la relación perdida, inauguró una fase de indiferencia diplomática que, en el caso que nos ocupa, se relacionó con una actitud de desprecio cultural hacia las manifestaciones artísticas de procedencia americana. Algo que se materializó con la invisibilidad del arte virreinal que había estado en las colecciones reales, así como en el patrimonio nacional surgido con la desamortización de los bienes eclesiásticos. A ello se añadió la práctica desaparición de la temática pictórica y decorativa americanas, así como la interrupción del interés coleccionista del Estado hacia las obras de origen americano.

Todos estos hechos se produjeron mientras nuestras elites culturales apostaban por una invención nacionalista que pivotó alrededor, por un lado, de la exaltación de la pintura que integró una Escuela española de arraigo territorial estrictamente peninsular y, por otro, el ensalzamiento de una mirada de la pintura contemporánea que, sin embargo, reconstruía el presente histórico español mirando hacia atrás. Esto es, utilizando, de acuerdo con intereses ideológicos del siglo XIX, un pasado que tomaba sus imágenes de hechos de la Reconquista, del reinado de los Reyes Católicos y de los sucesos de la Guerra de la Independencia, entre otros. Un pasado en el que la referencias americanas eran escasísimas a pesar de que el Nuevo Mundo había sustentado la grandeza universal de la monarquía hispánica y, sobre todo, había hecho posible tres siglos de trasiego cultural de ida y vuelta entre la península y los virreinos. Un tráfico de obras, gustos, autores y sensibilidades artísticas que fue constante y caló en el coleccionismo español, que lo apreció repetidamente a través de las adquisiciones regulares hechas por la Corona, la nobleza y el clero de la metrópoli.

Este fenómeno de invisibilización artística de lo que ha significado América para la historia de España llega hasta hoy en día. Lo refleja con nitidez el Museo del Prado que, como estamos analizando, fue el proyecto en el que se pusieron las energías políticas que restablecieron la autoestima perdida después de que España pasara los amargos tragos históricos de ser nuevamente invadida en 1823 y expulsada del continente americano en 1825.

El mérito y éxito de este proyecto de resignificación política nacional a través de la cultura son indudables, como veremos a continuación. El Prado ha conseguido en sus dos siglos de vida convertirse en el sanctasanctorum de lo que es y representa España metafísicamente. Pero de una España exclusivamente peninsular, desconectada sustancialmente de lo que América significó para la monarquía hispánica y los Austrias que iniciaron la colección real que, desde 1819, constituye la base permanente del museo.

Este ha llegado hasta aquí a través de un proceso de decantación política del arte que empezó a contener cuando España, como hemos señalado, buscaba recuperar su autoestima. Esta destilación no fue fácil porque se vio amenazada muchas veces por los avatares de nuestra historia reciente. Sin embargo, perduró en sus pasos dentro de un carril pictórico del que no nos salimos como país y que ha logrado retratarnos a la perfección, pero en nuestro rostro peninsular y, por tanto, europeo y mediterráneo.

Que es lo que constató el mismísimo Azaña cuando las dos Españas peninsulares de siempre, que nacieron, no lo olvidemos, en el siglo XIX, volvieron a darse en 1936 los garrotazos pintados por Goya en 1820. Entonces, Don Manuel afirmó en plena Guerra Civil que el Prado era más importante “que la Monarquía y República juntas”. Apostillando que, aunque hubiera más repúblicas y monarquías en el futuro, las obras contenidas en el museo eran insustituibles. (Fig. 3).

La importancia de esta declaración no solo reside en que ubica la esencia de la identidad española en un *locus* sagrado de naturaleza artística que trasciende la forma política, sino que sanciona su reconocimiento bajo la rúbrica trágica de un jefe de Estado que, en medio del desgarramiento sanginario de la Guerra Civil, advertía a su jefe de Gobierno, Juan Negrín, que, de entre todas las responsabilidades que tenía a su cargo, la más importante era conservar el Prado. De hecho, le llegó a decir: “Si estos cuadros desaparecieran o se averiasen, tendría usted que pegarse un tiro”.



▲ Fig. 3 *Duelo a garrotazos*.
Francisco de Goya. 1820 - 1823.
Técnica mixta sobre revestimiento mural
trasladado a lienzo, 125 x 261 cm.
Museo del Prado.

Lo interesante de la tesis de Azaña es lo que destila íntimamente. Que el Prado contiene esencias que no pueden traicionarse ni subestimarse entre los españoles so pena de cometer un delito de lesa patria. Una percepción generalizada y extendida como si fuera un axioma colectivo, pues encierra una experiencia de resignificación estética de la identidad nacional tras los traumas que ya conocemos. Un fenómeno único que reinventa una tradición en la línea de lo que plantean Hobsman y Ranger, en tanto hablamos de un contenedor cultural que transmutó políticamente la función social del arte promovida con museos enciclopédicos como el Británico o el Louvre.

En el Prado nos encontraríamos ante una decantación museística que es capaz de condensar y estabilizar la esencia telúrica de una nación. O, si se prefiere, en palabras de Tomás Ramón Fernández y Jesús Prieto, una “joya” a la que el país ha podido “asirse en momentos de tribulación”. Un factor de cohesión simbólica de la unidad española mediante una colección de arte que iniciaron los Austrias como un patrimonio privado y que pasó a ser, por voluntad de Fernando VII, un museo que pronto sería nacional. Algo que sucedió, además, cuando la memoria colectiva se lamía las heridas de la guerra contra Napoleón, de la amputación americana y, al cabo de unos pocos años, de una nueva invasión francesa, así como de las causadas por las guerras carlistas y los conflictos protagonizados por moderados y progresistas.

Hablamos, por tanto, de un fenómeno de resignificación artística de las vicisitudes históricas que acompañaron el desarrollo temprano del museo y que produjeron un estrecho vínculo emocional entre el pueblo y la piezas de arte que exhibe tras su creación y apertura al público por iniciativa de la Corona. Un hecho reconocido por la ley que regula la institución desde 2003 y que afirma, con solemnidad normativa, que sus colecciones están “estrechamente vinculadas a la historia de España” y “constituyen una de las más elevadas manifestaciones de expresión artística de reconocido valor



universal”. Reflexión que llevó más lejos quien fue uno de los patronos más relevantes del museo, Sir John Elliott, al señalar que “la historia de España está íntimamente ligada a la historia del Prado, iluminándose constantemente la una a la otra”.

El arraigo de esta conexión íntima es tan profundo que ha sobrevivido a guerras civiles, revoluciones, golpes de Estado, litigios testamentarios, cambios dinásticos, expolios, traslados y tentaciones de venta por distintos gobiernos que vieron en la colección un activo patrimonial con el que saldar las deudas de la nación. El momento más dramático se vivió, como referíamos más arriba, durante la Guerra Civil española. Entonces se pronunciaron las palabras de Azaña que mencionábamos y que precedieron al traslado de la colección a Valencia para evitar que fuese dañada por los bombardeos franquistas que sufría Madrid al convertirse en frente de batalla. Este riesgo se consumó el 16 de noviembre de 1936, cuando varias bombas incendiarias impactaron en el museo y su entorno. Dicha circunstancia llevó a que los cuadros abandonaran su sede histórica para huir de los combates.

Primero, fueron trasladados a Valencia. Después, a Benicarló, Tortosa, Barcelona y Viladrau. Para, finalmente, ser depositados en los sótanos de los castillos de Perelada y Figueres, así como en las galerías de la mina de talco de La Vajol, a pocos kilómetros de la frontera catalana con Francia. Un viaje paralelo al desmoronamiento republicano que reforzó el valor simbólico que encierra la colección. Recordemos que fue transportada en aquellos difíciles momentos de nuestra historia como si se tratara del testimonio inmaterial que atribuía a su poseedor la legitimidad más profunda del reconocimiento oficial del Gobierno de España. Un bien extraordinario y único que acompañaba a la República en su retirada frente a la junta militar de Burgos y que le atribuía la verdadera representación de España, a pesar de que los franquistas iban ganando la guerra y arrebatando a los republicanos con su lenta victoria el reconocimiento oficial que finalmente obtuvo la dictadura de Franco tras la capitulación de aquellos el 1 de abril de 1939.

Antes, Josep Maria Sert logró firmar un acuerdo con el comité museístico internacional que permitió sacar la colección de España y evitar que fuese víctima del pillaje y la destrucción a la que estuvo expuesta durante los momentos finales de la guerra. De ahí que se estableciera temporalmente en Suiza y que se organizase la famosa exposición que tuvo lugar en el Museo de Arte e Historia de Ginebra a partir del 1 de junio de 1939. Unos meses después retornaría a Madrid, donde ha permanecido desde entonces en su emplazamiento original.

Fue durante esta etapa de itinerancia causada por los avatares bélicos cuando se constató definitivamente el valor inmaterial y metapolítico de la colección. La extraordinaria vulnerabilidad a la que se vio sometida contribuyó a que se consolidara en el imaginario colectivo la idea que analizamos. De esta manera, se completó y redondeó el mito del Prado como el sanctasanctórum de la identidad española más irrenunciable y básica. Aquella en la que todos los españoles nos reconocemos como parte de una tradición de lealtad a una imagen de nosotros mismos. Una imagen que nos devuelve el reflejo de lo que hemos querido ser desde que los Austrias comenzaron a seleccionar obras de arte con las que rendir homenaje a la majestad de la que eran titulares, junto al pueblo de un reino que estaba por encima de ambos, tal y como Francisco Suárez proponía en *De Legibus* al aludir al carácter sagrado del pacto que existía entre el rey y su reino. Por tanto, quienes traicionaran esa lealtad no merecían verse reflejados en el espejo que definía quiénes eran los verdaderos españoles. Cosa que, como estamos viendo, sucedió a partir de 1819.

El comienzo del mito del Prado hay que remontarlo a su nacimiento, que dio al “ser” más profundo y metafísico de España un “estar” espacial que lo sacralizaba a los ojos populares del reino. Una decisión regía que premiaba la lealtad de quienes eran fieles a su contemplación. Nació, por tanto, como un espejo estético en donde la España de 1819 vigorizó su abatido espíritu a través de una imagen inventada e idealizada de sí misma. Para ello se pertrechó, por iniciativa de la Corona, de 311 cuadros repartidos en tres salas, dos dedicadas a la pintura española y otra a la italiana. A los lienzos colgados en el Palacio de Villanueva había que añadir los depositados en el edificio que no fueron expuestos. En total, 1.626 cuadros estaban en el museo el día de su inauguración. La elección de los que se colgaron dependió de criterios relacionados con el propósito de ser un espejo que hiciera grata la imagen que proyectaba sobre el público la colección que los sucesivos reyes de España habían atesorado y seleccionado para celebrar su poder.

La decisión de Fernando VII de “franquear al público” la colección real fue, por tanto, un gesto político. Con él quiso congraciarse con un pueblo que le era esquivo y que, desde la apertura del museo, podía ver los cuadros del rey una vez por semana. Esta iniciativa, sumada a mantenerlo abierto cinco días más a los copistas, que pronto difundieron por toda España y el extranjero reproducciones que confirmaban el extraordinario valor de las pinturas expuestas, favoreció su popularización. Estas decisiones democratizaron el acceso a la colección, que dejó de ser algo exclusivo de los cortesanos para disfrutarlo también el pueblo. Como advierte Eugenia Afinoguénova, la elección del Palacio de Villanueva no fue casual. Estaba junto al paseo favorito de los madrileños para su recreo y a escasos metros del Campo de la Lealtad, donde se recordaba el levantamiento antifrancés de 1808. Precisamente en el tramo del paseo del Prado que va de Cibeles a Neptuno fue donde se libró el 2 de mayo de 1808 uno de los choques más encarnizados entre madrileños y soldados franceses. Circunstancia

que hizo que se enterrasen allí mismo los héroes que fallecieron en el combate y que, desde entonces, se conocieron como los “mártires del Prado”.

Esta confluencia de significados activó el espacio del Prado como un icono simbólico que hizo que el museo fuese desde sus orígenes algo más que una mera pinacoteca. Pronto adquirió el estatus de conector espiritual, que integraba dentro de una narrativa estética y patriótica, el homenaje público que la Corona dispensaba a la lealtad del pueblo español con su patria cuando estuvo amenazada por los franceses en 1808. No cabe duda de que la iniciativa política funcionó. Provocó que el emplazamiento del museo entrecruzara experiencias épicas, culturales y de esparcimiento que liberaron energías socializadoras que lo convirtieron en un condensador de la legitimidad nacional a través de los ideales de belleza que popularizaba.

Con el paso del tiempo se logró reconstruir la autoestima de España al transformar el orgullo herido en amor propio. Se hizo gracias a un canon que la definió básicamente como una nación europea y mediterránea que era leal a sí misma mediante la exaltación de unos cimientos culturales que le otorgaban una originalidad que había sobrevivido a la crisis histórica vivida desde 1808 hasta 1825. La oportunidad del gesto se confirmó en poco tiempo, pero este proceso de resignificación de la nación a través del espejo del Prado excluyó los anclajes transatlánticos que ligaban a la península ibérica con el continente americano. De este modo, se adelgazó también y se simplificó nuestra identidad histórica. Un hecho que nació, sin duda, de una decisión política consciente o inconsciente, pues, tan solo siete años antes de crearse el museo, las Cortes de Cádiz habían aprobado la primera constitución de la historia de España con la voluntad expresa de gobernar a los españoles de ambos hemisferios. Circunstancia ratificada con la presencia de diputados americanos durante sus debates y su aprobación final. Además, hasta bien avanzada la década de los veinte, siguieron batallando americanos leales junto a españoles peninsulares en los virreinos. E incluso, mucho después, perduró la llama de un españolismo escondido entre las elites criollas a pesar de la emancipación.

Por tanto, la exclusión de referencias a América en el Prado tuvo que ser deliberada. Bien como consecuencia de una decisión meditada, bien como resultado de la amarga coyuntura que la secesión americana producía en la opinión pública española. Es lógico que, en esas circunstancias, el orgullo herido del que hablábamos llevase a ver el momento como una afrenta desleal que debía ser reparada siguiendo los códigos de honor de la España más ancestral. Baste recordar aquí la declaración del ministro Cea Bermúdez en 1825 cuando, solicitada la apertura de negociaciones por las nuevas repúblicas para determinar el *statu quo* que resultaba de la secesión, no dudase en rechazarlas en nombre de la dignidad de España. Poco importaba la utilidad esgrimida por el hecho de que fuesen muchos los que conservaban intereses económicos y familiares en América. Un ministro de la Corona solo podía responder secundando la vieja *devotio* ibérica y recordar que “el Rey no consentirá jamás en reconocer los nuevos estados de la América española y no dejará de emplear la fuerza de las armas contra sus súbditos rebeldes de aquella parte del Mundo”.

Por tanto, no debería extrañarnos que se priorizaran por las autoridades culturales de la época imaginarios que ayudaran a diseñar un capital simbólico que activara el amor propio del nuevo Estado liberal. Para ello, tenía sentido poner el foco en refundar España dentro del corsé ideológico de un nacionalismo bendecido en el Congreso de Viena desde 1823. Es cierto que empujaba el ángulo de nuestra historia universal



▲ Fig. 4. *La muerte de Viriato*, jefe de los lusitanos. 1807. Óleo sobre lienzo, 307 x 462 cm. Museo del Prado.

y cercenaba la compleja sensibilidad transatlántica que estaba en la memoria colectiva, pero, a cambio, daba la seguridad de encontrar un terreno firme sobre el cual echar a andar de nuevo un renovado orgullo nacional.

A ello contribuyó el Prado con su colección. Ofreció una baliza emocional a un país que vivía en la zozobra del océano decimonónico después del naufragio imperial vivido en apenas una década. Gracias a este salvavidas pudo recobrar parte de su confianza al descubrirse a sí mismo como una realidad básicamente europea. Antes, incluso, de escuchar a Ortega decir que Europa era la solución y España el problema, el museo desarrolló una empresa simbólica de europeización de nuestra identidad nacional. Pero no con el fin de reconocer en ella un problema, sino convirtiendo el antiguo solar metropolitano en un activo con el que medirnos de nuevo con las grandes potencias europeas.

Esto es lo que llevó a nuestra elite cultural a enarbolar una tradición estética europea y negarse a admitir que fuera periférica. Primero, se reclamó autónoma y propia, y, después, central dentro de la tradición europea. Se inventó una Escuela española y se la desplegó en las paredes del museo desde el principio, estableciéndose un diálogo entre ella y la Escuela italiana. Una conversación estética mediterránea que, luego, fue haciéndose polifónica al relacionarse con otras escuelas europeas. Pero dentro de un diseño que dio tiempo para que la Escuela española fuera ganando presencia, protagonismo y centralidad al ampliarse el catálogo de la colección con incorporaciones procedentes de la



desamortización, con nuevas cesiones del patrimonio real e, incluso, con compras realizadas por el Estado.

En las salas del Prado decimonónico se abordó una reflexión metapolítica que canalizó sus esfuerzos sistematizadores para demostrar que no solo existía una pintura propiamente española, sino que estaba a la altura de la pintura italiana. Organizada inicialmente a través de tres áreas expositivas, la pinacoteca se dedicó, en palabras de Ainhoa Gilarranz, a una temática nuclear enfocada en la historia del arte español. Es más, su recorrido ofreció “un imaginario nacional protagonizado por el poder y la historia de la monarquía española”. Algo que descansaba tanto en la amplia colección patrocinada y mantenida durante siglos por el mecenazgo de la Corona, como en la temática de varias composiciones contemporáneas españolas que fueron expuestas en uno de los tres salones expositivos originales. Concretamente, *El año del hambre de Madrid* y *el Rescate de cautivos en tiempos de Carlos III* de José Aparicio y *La muerte de Viriato, jefe de los Lusitanos* de José de

Madrazo. Cuadros todos que apelaban a una contemporaneidad pictórica que destacaba la fuerza de la lealtad del pueblo hacia la idea de la nación. (Fig. 4).

Según Ana Gutiérrez Márquez, cada uno de estos lienzos funcionó como una estrategia propagandística que exaltaba el papel del rey como líder indiscutible de la comunidad nacional. Una narrativa sobre el liderazgo que entroncaba con la temática del caudillaje y que ponía en valor la obra de pintores contemporáneos, en vida o recientemente fallecidos, pero todos pertenecientes a la Escuela española. Una disposición escolástica con claros tintes nacionalistas que seleccionaba qué se colgaba de las paredes de acuerdo con los criterios de una elite cultural que encabezaba, junto a Vicente López, el propio José de Madrazo.

La aparición de un concepto topográfico asociado a la pintura de nuestro país había comenzado a cobrar visos de autoridad en el siglo XVIII de la mano de Jovellanos. Esto sucedió en la Real Academia de San Fernando a raíz de que nuestro principal ilustrado dictara en 1781 su *Elogio de las Bellas Artes*. Pero no fue hasta la creación del Museo del Prado cuando, por fin, se levantó acta de un canon pictórico específicamente español. Según Javier Portus, este empeño se abordó desde los comienzos del museo. De hecho, la institución nació con una voluntad decididamente nacionalista al respecto, pues, “en 1819 la pintura española seguía siendo ‘periférica’; y seguía necesitada de reivindicación”. Algo que se vio al reservarse la Galería Central a la pintura italiana que

pertenecía a la colección real, aunque dentro de una tensión narrativa con la pintura española que, a partir de entonces, se vio inmersa en “un proceso en el que se fue reivindicando un lugar principal para los pintores españoles”.

Se produjo un fenómeno expansivo de visibilidad de nuestra pintura al que contribuyó la pronta admiración que causaron en Europa no solo la colección real, sino el conjunto de nuestras obras pictóricas y, sobre todo, nuestro patrimonio cultural. Una estimación estética que fue en aumento durante la siguiente década debido a las gestiones del barón Taylor a favor de Luis Felipe de Orleans y que nutrieron al Louvre con una buena colección de pintura española, a lo que ayudó el asesoramiento de los Madrazo y sus redes de contactos políticos y comerciales, tal y como estudia Ainhoa Gilarranz a través de las estancias pensionadas de Federico de Madrazo en Roma y París entre 1837 y 1842.

La creación en el Louvre de una galería española en 1838 fue decisiva en la exaltación narcisista de la imagen de nuestro país. Supuso que quien había invadido el país en 1808 y 1823 reconocía, por fin, a España como un igual. La amenazante y enemiga otredad que había hecho constatar a los españoles con sus humillaciones la decadencia de su patria, unos años después mostraba su voluntad de deshacer la afrenta ensalzando al humillado. De este modo, el proceso de autoestima narcisista que comenzó en 1819 se cerró por todo lo alto. Los franceses abrieron para ello las puertas del Louvre para gloriarse del arte español. Un hecho extraordinario que reconocía internacionalmente que la pintura española estaba entre las primeras de Europa. Desde entonces ya nadie cuestionó la plena autonomía de los pintores españoles respecto de los italianos. Por decisión del “rey de los franceses” se abrió un escaparate en la capital de la cultura europea que permitió a la burguesía parisina disfrutar del Olimpo pictórico español. Una señal de distinción que pronto familiarizó a las elites económicas y sociales de todo el continente con la Escuela española gracias a casi doscientos cuadros de pintores peninsulares, ya que la galería abrió sus puertas con 81 lienzos de Zurbarán, 39 de Murillo, 26 de Ribera, 23 de Alonso Cano, 19 de Velázquez y 8 del Greco.

Este hecho reforzó la tesis de que nuestro país era, en palabras de George Borrow, “la tierra del arte” y lo que motivó que Inglaterra propiciara numerosas operaciones conducentes a lograr que los empréstitos suscritos por España para financiar la guerra carlista, se hicieran bajo garantía del patrimonio artístico español. Quizá influyó también en esta reiterada petición inglesa el deseo de recuperar la parte más espléndida de la colección real de Carlos II Estuardo, que fue adquirida para España por Felipe IV gracias a la intermediación de Rubens. Vendida por Cromwell para saldar las deudas contraídas por Inglaterra durante su guerra civil, el entonces embajador español en Londres, Alonso de Cárdenas, hizo las gestiones que trajeron las obras más preciadas del patrimonio de Carlos II a Madrid, a la colección privada de los Austrias españoles. Una operación de compra a través de lo que se llamó la Almoneda de la Commonwealth y que se convirtió en una especie de Gibraltar artístico del que se benefició el Museo del Prado. Afortunadamente, ninguno de los intentos británicos de recuperar este Gibraltar pictórico prosperó. Pero el deseo de ampliar las obras que se tenían en Inglaterra de la Escuela española creció intensamente. Entre otras razones, debido al prestigio que tenía el regalo que hizo Fernando VII al duque de Wellington de las obras que José Bonaparte, el llamado rey Felón, quiso llevarse consigo a Francia y que fueron capturadas durante la batalla de Vitoria. Obras pertenecientes a la colección real que hubieran ido a parar al Museo del Prado si Fernando VII no hubiera querido agradecer con su donación al duque de Wellington los servicios prestados durante la Guerra de la Independencia. (Fig. 5).

► Fig. 5. Sagrada Familia, llamada la Perla.
Rafael de Sanzio. Hacia 1518.
Óleo sobre tabla, 147,4 x 116 cm.
Museo del Prado.



Todas estas historias ayudaron a consolidar la idea de que los españoles depositábamos un intangible cultural que era único a nivel mundial y que el Prado resumía como la manifestación más excelsa y preciosa del mismo. De este modo, la política cultural que utilizó la palanca emocional del orgullo a través del espejo que era la colección del Prado, logró desarrollar un intangible parecido y aun superior al que atesoraban las grandes potencias europeas. Hasta el punto de que fue socializado e interiorizado por el pueblo español y sus gobernantes como una manifestación definitiva del orgullo recobrado tras los desastres de 1823 y 1825. Ejemplo de ello lo protagonizó José María Calatrava cuando, siendo ministro de Hacienda en 1837, respondió a la propuesta del embajador inglés de comprar la colección del Prado con estas palabras: “Antes vendería mi camisa que uno solo de los cuadros que la nación aprecia como a las niñas de sus ojos”.

Con esta referencia bíblica de un ministro español a uno de los salmos del rey David, se evidencia cómo el Museo del Prado había suscitado unos vínculos emocionales insobornables entre sus obras y el sentimiento de afecto que el pueblo les dispensaba. En apenas veinte años de historia, el Prado era portador de un legado inmaterial de carácter ético y estético que lo transformaba en un contenedor sagrado irreplicable. Algo a lo que contribuyó que su contenido no acogiera dudas sobre la legitimidad de sus orígenes, pues, como señalan Fernández y Prieto, el patrimonio real no había surgido de “expolios ni rapiñas”. A diferencia del Louvre, era una colección “limpia, honrosa, en los modos y títulos jurídicos que la fundamentan”. Estas circunstancias, sumadas a los aspectos épicos y a la lealtad sacrificial que, como hemos visto, se rendían homenaje en el espacio físico que ocupaba el Palacio de Villanueva, fueron decisivas para que la sociedad española creyera que el Prado recogía una excepcionalidad artística que lo convertía, incluso, en un símbolo-tabú que debía transmitirse de generación en generación. Esto hizo, en palabras de Afinoguénova, que cuando el museo se vio amenazado, la nación toda apartase sus diferencias por miedo a pagar un precio demasiado alto si las obras de arte que contenía se perdían o dañaban.

Este activo de concordia alrededor de su irremplazable valor metafísico ha llegado intacto a nuestros días y adopta la superficie de una pantalla que espejea las grandezas de una España admirada a partir del núcleo artístico que aportó la invención de la Escuela española. El perímetro de la misma define una trayectoria pictórica difícilmente igualable por la continuidad de sus genios. De Velázquez a Goya, contamos con una extensa nómina de pintores que engarzan una red de seguridad emocional que nos ha distinguido y singularizado a pesar de nuestras crisis y dificultades históricas.

Esto hace que hablemos de una colección que desborda y supera los ámbitos conceptuales de otros museos europeos por fundarse en lo que hemos considerado como la esencia más honorable y honrosa de nuestro país: aquella que define nuestro canon artístico, fija nuestro esplendor identitario y configura la memoria de una mirada histórica ancestral en la que todos los españoles debemos reconocernos porque nos sabemos, con sus matices y diferencias, parte de ella.

Una colección, por tanto, que adoptó desde sus orígenes una vocación pedagógica que pulió con constancia la superficie plástica de una identidad que mostraba idealizada la imagen del país, el cual no solo quería parecerse a las naciones europeas de su tiempo, sino que acariciaba la vocación de superarlas cuando España atravesaba un momento de tribulación histórica y de incertidumbre acerca de su futuro.

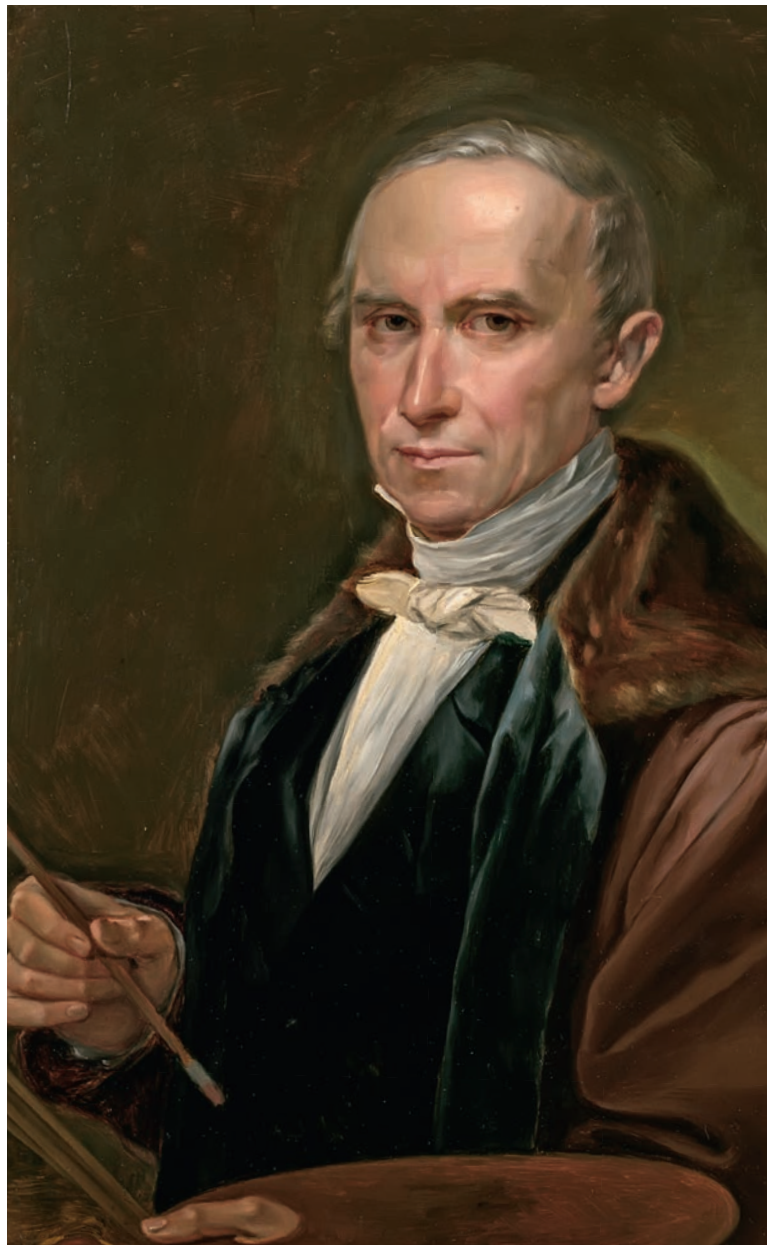
► Fig. 6. *Autorretrato*. José de Madrazo. Hacia 1840. Óleo sobre cartón, 73,5 x 56 cm. Museo del Prado.

El énfasis que puso la política cultural que imaginó la Escuela española a través de su colección dio tanto lustre a nuestro espejo de Narciso que el país se vio muy pronto reflejado con orgullo en él. Así, antes de que comenzara la década de los cuarenta del siglo XIX, el objetivo de autoestima se había cumplido con creces gracias al reconocimiento de su valía a manos de quien había sido, precisamente, su enemigo ancestral. Sin embargo, esta circunstancia no fue suficiente para curar la herida de la independencia americana. Tampoco reparó el despecho y la necesidad emocional de castigar su felonía. Lejos de aplacar estos sentimientos negativos, los alimentó el éxito cosechado.

No solo perduró el rencor simbólico hacia la temática americana, que apenas tuvo reconocimiento oficial, sino que se agravó el desprecio coleccionista hacia el arte virreinal debido a la sobrevaloración europea de la identidad española. Hasta el punto de conectar nuestro relato artístico con las dinámicas imperialistas y coloniales que Inglaterra y Francia favorecieron en la segunda mitad del siglo XIX y que consideraban al arte americano como un apéndice torpe y degradado de la pintura española.

Todo ello motivó que la ampliación de los contenidos del museo, tras el nombramiento como director de José de Madrazo en 1837, no alterase el marco nacionalista que había fundado el diseño de la pinacoteca alrededor de la reivindicación de la Escuela española. A lo largo de los veinte años que Madrazo estuvo al frente del museo, este hilo conductor no solo se mantuvo inalterado sino que engrosó su trazo con el tiempo. Durante ese periodo, el director hizo patente el gusto academicista de quien había sido discípulo aventajado de David, así como la indiferencia estética que sentía hacia las piezas artísticas de procedencia virreinal que eran parte de las colecciones reales. Probablemente porque, de acuerdo con su sentido de la belleza clásica, resultaba imposible para su sensibilidad estética conectar con la intensa complejidad de que es portadora la mirada que el arte novohispano o peruano proyectan sobre la realidad. Una visión artística proveniente de los virreinos americanos que, a partir de las mentalidades indígenas o mestizas de sus portavoces pictóricos, chocaba abiertamente con los gustos estéticos de un descendiente santanderino de linaje hidalgo que se había educado en París y Roma. (Fig. 6).

Bajo estas coordenadas vitales e intelectuales era difícil que Madrazo pudiera interiorizar como propia y destacable una pintura tan extraña a los planteamientos formales del neoclasicismo en los que se había formado a partir de las categorías propuestas por Mengs. Si consideraba la pintura del Greco extravagante y le producía reparos su exposición admirativa, no debería extrañarnos, por tanto, que la pintura virreinal no le interesara ni quisiera exponerla. De esta manera, coincidía con la indiferencia



generalizada que mostraba hacia el arte americano de la monarquía hispánica todo el mundo académico de su época. Como apunta Francisco Montes, hubo que esperar hasta 1872 para que se produjera la “publicación del *Diálogo sobre la historia de la pintura mexicana* de José Souto” dentro del *Diccionario Universal de Historia y Geografía* (1853-1856). Con esta iniciativa proveniente de la academia se desarrolló por primera vez en nuestra historia bibliográfica una “aportación fundamentada sobre esta materia”, aunque no desató una pasión continuista más allá de trabajos puntuales que parecían producirse con cuentagotas.

Una muestra significativa de estos reparos estéticos hacia la pintura virreinal que señalamos es el tratamiento dispensado al famoso cuadro de *Los tres mulatos de Esmeralda*, que forma parte del patrimonio de la Corona desde su llegada a España proveniente de Ecuador. Pintado en 1599 por el ecuatoriano Andrés Sánchez Galque, fue un encargo del oidor Juan del Barrio Sepúlveda para Felipe III y aparece mencionado como obra expuesta en el Inventario del Alcázar de 1666. Continuó colgado en estancias reales hasta que fue llevado al Prado para su depósito, que no su exposición, en 1819. Desde entonces permaneció en ese estado hasta ser trasladado a la colección del Museo de América, donde ahora se expone. Durante el tiempo que permaneció en el Prado nunca fue colgado en sus paredes, evidenciándose la incompatibilidad estética que se dio en el siglo XIX entre el gusto de las elites pictóricas y culturales españolas y la pintura virreinal. (Fig. 7).

Alineada con este desdén estético, se encuentra la actitud de Pedro de Madrazo, hijo de José de Madrazo y director del Museo de Arte Moderno de Madrid y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En el libro que escribió en 1884, con el título de *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*, omitió cualquier referencia a las piezas de arte virreinal que constituían parte del patrimonio privado de la Corona. Dato que no deja de ser significativo en alguien como Pedro de Madrazo, quien, dada su formación y conocimiento de las colecciones reales, era consciente de que todos los monarcas españoles habían acumulado con singular celo estas obras porque a través de ellas podían mostrarse como soberanos universales debido a su procedencia americana. Un gusto regio repetido por los Austrias y los Borbones que los sucesivos inventarios referían, así como la constatación de que las obras estaban expuestas para su contemplación en los Reales Sitios y en Palacio. Un aprecio que no era exclusivo de la realeza,





sino que compartían la nobleza y el estamento religioso que nutrieron de virreyes americanos durante siglos.

En esta línea merece recordarse también que las adquisiciones de arte virreinal hechas por el Estado a través del Museo Nacional de la Trinidad tampoco fueron visibles, a pesar de permanecer en depósito. Opacidad que se extendió a las que estaban en las colecciones reales o expuestas en los Reales Sitios, tal y como sucedió con el referido cuadro de los mulatos de Sánchez Galque; al igual que con la *Reducción de los indígenas de Paraca y Pantasma*, mencionado en la testamentaria de Carlos II en el Palacio del Buen Retiro de 1701, o con los veinticuatro *Enconchados de la serie de la conquista de México*, expuestos en el Alcázar, luego en el palacio de La Granja y, después, en el Real Gabinete de Historia Natural, entre otras muchas obras que han permanecido en el depósito del Museo del Prado o fueron cedidas al Museo de América o al de Museo de Antropología para su exhibición. (Fig. 8).

A la vista de todo ello puede concluirse que nunca hubo una disposición favorable en el Museo del Prado y en el resto de las instituciones culturales de la época a dar oficialidad a un relato expositivo que ensalzara el legado cultural americano. Esta actitud persistió y se extendió, incluso, hasta el momento en que el Prado recogió el

▲ Fig. 7. *Los tres mulatos de Esmeraldas*. Andrés Sánchez Galque, Museo de América/ Depósito del Museo del Prado. 1599. Óleo sobre lienzo, 92 x 175 cm.

Páginas siguientes:

▶ Fig. 8. *Conquista y reducción de los indios infieles de las montañas de Paraca y Pantasma*. Anónimo, Museo de América/ Museo del Prado. 1675 - 1700. Óleo sobre lienzo, 140,2 x 203,2 cm.

PONEME IVX TAE. ET CIVIVS. S. PAVLVS PVGNET CONTRANE

CONQVISTA Y REDVCCION

Los Indios indios de las Montañas de Paraca y Pantama, en las Indias Occidentales de Nueva España, jurisdicción de Nicaragua. Por el Sr. D. Juan de Ovando y don Juan de Ovando, Xp. Obispo de Miranda, y don Juan de Ovando, por su Mage. Real, de Castilla desde el año de 1679, hasta el de 1684, siendo Fiscal de la Real Audiencia de Guatemala, el Sr. D. Lope de Sierra, Oidor de ella, y Comisario de qual finimento con catholicos zelo de dichas Reducciones.

- A** Pueblo de Pantama donde habitaban los Indios, antigua mente.
- B** Pueblo de Paraca, enemigo de el Pantama, y es hechoso se metaban.
- C** Rio de la Pantama, por donde se entra a la reduccion de los Apasinas y los demas.
- D** Rio de Camarones y Camoas de Ind.
- E** Rio de Coa, por donde se va a una camino de Doaaly Tuamban.
- F** Rio de Vocay donde viajan los Indios Panamacas, Motucay Barucas.
- G** Mar del Norte, y Rio de la Ciudad Vieja, por donde entra el Indio a la nueva Segovia, guardados de los Indios Guanaes.
- H** Montaña de Vocay donde habitan los Indios Caribes, y esta por reducir.
- I** Valle, superficialmente finacen los Indios, en el qual matan uno a otros y se lo comen.
- J** Bañadero de los Indios, Contada su ferocidad y regalo.
- K** Pesca, listones texoras, Mochetes, hachos, y otras cosas para reducirlos.
- L** Traje de ma que usan los Indios, ante de reducirse a N. S. fe. catolicos.
- M** Rancho de los Indios.
- N** Pueblo nuevo y conde de S. P. de Alcantara, donde viven los Indios ya christianos, y su Comisario.



2374



ESPERO DOMINE IUDICA CAUSAM TVAM

SI DEUS PRO INIQUITATE CONTRA NOS



▲ Fig. 9 *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*. Juan Bautista Maino. 1634 - 1635. Óleo sobre lienzo, 309 x 381 cm. Museo del Prado.

testigo del Museo Nacional de la Trinidad que, abierto en 1838, se inauguró con el cometido de ser el “gran libro de nuestra historia”. Pues bien, ninguna de sus páginas reflejó las ruinas americanas de la monarquía hispánica durante los años de vida de la Trinidad. Cosa que tampoco hizo quien heredó este legado historicista vinculado a la consolidación oficial del Estado liberal. Algo que, como decimos, asumió el Prado después de la Gloriosa de 1868, que extinguió jurídicamente el Real Patrimonio de Isabel II y lo fusionó con las colecciones del desaparecido Museo de la Trinidad. Este hecho se produjo en 1872 al rebautizarse la antigua colección real como el nuevo Museo Nacional de Pintura y Escultura del Prado.



Subrayo esto porque cuando se alcanzó la posibilidad de materializar la vocación del Prado de ser un museo histórico que evidenciase la sensibilidad estética de nuestros reyes hacia la grandeza de sus reinos, ello no se llevó a cabo porque la conexión americana se había perdido por el camino. Esta situación, que ya había ocurrido en 1819, se confirmó en 1872, dando la espalda definitivamente a una conexión que había sido fundamental en el diseño de la colección real que tuvo lugar en tiempos de Felipe IV, cuando adquirió un propósito político de calado.

El artífice de este propósito fue el conde-duque de Olivares a través del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro de Madrid. Tesis que sostienen Jonathan Brown y Sir John Elliott en *Un palacio para el rey*. Para estos autores, las grandezas que estaban expuestas en el famoso Salón manifestaban el poder que España atesoraba gracias a unos reinos americanos que soportaban el relato imperial de la monarquía hispánica. Por eso, cuando se miraba hacia el techo se veían los veinticuatro escudos de los reinos sujetos a la Corona española, destacándose los del Perú y Nueva España. Una presencia americana resaltada por las escenas pictóricas de las batallas que defendían un imperio universal que iba desde Flandes e Italia hasta Puerto Rico y Brasil. De las doce victorias españolas que se conmemoraban, cuatro eran americanas y reafirmaban el vínculo de América con España frente a los intentos ingleses, holandeses y franceses de arrebatar a la monarquía hispánica el soporte principal de su grandeza. (Fig. 9).

Esta idea de preservación del vínculo americano quedó olvidada cuando se puso en marcha el Museo del Prado. Un dato que merece destacarse al analizar la estrategia de renacionalización cultural iniciada en 1819 y clausurada definitivamente en 1872. Sobre todo porque coincide con el desgajamiento definitivo de los dos hemisferios sobre los que se fundó la monarquía hispánica desde 1492. Un hecho que impugna la narrativa del Salón de Reinos, origen del relato patrimonial que acompañó el nacimiento de la colección real y que, como sabemos también por Brown y Elliott, puso en valor la figura de Felipe IV como un Hércules que entroncaba con Carlos V. De hecho, fue el emperador quien introdujo en 1516 su lema personal *Plus Ultra* en el escudo español,



para atribuir la conquista de América como la hazaña de un nuevo Hércules que había derribado las míticas columnas levantadas en el imaginario de la Antigüedad clásica.

Este olvido que mencionamos debe ponerse en relación con la conexión que, según Tom Cummins, existía entre la colección real y las primeras manifestaciones de pintura virreinal elaboradas por indígenas de acuerdo con los patrones pictóricos del retrato europeo. Esta relación surgió del empeño narrativo de los Habsburgo de ver como hercúleas las empresas de la dinastía frente a la Reforma protestante, la amenaza otomana en el Mediterráneo y la propagación de la fe católica en América. Una concatenación de hazañas mostradas en la decoración pictórica del Alcázar madrileño, que hizo que colgaran juntos los cuatro retratos sobre la estirpe de los reyes incas pintados por indígenas del Cuzco que el virrey Francisco de Toledo regaló a Felipe II, con los retratos de Carlos V en Mühlberg de Tiziano y el retrato alegórico que este mismo artista concibió de Felipe II y Lepanto. Para Cummins, este tratamiento parejo de cuadros peruanos y europeos mostraba sin reparos el propósito de los Austrias de magnificar la vocación universal de la España que gobernaban. Algo que, además, evidenciaba de forma explícita la compatibilidad del estilo andino con las convenciones del gusto europeo. Como resalta dicho autor, “las pinturas encargadas y obsequiadas por el virrey Toledo a Felipe II no eran curiosidades” ni tampoco “piezas exóticas”; tal y como avala que Juan Pantoja de la Cruz, al inventariar la colección real a la muerte de Felipe II, les atribuyera “valor equivalente al de varias otras pinturas de la sala y sin añadir comentarios”.

Este gusto regio por piezas de procedencia virreinal siguió con los Borbones. Incluso tras el incendio del Alcázar madrileño de 1734 y la consiguiente destrucción que produjo de numerosas obras americanas. Prueba de ello fue la creación del Real Gabinete de Historia Natural de Carlos III en 1771. Es cierto que se hizo a partir de una reflexión ilustrada que estimulaba el apetito científico provocado por el Nuevo Continente respecto a las ciencias naturales o la antropología. Sin embargo, la iniciativa no se quedaba ahí. Iba más lejos, pues incluía numerosos testimonios artísticos de procedencia americana, prehispanos y virreinales también.

A pesar del espíritu nacionalizador que acompañó al gobierno de los Borbones en América, lo cierto es que no dudaron en destacar iconográficamente el peso que tenía el continente dentro de la monarquía hispánica que administraban. Un fenómeno que se relaciona con el interés de representar oficialmente sucesos relativos al descubrimiento de América y que comienza a mediados del siglo XVIII, como señala María Luisa Tárraga. La prueba está en la alegoría que pintó Tiépolo en 1764 en el Salón del Trono del Palacio Real y que tituló *La grandeza de la monarquía española*. En el fresco, el pintor veneciano resalta el papel que tenía América para la grandeza española, no solo a través de la difusión del catolicismo que trajo el descubrimiento de Colón, sino por favorecer la abundancia comercial de la monarquía. Idea que fue repetida a manos de Antonio González Velázquez en la bóveda central del cuarto de la reina, hoy comedor de gala del palacio, bajo el título del *Ofrecimiento del Nuevo Mundo a los Reyes Católicos por Cristóbal Colón*. (Fig. 10).

Esta tradición relacionada con la presencia inveterada de América en el coleccionismo de nuestros reyes, al igual que con el relato inspirador de la monarquía española como imperio universal, fue interrumpida con el nacimiento del Prado. Se produjo dentro de un proceso de amnesia histórica que se evidenció de manera concluyente cuando

◀ Fig. 10. Carlos V en Mühlberg. Tiziano. Carlos V en la batalla de Mühlberg. 1548. Óleo sobre lienzo, 335 x 283 cm. Museo del Prado.

el museo se transformó, oficialmente a partir de 1872, en el contenedor simbólico de la identidad histórica de España. A ello se llegó como consecuencia de la política cultural emprendida con la promoción nacionalista de la Escuela española dentro de la colección real.

Esta circunstancia, como hemos visto, transformó la pintura seleccionada para exhibirse en un espejo narcisista de nosotros mismos. Algo que se hizo para devolvernos la confianza perdida después de la sucesión de colapsos patrios sufridos entre 1823 y 1825 y que en la práctica minó nuestra completitud nacional. Fue entonces que arrancó el cultivo narcisista de una identidad estrictamente europea en la definición del relato del museo, que se ubicó dentro de una estrategia de reparación del orgullo que conllevó una combinación de episodios de amnesia y castigo sobre la otredad americana. Unos y otros guiados y justificados por el ansia de vengar y castigar la felonía de los virreinos emancipados. Para los españoles peninsulares la traición americana merecía ser castigada. Aun a costa, como sucedió, de opacar la parte más relevante de nuestra historia al despreciar los tres siglos de presencia española en América.

No olvidemos que el museo se abrió el 19 de noviembre de 1819. En ese momento se agrupaba en Andalucía el ejército peninsular que, a las órdenes de Félix Calleja, iba a ser despachado camino de ultramar con el fin de combatir las independencias y castigar a sus promotores. Este empeño de recuperación americana fue frustrado poco después por el pronunciamiento de Riego en Las Cabezas de San Juan el 1 de enero de 1820. Los veinte mil soldados que iba a ser embarcados camino del virreinato del Río de La Plata cambiaron de destino para forzar a Fernando VII a restaurar la Constitución de 1812. Un hecho que coincidió con la estrategia de apaciguamiento y perdón seguida por los liberales nada más llegar al Gobierno y que se tradujo en la convocatoria de Cortes, y la presencia en ellas de congresistas americanos.

Sin embargo, esta actitud conciliadora duró poco forzada por las noticias de México y el anuncio a principios de 1821 de su definitiva independencia. La guerra volvió en ultramar y se agravó la tensión política dentro de España. Esto desató el rencor peninsular debido al sentimiento de frustración y vergüenza que provocó entre los liberales el hecho de sentirse responsables históricos de propiciar una fallida conciliación transatlántica y de haber sido receptivos a negociar una autonomía americana que no obtuvo contrapartidas fiables que demostraran que la otra parte también lo deseaba. Llevados por este fracaso estratégico, los liberales se pusieron del lado de Fernando VII en su oposición visceral a las independencias. Una decisión que contribuyó al encono receloso de las elites españolas y el malestar social, que aumentó la sed de reparar, al menos simbólicamente, el desenlace desastroso que causó la reanudación de la guerra en ultramar, así como el consiguiente aislamiento de las expectativas realistas hasta su definitiva agotamiento el 22 de enero de 1826 con la caída de la fortaleza del Real Felipe en el Callao. Esto sucedió tan solo unos días después de que se depusiera la resistencia numantina que lideraba Antonio de Quintanilla en Chiloé el 16 de enero de ese mismo año.

Estas circunstancias debieron pesar en la predisposición al castigo que acompañó la conformación narcisista del Museo del Prado a la hora de abordar el despliegue y acrecentamiento de su colección. Ante todo porque es evidente que se evitaron menciones y guiños hacia los gustos estéticos americanos, pese a que España trató por la

fuerza de restaurar su poder en los antiguos virreinos hasta, al menos, 1829. Este silencio del Prado con respecto a América se hizo especialmente significativo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando el coleccionismo privado reactivó su interés por el arte americano. Momento que coincidió, precisamente, con un clima favorable para un cambio de actitud hacia las repúblicas emancipadas, que se manifestó con los primeros reconocimientos oficiales de los nuevos estados americanos. Algo que certifican las donaciones de la época y la creación misma del Museo Arqueológico, que depositó piezas de la colección real que habían permanecido sin exponer en el Prado, así como las que formaron parte, como señala Paz Bello, de “colecciones y recuerdos que estaban guardados” en los museos y colecciones privadas, y que afloraron cuando las circunstancias históricas fueron propicias para ello.

A todo este proceso contribuyó también, como se adelantó más arriba, el gusto academicista de la familia Madrazo, que dominó el Museo del Prado de la mano del patriarca y, después, de su hijo Federico, que estuvo al frente del museo de 1860 a 1868 y de 1881 a 1894. También influyó el control que tenía la familia sobre una extensa red clientelar que, desde la dirección del Prado y la influencia que ejercía sobre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el resto de instituciones culturales en las que estaban presentes sus miembros, manejaba los hilos de la cultura de nuestro país. La extraordinaria capilaridad de contactos y discípulos que tenían influyó, también, en la conformación de una elite cultural afín a sus gustos y propicia a la exaltación de una imagen de España volcada sobre Europa y en diálogo de tú a tú con las principales escuelas pictóricas del continente. Una elite que estaba en relación estrecha con la del resto del continente y que, desde los años veinte, favoreció activamente el hecho de que España recuperase el orgullo nacional de la mano del cuidado de su particular espejo de Narciso.

Es difícil admitir que lo que estamos describiendo no se hubiera producido sin la participación de los Madrazo. No olvidemos que el éxito del reconocimiento internacional del arte español en el siglo XIX fue gracias a ellos. Concretamente, a la intensa circulación de proyectos comunes que urdieron y promovieron junto a las elites europeas. Estos proyectos alfombraron el camino hacia el ensalzamiento de nuestros pintores, como lo demuestra el caso francés, que es paradigmático en el poder relacional cosechado por los Madrazo. En el país vecino, integraron e, incluso, impulsaron y dirigieron una extensa y tupida ramificación de lo que Mark S. Granovetter denomina la fuerza de los vínculos. A través de ella, se colocaron en el centro de una maraña de lazos con intereses estéticos, políticos, académicos y económicos que permitió hegemonizar durante décadas el desarrollo incipiente de un mercado del arte donde el prestigio de los autores estaba relacionado subjetivamente con su reconocimiento oficial a través de la visibilidad que les otorgaba estar expuestos en museos como el Louvre, la National Gallery, los Uffizi o el Prado.

Con lo dicho hasta aquí, no pretendo trasladar la responsabilidad de la decisión de que América estuviera fuera del relato del Prado a sus dos principales directores decimonónicos. Tan solo constato que la familia Madrazo fue al siglo XIX español lo que Malraux para la segunda mitad del siglo XX francés. No olvidemos que estuvieron al frente de una red clientelar de contactos que nutrieron al Estado liberal de las herramientas estéticas que necesitaba para imaginar la nación después de su implosión definitiva en 1823 y 1825. Algo a lo que tuvo que contribuir quienes dirigían el Prado, pues seleccionaban qué obras se exponían y cuáles no. Esta selección brilló, revisión tras revisión, el canon eurocentrista que fue saliendo de lo expuesto en el museo. Que



no estuviese nunca el arte virreinal y que se escondieran las referencias americanas en las paredes de la pinacoteca, no pudo ser casual. Como tampoco que sus piezas se desviaran, cuando finalmente emergieron a la superficie de su visibilidad oficial, hacia museos, digamos secundarios, que primaban relatos antropológicos y científicos sobre otros estéticos o históricos. Como sucedía con los famosos *Enconchados de la conquista de México* que, después de estar en el Alcázar, el palacio de La Granja de San Ildefonso y el Real Gabinete de Historia Natural, fueron depositados por el Prado en el Museo Arqueológico en 1873. (Fig. 12).

Ello no se debe a un olvido o una simple diferencia de gusto estético, especialmente entre los políticos liberales. Máxime cuando sabemos que la sombra del castigo hacia la otredad americana era real y nacía de un despecho colectivo que seguía supurando recelos y rencor. Hasta el punto de que nadie discutió que se diera por supuesta la minusvaloración artística de lo que significaron los virreinos dentro de la conformación de la personalidad colectiva de lo que había sido la monarquía hispánica durante tres siglos de historia. Aquellos, precisamente, en los que España se vivió a sí misma como un imperio universal y cuando alcanzó sus cuotas más altas de grandeza histórica.

Un ejemplo de esta contradicción es la pintura de historia desarrollada en el siglo XIX. Una contradicción que solo puede explicarse si hacemos nuestra la lógica narcisista que cultivó el nacionalismo español al propulsar la Escuela española que prestigiaría a nuestro país en los salones de Europa. Aquí, sin embargo, el proceso operó más hacia dentro de la propia sociedad española. No hay que olvidar que nuestro nacionalismo pictórico dio forma, por medio de imágenes, a la fuerza emotiva que el Estado desplegó en aquellos años.

Así lo explica Tomás Pérez Vejo al resaltar la influencia que ejerció la vida artística que promocionaban los agentes culturales del Estado. Estos elegían las obras que se colgaban en los museos de referencia, las que se premiaban en las exposiciones nacionales de Bellas Artes y las que se adquirían en nombre de un Gobierno que era el único cliente de la pintura de historia de la época. Hecho este de enorme significación clientelar, ya que seleccionaba la elite pictórica del país y controlaba cuáles eran sus gustos. También hay que tener en cuenta que el Estado hegemónizaba con premios, compras, temáticas y argumentos los ejes centrales del discurso nacional que salía a la luz pública de acuerdo con sus intereses políticos. Por tanto, influía en quién estaba dentro o fuera del circuito de agentes culturales que contribuían con sus obras a ello.

La iconografía decimonónica desarrollada al servicio de la reinención del imaginario colectivo, a través de la temática de los cuadros oficializados, sintonizó con la hipótesis que manejamos. El peso que tuvieron los temas de impronta americana se minusvaloró. Más allá de los relacionados con el descubrimiento y, en particular, con la figura de Colón, prevaleció la trascendencia histórica de la Antigüedad hispanorromana, la época medieval, la España de los Reyes Católicos o las campañas en Italia o Flandes, por citar algunos sucesos que fueron relevantes en la vertiente historicista que mencionamos. Siguiendo a Pérez Vejo, el protagonismo estuvo en la Guerra de la Independencia, que actuó como el mito fundacional de la nación decimonónica y que convivió, de igual a igual, con el nacimiento original de España con los Reyes Católicos. La combinación de ambos mitos favoreció una identificación genealógica de nuestros antepasados en dichos nacimientos, lo que además permitió definir una trazabilidad basada en la lealtad sobre quiénes eran los verdaderos españoles. De ello se desprendió una nómina que incluía a aquellos que “lucharon contra Roma; los españoles romanos, gloria del cristianismo y de la cultura clásica; y, por supuesto, los españoles de la Edad Media que reconquistaron el territorio nacional a los invasores sarracenos”.

En este proceso de historización nacionalista se vivió también la gloria y decadencia española bajo los Austrias, aunque, en relación con lo primero, destacaron aisladamente las conquistas de México y el Perú, así como el descubrimiento del Pacífico. Sobre el resto de los siglos de la presencia en América, nada, un tupido telón. Igual en lo que concierne a los hechos vinculados a las emancipaciones americanas, omitidos de la iconografía a pesar de que muchos de los peninsulares que combatieron en ellas fueron, luego, importantes líderes políticos en España. Me refiero, en concreto, a los famosos “ayacuchos” que constituyeron el círculo de confianza de Espartero. Todos eran altos mandos militares que desarrollaron su carrera en la milicia durante las guerras de la independencia americana y que mantuvieron entre ellos relaciones clientelares y de lealtad liberal durante sus enfrentamientos con los carlistas y los moderados. Quizá esta clave de fidelidad a códigos de honor basados en la lealtad entre excombatientes realistas con puestos de responsabilidad en los gobiernos de la Regencia pudo haber contribuido, discretamente, a esta sintomática omisión. Sobre todo porque, curiosamente, fuera de la Guerra de la Independencia, “el siglo XIX se ve convertido en una serie de episodios inconexos sin un discurso definido, campañas militares en África y Filipinas, en las que se pueden ver vagas referencias a la tradición imperial”.

Este silenciamiento americano fue de la mano de una representación indirecta de América a través de sus aborígenes y nunca de los criollos dirigentes. Estos quedaron excluidos de ella como si nunca hubieran sido tenidos por verdaderos españoles. Una

◀ Fig. 12 *Conquista de México. Visita de Hernán Cortés a Moctezuma*. Juan y Miguel González. 1698. Enconchado, Óleo sobre lienzo sobre tabla, tabla, 97 x 53 cm, Museo de América/Depósito del Museo del Prado

figuración que, por otro lado, dispensaba a los indígenas un tratamiento subordinado que, en palabras de Carlos Reyero, les atribuía un estatus de pasividad y exotismo que los mostraba siempre como “vencidos y víctimas”. Con todo, existen diferencias evidentes con relación a lo que el judío o el musulmán significaron en la pintura histórica del siglo XIX, pues, el primero fue omitido, sin más, y el segundo humillado. Según Pérez Vejo, la otredad islámica solo es visible cuando se enfrenta “con los cristianos como la no-España, el enemigo secular contra el que esta se ha construido”.

En esta labor de educación sentimental de la nación que analizamos está claro que el arrinconamiento de la otredad criolla fue una forma de castigo que restó complejidad y coherencia a la cultura española que se quería fomentar. Un castigo que se tradujo en una ausencia significativa en la reconstrucción del imaginario nacional y que coincidió con una sobrevaloración ortodoxa de la identidad española a partir de la imagen que se desprendía del poder de la Corona y la Escuela española. Algo que, como sabemos por Renan, es trascendental para configurar el capital simbólico sobre el que se desarrollan los activos culturales de una sociedad, donde tan importante es lo que se recuerda como lo que se quiere olvidar. Prueba de ello es, en nuestra opinión, lo sucedido con América o lo que, más tarde, pasó también con Filipinas, cuya huella pictórica fue deliberadamente purgada del Museo del Prado y del conjunto de las colecciones españolas tras el desastre de 1898.

Tanto se esperó en reparar el desencuentro con el arte virreinal y el legado cultural americano que tuvo que ser la dictadura franquista la que restableciera la conexión perdida con América al incorporarla, por fin, a nuestra memoria oficializada, desde 1941. Lo hizo a través de la creación del Museo de América, aunque a partir del proyecto que había intentado la Segunda República en 1937. Sin embargo, fue el franquismo el que promovió la construcción del museo y el que lo dotó de un relato neoimperial y de propagación de la fe católica que, en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, sintonizaba con muchas de las manifestaciones artísticas que expresaban una resignificación de la imagen de España a través de sus glorias nacionales e imperiales. Entre las primeras, el descubrimiento y, entre las segundas, la conquista y la evangelización del continente americano.

La creación del Museo Arqueológico en 1867 logró aflorar tempranamente una parte ínfima de la huella americana, lo mismo que ocho años después llevó a cabo el Museo Nacional de Antropología. Pero estos proyectos se afrontaron dentro de una marginalidad discursiva que no reparaba la existencia, como apunta Gemma María Muñoz, de “un paréntesis en lo relacionado con el coleccionismo americano” hasta la Exposición del IV Centenario del Descubrimiento en 1892. Un fenómeno que también tuvo episodios pintorescos, como el que puso en marcha el Duque de Montpensier, quien, en medio de sus aspiraciones al trono español, reunió una colección de objetos mexicanos en su palacio de Castilleja de la Cuesta, que había comprado y reedificado en 1854, pues era el lugar donde había fallecido Hernán Cortés en 1547.

En cualquier caso, que en la segunda mitad del siglo XIX no se quisiera reparar la marginación americana que hemos analizado, sigue siendo un obstáculo narrativo a la hora de comprender las razones que llevaron a nuestras autoridades a manifestar tamaña insensibilidad. Máxime cuando en 1872, al convertirse el Prado en museo nacional, se dio la coyuntura propicia, como sabemos, para remediarlo. De hecho, uno de los políticos más relevantes del momento, Emilio Castelar, lideraba entonces un

entendimiento profundo entre España y América, que provocó el interés y el apoyo de importantes sectores de la intelectualidad latinoamericana. Además, la Real Academia Española estaba promoviendo la americanización del español con medidas que querían salvaguardar, tal y como había reclamado Andrés Bello, la unidad global del castellano. Esta sensibilidad panamericana favoreció la creación de academias en Ecuador, México, El Salvador, Venezuela, Chile y Perú, que fueron correspondientes de la española. Sin embargo, el Prado se mantuvo ajeno a estas iniciativas y persistió en negar cualquier rectificación dentro de la promoción de su canon europeísta. Probablemente porque la institución se encontraba cómodamente instalada en su inercia, así como en el diseño y los propósitos que la habían fundado dentro de un nacionalismo que simplificaba la complejidad cultural del Estado y lo homogeneizaba alrededor del discurso hegemónico de una Escuela española que no dejaba de prestigiarse día a día, tanto hacia dentro como hacia fuera, gracias al éxito de su reconocimiento.

Hubo que esperar más de un siglo para que fuera apreciada en el Prado la existencia de vínculos de ida y vuelta entre España y la pintura virreinal, certificándose que afectaba también a las raíces culturales de la Escuela española. Primero fue la exposición “Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico”, que comisarió Jonathan Brown en 2010-2011. Luego, “Tornaviaje. Arte iberoamericano en España”, que impulsó Rafael López Guzmán con la asistencia de Jaime Cuadriello y Pablo F. Amador, en 2021-2022. Ambas iniciativas sirvieron para constatar algo que estaba ahí y sobre lo que nadie hablaba: el inexplicable vacío americano que aloja en su seno el Museo del Prado. Un agujero que debe ser rellenado con aportaciones virreinales, al tiempo que hemos de afrontar con detalle y profundidad los motivos históricos y culturales que propiciaron el eurocentrismo que, según Francisco Montes o Felipe Solís, se impuso en nuestra sociedad al relacionarnos con América. Una actitud desdeñosa hacia algo que nos enriquece como cultura porque forma parte de lo que hemos sido y, por tanto, somos al entrar en el siglo XXI.

Determinar si el Prado fue víctima o victimario es otra de las asignaturas pendientes de estudio. Sobre todo si queremos sanar una aproximación peninsular al fenómeno iberoamericano que lastra nuestra capacidad de comunicación política con él. Especialmente cuando la americanización cultural de España se hace más necesaria que nunca debido a la presencia entre nosotros de una comunidad iberoamericana cada vez más numerosa e influyente, que siente nuestro país como su casa. Si queremos protegernos del provincianismo chovinista de discursos políticos que afloran alrededor de la idea de hispanidad y que quieren retrotraernos a los imaginarios de la dictadura franquista y su exaltación imperialista de la conquista y la evangelización, debemos incorporar a nuestro capital simbólico la huella americana que está en nuestra cultura. Este esfuerzo de americanización ha de romper con el legado del nacionalcatolicismo y con las dinámicas supremacistas que siguen latentes de forma absurda en la mentalidad identitaria de España.

Un propósito que debe comenzar, precisamente, dentro de las paredes del Prado, para ayudarnos a superar la alicorta visión europea del tornaviaje iberoamericano. De esta manera se reivindicaría estéticamente cómo España cambió América dentro de un complejo fenómeno histórico que debe seguir siendo revisitado críticamente y cómo América cambió España a través de un proceso muy parecido. Algo que sería bueno que fuera asumido positivamente desde América también, pues, gracias a la incor-



INVESTRASE
NORADLROSA
RIODEPOMATA

poración de las miradas americanas que acompañaron el tornaviaje a la península, España profundizó en sus raíces mediterráneas, desbordando a través de un proceso de hibridación cultural transoceánico los significantes mestizos de nuestros orígenes cristianos, judíos y musulmanes. Reflexión que supo hacer suya con nitidez ejemplar el exilio intelectual republicano que encontró refugio en América.

La prueba de todo este extraño y fascinante trasiego de ida y vuelta que comentamos fue la compleja e inaprensible naturaleza de lo que vino en llamarse la monarquía hispánica. Un espacio de nuestra memoria colectiva compartida del que podría dar testimonio el Prado como heredero directo de la colección real. Una empresa que desde 1819 está todavía pendiente de emprender.

Urge, por tanto, visitar estas miradas hibridadas, de ida y vuelta, resignificarlas institucionalmente con una transformación paulatina del museo que evidencie colectivamente cómo América nos enseñó a ver y pensar el mundo de otra manera. En este sentido, americanizar el Museo del Prado habría de consistir en traer a sus salas de forma permanente el aliento virreinal de los que fueron llamados “los Apeles indios”. Una apuesta que mezclara el canon del Prado. Que le sacara de sus purismos academicistas para sumar las texturas pictóricas de los autores indígenas, criollos y mestizos que forjaron con sus pinceles un carácter americano en el que confluye una percepción de lo bello surgida del cruce de sensibilidades europeas, africanas, indígenas y asiáticas dentro de lo que fue la monarquía hispana. Una aproximación estética desde otro lugar que nos ayude a romper el espejo de Narciso para ofrecer un prisma globalizador que nos haga vibrar, intensificar y sacar de su sitio el canon europeo que reverencia, todavía, el museo. En fin, una decisión que ha de ser tan política como la que sacó a América de sus salas y que, en vez de basarse en el orgullo y el castigo, se funda ahora en el amor y la admiración.

Solo así podremos mirarnos a nosotros mismos a través de Baltasar Echave Orio, Cristóbal de Villalpando, Miguel de Santiago, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, Melchor Pérez Holguín o Diego Quispe Tito, entre otros. Sería tan aleccionador como necesario, pues, aunque el Prado siguiera pensando que puede prescindir del aliento pictórico virreinal, los españoles, no. Bastaría para ello recordar lo que decía Luis Díez del Corral cuando sugería que la extrañeza que a muchos europeos les produce la manera de ser española, no se debe a que África comience en los Pirineos, sino a que el aliento de América llega hasta nosotros. (Fig. 13).

Ojalá que este aliento vuelva a concienciarnos a los españoles de la importancia de la memoria artística que tenemos al alcance y que muy pronto sea reconocida por la puerta grande que se merece porque es, también, nuestra. Quizá a través de ella podríamos salir del laberinto peninsular en el que seguimos encerrados y evitar, además, que podamos quedarnos atrapado en otro aún más grande si Europa renuncia a ser lo que ha sido hasta ahora. Si diéramos el paso de americanizarnos simbólicamente a través del Prado, comprenderíamos que en América continúa estando nuestra completitud y el espejo más idóneo en el que, a pesar de sus contradicciones y tensiones, mejor podemos reflejarnos como nación.

◀ Fig. 13 *Nuestra Señora del Rosario de Pomata*. Anónimo. Monasterio de Santa Clara. Ayacucho.



¿Copias u originales?

La geografía de la exclusión en las dinámicas culturales entre el grabado europeo y la pintura virreinal peruana

Desde la década de 1950 se viene demostrando la indiscutible influencia que ejerció el grabado europeo (flamenco, francés, alemán, italiano y español) en la pintura virreinal peruana. La estampa sobre papel –impresa en un material liviano, económico y transportable– fue el gran detonador cultural que logró transformar la cultura visual de la América hispana. Devino en el instrumento fundamental mediante el cual se difundieron los modelos visuales, las narrativas iconográficas y las convenciones artísticas de la metrópolis. Sus composiciones sirvieron de base para innumerables pinturas, esculturas e incluso para el diseño de fachadas, ornamentos arquitectónicos, retablos y repertorios figurativos en azulejos de iglesias y conventos. En la serie dieciochesca quiteña de Laureano Dávila dedicada a la vida de santa Rosa de Lima, figura la santa criolla con su madre y María de Uzátegui en la sala de su casa y tras ellas, enmarcados sobre la pared, diez grabados del burilador belga Cornelis Galle (1576-1650) (Fig. 1). Pero, tal como ha puntualizado Jorge Alberto Manrique, la historia de la traslación de la cultura occidental a América transmitida por intermedio de esta “portátil Europa” –según la feliz metáfora del jesuita español Baltazar Gracián (1601-1658)– aún queda por escribirse. Falta establecer ahora los matices y deslindes diferenciales entre los modelos “originales” y sus “copias” americanas. Al pasar a un nuevo territorio habitado por una población multiétnica y plurilingüística, los grabados europeos quedaron “transformados” al ser adaptados y asimilados a los nuevos entornos culturales de una sociedad naciente y en formación.¹

◀ Fig. 1. Santa Rosa ante los inquisidores, circa 1750. Laureano Dávila. Óleo sobre lienzo. Convento de las dominicas de Santa Rosa de Lima, Santiago de Chile.



El historiador japonés Hiroshige Okada ha problematizado alguno de estos “matices” andinos de interpretación con un estudio de caso (Figs. 2 y 3). En 1781, el curaca Agustín Siñani mandó decorar con pinturas murales la iglesia de Carabuco, ubicada en un pueblo indígena al borde del lago Titicaca. En clave comparativa, dos pinturas establecían una analogía entre la conversión al cristianismo del emperador Constantino el Grande y el bautismo del propio cacique Siñani en el Alto Perú. Para ratificar su ortodoxia doctrinal, este último hizo pintar en el coro alto de la iglesia el emblema del “compás de oro”, flanqueado por Hércules y Apolo, y con la inscripción *Laborare et Constancia*. Se trataba de un diseño creado por Rubens como marca comercial para la Oficina Plantiniana en Amberes, la imprenta de grabados más importante de Europa. En 1571, Felipe II había nombrado a Plantin como *prototypographus regius*, encargán-



dole el monopolio de la producción y venta de los misales, breviarios y libros de horas dentro de los territorios de la monarquía española.² Según Okada, para entender el significado político-religioso que adquirió este símbolo en Carabuco, no es suficiente tener identificado el logo de la imprenta Plantin. En la parte baja del mismo mural, están pintadas dos figuras adicionales de santos, san Jorge y san Miguel Arcángel, ambos sometiendo con su lanza y espada al demonio o dragón infernal. Así, el “compás de oro” de Rubens le sirvió al “inca” converso del Titicaca de bandera imperial católica en su lucha contra la idolatría indígena.³ Puesto de otro modo, mediante su bautismo, el Inca quedó sometido a la autoridad superior de la Iglesia y de la Corona española, pero no por ello dejó de ser un aristócrata nativo ni perdió su identidad o la memoria de su propio pasado histórico y dinástico.

◀ Fig. 2. Decoración pictórica del coro alto. Detalle del compás dorado entre Hércules y Apolo, 1763-1781. Anónimo. Iglesia de Carabuco, La Paz.

▲ Fig. 3. Labore et constantia. Jan Christoffel Jegher (1618-1667). Xilografía. British Museum. © The Trustees of the British Museum.

La lectura americana de la imagen visual

Aquí se aplica la crítica “postcolonialista” del teórico hindú Homi K. Bhabha relativa a la “ambivalencia del discurso colonial”. Tras el triunfo avasallador de una cultura dominante impuesta, el sujeto vencido negocia su identidad alterna mediante un “mimetismo” estratégico que se apropia y asume como propios los símbolos del poder político y religioso del vencedor. Sin embargo, al autodefinirse como un sujeto subalterno, claramente diferenciado y no plenamente asimilado a la cultura del conquistador, su alteridad étnica sirve para visibilizar una cultura nativa latente y potencialmente amenazante.⁴



El cronista indígena Guaman Poma de Ayala (circa, 1535-1615), por su parte, utilizó convenciones iconográficas salidas de grabados europeos del siglo XV en muchos de sus dibujos realizados a finales del siglo XVI. Ya sean sus representaciones del Génesis, su autorretrato entregándole su crónica al rey Felipe III o la captura del Inca Túpac Amaru, o los castigos corporales perpetrados por los españoles contra los indígenas conversos, todos recogen fórmulas visuales ya establecidas. El cronista las modificaba para contextualizar a Adán y Eva en las áridas montañas andinas, para representar la captura del Inca Túpac Amaru como si se tratara de un *Ecce Homo* o Varón de los Dolores –con soga al cuello incluida–, o el indio injuriado como un nuevo mártir cristiano injustamente flagelado (Figs. 4 y 5). Con el fin de conmover a Su Majestad Católica y convencerlo de la veracidad testimonial de sus denuncias, Guaman Poma empleó en sus dibujos un vocabulario visual narrativo y moralizador cristiano.⁵

Durante el virreinato, las referencias visuales tomadas de grabados europeos se filtraron en los lugares más insospechados. En 1985 los historiadores bolivianos Teresa Gisbert y José de Mesa descubrieron que la serie pictórica del Corpus Christi, producida para la parroquia de Santa Ana del Cuzco entre 1675 y 1680, tenía elementos provenientes de grabados. Esto debió parecerles inverosímil, pues se trataba del testimonio visual del Cuzco barroco más importante de la

pintura sur andina. Representa sobre carros alegóricos a los santos patronos de las ocho parroquias de indios de aquella ciudad. Cada uno de estos está presidido por incas nobles ataviados con tocados imperiales y trajes festivos híbridos o transculturados. El aparente “estatismo” arcaizante de las composiciones pictóricas se debía a que las carrozas representadas –con ruedas, pero sin que nadie las movilizara– eran copias extrapoladas e idénticas a las que desfilaron en Valencia (España) para las fiestas de la Inmaculada Concepción en 1662, adaptadas a una procesión imaginaria en la ciudad imperial de los incas. Esta iconografía fue tomada de un libro de estampas publicado por Juan Bautista Balda en 1663.⁶ Según la aguda historiadora norteamericana Carolyn Dean, el carácter “ficticio” de esta narrativa pictórica ponía en evidencia cómo el “mimetismo” estético virreinal llevó a los pintores nativos del Cuzco a “construir” narrativas visuales “originales”, diseñadas para representar a la aristocracia inca como la mediadora cultural entre las autoridades españolas del Perú y su población indígena.⁷

En otras palabras, una cosa era el grabado europeo y otra, muy distinta, su aplicación y uso americano. Esto se corrobora con el manual militar *Ejercicio para las armas* (1607) de Jacob de Gheyn, que sirvió de base para tipificar las posturas físicas que asumen los arcángeles arcabuceros en la pintura virreinal sur andina. Un grabado didáctico que instruye cómo manejar un arma de fuego –encender, apuntar y disparar– no es lo mismo que el denso imaginario barroco político-religioso que pinta a sus milicias celestiales marianas ataviadas con lujosos uniformes de gala para custodiar al reino del Perú, heredero del trono de los incas. Aunque las pinturas andinas se apoyaban en los grabados, sus referentes iconológicos estaban matizados por otras tres fuentes no menos importantes para su resignificación iconográfica: la fiesta, las crónicas de Indias y el sermón. El personaje festivo del ángel militar alado ya desfilaba por las calles de Sevilla y del Cuzco a finales del siglo XVII, pero representarlo con un arcabuz análogo al de los conquistadores o *viracochas* españoles le dio un tenor mesiánico y providencialista asociado con la lectura garcilacista de la conquista del Perú.⁸

Lo mismo puede decirse sobre la iconografía de la genealogía de los incas. El virrey Toledo fue el primero en hacer pintar una de estas series en 1572. Luego, a lo largo del siglo XVII, durante las fiestas públicas, se representaron en carros alegóricos a los antiguos reyes incas del Perú, sentados junto a los reyes de España como sus únicos sucesores dinásticos legítimos. Con ello la representación festiva se adelantaba a la iconografía aparecida hacia 1725 del criollo limeño Alonso de la Cueva (1684-1754), que fue difundida en otro grabado con el mismo tema del español Juan Bernabé Palomino



◀ Fig. 4. Ecce Homo, 1512. Grabado. Alberto Durero. Rijksmuseum.

▲ Fig. 5. El triste Amaro/ Loiola. Fol. 50v. Martín de Murúa. Historia del origen y genealogía real de los reyes yngas del Piru de sus hechos, costumbres, trajes y manera de gouierno, 1590. Colección Sean Galvin.



▲ Fig. 6. Virgen-cerro. Detalle. Siglo XVIII. Anónimo potosino. Óleo sobre lienzo. Museo Casa de la Moneda, Potosí.

► Fig. 7. Nótese al Cerro Rico de Potosí sobre un carro alegórico en el desfile. Va presidido por las Sibilas a caballo y seguido por un actor ataviado de inca siendo trasladado sobre una litera. Detalle. Entrada triunfal a Potosí del virrey-arzobispo fray Diego Morcillo Rubio de Auñón, 1716. Melchor Pérez de Holguín. Óleo sobre lienzo. Museo de América.



(1692-1777). Igual sucede con la iconografía *sui generis* potosina de la Virgen-Cerro, emblema criollo por excelencia de riqueza material y espiritual. Esta “dialogaba” y formó parte de otras personificaciones del Cerro Rico que desfilaron en carros festivos por Lima y Potosí. Según la célebre pintura narrativa de Holguín realizada en 1716 para inmortalizar el ingreso del virrey Morcillo a esta última ciudad, el Cerro Rico desfiló sobre un carro triunfal presidido por las sibilas a caballo (Fig. 6). A través de parlamentos recitados por actores se le informaba al nuevo virrey cuál era su significado simbólico y la relación de Potosí con la metrópolis. En las pinturas alegóricas de la Virgen Cerro de Potosí –coronada por la Santísima Trinidad y representada entre las columnas de Hercules– se exalta al territorio y la geografía americana como sostén providencialista de la monarquía hispana en Indias.

Otro gran tópico iconográfico virreinal es la “defensa de la eucaristía” asociada con las festividades del Corpus Christi. Existen grabados europeos donde se muestra al rey Felipe IV, espada en mano, haciendo el ademán de proteger a la eucaristía colocada sobre una columna. Pero las variantes iconográficas virreinales donde aparece el “moro infiel” intentando derribar la custodia con cintas de seda, más parecen el tópico de una escultura efímera o una escenificación dramatizada realizada durante el Corpus Christi



andino que la copia fiel de una estampa. Es decir, los aportes visuales proporcionados por la cultura festiva explican algunas de las diferencias entre el grabado europeo y la pintura sur andina. (Fig. 7)

Hay otras fuentes referenciales menos explícitas. La iconografía política de santa Rosa de Lima como “defensora de la eucaristía” –sosteniendo la custodia y en compañía del rey de España– no deriva de sus hagiografías piadosas (Fig. 8). La fuente es el *Poema Heroyco* (1711) a la santa limeña escrito por Luis Antonio de Oviedo y Herrera, el conde de la Granja (1636-1717). Fue él quien hizo de santa Rosa el emblema político criollo de la monarquía hispana en Indias. Al enterarse que el pirata holandés Joris van Spilbergen había llegado al Callao en 1615 amenazando con destruir las iglesias de Lima, santa Rosa profesó que ella daría su vida antes que permitir que los herejes calvinistas se atreviesen a profanar el cuerpo de su Divino Esposo en el altar. Por ello, el conde de la Granja la describe como una nueva santa Clara de Asís que encabezaba heroicamente a un ejército de mujeres piadosas americanas contra los enemigos del Imperio español: “Rosa en pie a la defensa se prepara/ de la Custodia, a cuyo Culto exorta,/ [...] al Femenil Exercito conforta:[...] piensa de la Custodia hazer Sagrario,/ su invicta Diestra defendida en ella,/ hasta rendir el brazo en sangre tinto,/



▲ Fig. 8. Santa Rosa de Lima y la defensa de la Eucaristía, 1670-1700. Anónimo cuzqueño. Óleo sobre lienzo. Colección Priet-Gaudibert.

► Fig. 9. Custodia de oro donde figura una perla en forma de sirena mariana. Anónimo. Iglesia de la Merced. S. Finales XVII. Cusco.

Merced del Cuzco (Fig. 9). El artífice andino hizo con la iconografía cristiana y clásica lo que Garcilaso de la Vega logró en el campo de la literatura: se apropió de ella para construir una “fábula renacentista” que reinventaba la memoria histórica y mítica de los incas, adecuada al pensamiento neoplatónico de la cultura europea.¹⁰

¿Copias u originales?

Esta “relectura” andina de la imagen grabada europea está ausente en la influyente historiografía eurocéntrica del alemán Erwin Walter Palm (1910-1988). Para este investigador el arte virreinal se movía dentro de un régimen de la réplica y de la cultura

emulando el de Clara, y de Jacintho”. Rosa era la santa que redimiría la “tempestad” espiritual por la que atravesaba el sur y norte de Europa, donde había “un hereje, y otro en cada hoja”.⁹

Si a ello le sumamos que los predicadores indios reinterpretaron desde el púlpito la abundante pintura religiosa reunida en los templos, queda en claro que las imágenes tenían contenidos y discursos cambiantes. De esta interrelación entre los lugares y las imágenes visuales nacían los cambios iconográficos, o nuevas lecturas y contenidos de los imaginarios virreinales. Gracias a sus célebres sermones, el predicador cuzqueño Juan de Espinosa Medrano (m. 1688) logró modificar el significado de la sirena en el arte virreinal. Transformó a la sirena pecaminosa y carnal que aparece grabada en los *Emblemas morales* (Madrid, 1610) de Sebastián de Covarrubias en un icono de María la Virgen, la “sirena de los serafines”. Después que el Verbo Divino se encarnó en el vientre virginal de María –decía Espinosa Medrano–, su canto armónico permeó las profundidades del cosmos e hizo girar las ruedas del universo. Esta relectura de María en clave cosmológica salida del *Timeo* de Platón explica la presencia de sirenas en las cúpulas de algunas iglesias altoperuanas. Tal fue el caso de la iglesia de San Lorenzo en Potosí o el del púlpito de la iglesia jesuita en San Miguel de Chiquitos, Santa Cruz, Bolivia. A ello debe aludir también la perla mariana en forma de sirena al pie de la custodia, con piedras preciosas y en forma de sol, conservada en el convento de la

de la copia. Su tendencia mimética expresaba la condición “colonial” y periférica de su arte; era receptora y dependiente de los centros de influencia y creación metropolitanos. “Es provincia –aseguraba– todo lo que en la evolución de las ideas no marcha a la cabeza de su tiempo”. Según Palm, los “artistas” del Perú en los lejanos territorios hispanos de ultramar estaban condenados a repetir con retardo y deficiencia técnica los modelos “originales” europeos, pues su cultura local era esencialmente pasiva. No estaba solo en este parecer. Su contemporáneo, el español Martín Soria (1911-1961), consideraba que el uso generalizado del grabado europeo convertía a la pintura peruana en una “hija provinciana” –una versión popular indígena y rústica– de la escuela de pintura barroca española. Así explicaba el anonimato de tantos lienzos cuzqueños. Basados en la imitación servil de las estampas, su pintura era un arte del “pueblo y para el pueblo”, eran lienzos de indios y mestizos para las “clases populares”. Por ello le resultaba un tanto irónico que en 1666 el pintor cuzqueño Marcos de Rivera firmara un cuadro de gran formato para el convento de la Merced en Cuzco, cuando se trataba de la réplica pictórica de una estampa del grabador francés Claude Mellan (1598-1688). La obra, que representaba a san Pedro Nolasco trasladado a la gloria por un grupo de ángeles, era idéntica al grabado. Firmar un cuadro como este –afirmaba– solo podía dignificar “el orgullo de los conquistadores y de sus descendientes, e irónicamente [el nombre de Marcos de Rivera] es lo principal que estos cuadros tienen de rasgo individual”.⁴¹ Para Soria el resto del cuadro era una mera réplica del original. Carecía de valor y autenticidad real, pues se limitaba a reproducir una “invención” (*inventio*) europea.

En este contexto, es importante distinguir entre una “copia” virreinal y una “falsificación” moderna. La primera era una práctica barroca amparada en una teoría estética que estimulaba la repetición continua de tópicos y modelos clásicos. La segunda noción





▲ Fig. 10. Retorno de Egipto, 1620. Lucas Vorsterman. Grabado. Biblioteca Nacional de España.

► Fig. 11. Retorno de Egipto. Primera del siglo XVII. Diego Quispe Tito. Óleo sobre lienzo. Colección Mujica Gallo.

–la falsificación– era un engaño premeditado ideado por un pintor embaucador que tenía la intención expresa de suplantar una pieza única y original por otra falsa. Este no fue el caso de los “copistas” barrocos. Aaron M. Hyman, en un trabajo reciente sobre la “lógica de la copia”, argumenta que en el Cuzco cada copia podía ser concebida como un “nuevo original”.¹² Una vez globalizada la composición grabada, se producía implícitamente la “muerte del inventor”, pues, al trasladarse la iconografía de la estampa a la pintura, el lienzo terminaba siendo firmado por el pintor. La “copia” americana –en otras palabras– incluía “posibilidades creativas” que ni Palm ni Soria intuyeron. Las pinturas emulaban los grabados, se apropiaban de estos y los reconstruían, llegando en algunos casos a una “negociación simbólica” que abiertamente modificaba su sentido originario o que incluso lo subvertía.¹³ ¿Qué sucedía cuando se alteraba el significado y la intención de una composición grabada? ¿Se trataba de la misma obra o de una nueva y distinta? ¿Persistía tras ello la polarización que enfrenta un “original” con su “copia”, o es que la “copia” terminaba transformada en un “original” que ampliaba, intervenía y densificaba los alcances iconográficos, dejando atrás la autoría monopolizadora de su creador primigenio? Además, en estos casos, ¿no tenían las “copias” su propia historia? ¿No eran estas pinturas las que difundían, renovaban y alteraban el mensaje iconográfico del grabado llevándolo a otras latitudes geográficas? La noción barroca de “copia” distaba mucho de la estética burguesa de la mera emulación técnica que sería cultivada por el academicismo artístico francés en el siglo XIX. El *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts* de 1858 la definía como una pintura “idéntica a su original” y por ello criticaba las copias realizadas por Rubens de Tiziano. Estas decían más de su intérprete que del maestro que pretendía emular.¹⁴ La noción misma de “originalidad” artística se consolidó con el movimiento romántico a finales del siglo XVIII.¹⁵ Esta suponía una concepción generalizada de “autor” y de “artista” como sujeto “cartesiano” individualizado y subjetivo, que no había entrado en vigencia a inicios de la era moderna.

De artesano a pintor

Los artistas europeos barrocos, al igual que los virreinales americanos, utilizaron composiciones grabadas para elaborar sus cuadros. Un artífice indígena como Diego Quispe Tito interpretó la *Huida de Egipto* de Rubens (Figs. 10 y 11) o los emblemas astrológicos de Hans Bol (*Emblemata evangelica*, 1585) con la misma maestría técnica que un Vicente Carducho (1576-1638) cuando, basado en una estampa de Antonio Tempesta (1555-1630), representó la *Victoria de Fleurus* (1634), hoy en el Museo del Prado. Si por “original” se entiende lo “totalmente nuevo” o una “marca patente” intransferible, el referente conceptual resulta anacrónico e inaplicable a los artífices renacentistas y barrocos.

No deja de ser revelador el motivo por el cual los pintores criollos de Lima decidieron constituirse en 1649 como un gremio con ordenanzas y reglamentos iguales al de sus pares, “fuera de este reino y en los de España y especialmente en la ciudad de Sevilla donde se observa y guarda la dicha forma y tienen sus alcaldes y cofradía”. Hacía ya más de un año que un acaudalado presbítero llamado Diego Calderón Riquelme se había dedicado en Lima –con fines puramente comerciales– al negocio de la pintura de pincel. Con la ayuda de cuatro “oficiales de pintura” y un carpintero a los que les pagaba jornales mínimos, los hacía ingresar a las viviendas acomodadas de la ciudad para “copiar” las “buenas pinturas” que estas poseían y luego venderlas. Según Emilio



▼ Fig. 12. San Lucas como primer retratista de la virgen María. Juan del Corral. Azulejos. Claustro Mayor de Santo Domingo, Lima. Siglo XVII.

► Fig. 13. Retrato de don Francisco de Arobe realizado por el pintor indio Andrés Sánchez Gallque a solicitud del oidor Juan del Barrio Sepúlveda en 1599. Detalle del cuadro *Los tres mulatos de Esmeraldas*. Óleo sobre lienzo. Museo de América, depósito del Museo Nacional del Prado.

Harth-terré y Alberto Márquez Abanto – quienes dan a conocer esta documentación –, los pintores criollos decidieron agremiarse para proteger sus intereses, pues “la actitud de Calderón dañaba la seriedad del arte del pincel cuanto al mismo tiempo perjudicaba la economía doméstica de los que se consideraban consumados maestros”. En reacción a esta coyuntura, sus ordenanzas exigían que los pintores supiesen delinear un desnudo humano “de pie entero”, “de medio perfil” o de espaldas “con sus partes y tamaño conforme a la simetría y al arte”. Prohibieron que los maestros de pintura les enseñaran su oficio a los artistas mulatos y zambos, ya que estos habían apoyado a Calderón, aunque sus medidas draconianas fueron letra muerta. Para fines del segundo tercio del siglo XVII, los pintores morenos continuaban colaborando y trabajando con sus pares criollos. El debate de fondo para constituirse como gremio giró en torno a la “jerarquía del oficio” y nada medular aportó sobre la “copia” de “originales”, en tanto esta era una actividad lícita y estimada que no impidió que Calderón continuase con sus actividades comerciales.¹⁶ Sí es significativo que para estas fechas ya se manejara

la noción renacentista del “diseño” basado en la representación del cuerpo desnudo como la forma perfecta del mundo natural y que el apóstol san Lucas fuese el santo patrón de los pintores (Fig. 12).¹⁷

Algo parecido aconteció en la Italia renacentista cuando, en 1510, el grabador alemán Alberto Dürero (1471-1528) enjuició por “plagio” al impresor italiano Marcantonio. Las autoridades judiciales venecianas lo sancionaron por utilizar el monograma personal de Dürero, mas no por reproducir sus estampas grabadas.¹⁸ El propio Tiziano (1490-1576) copiaba obras ajenas siguiendo las convenciones artísticas de su siglo, y se sometía a las directivas impuestas por sus mecenas y comitentes. En algunos requerimientos se le imponía a Tiziano la iconografía del cuadro que él interpretaba con maestría. Il Padovanino (1588-1649) – un célebre pintor y “copista” italiano de Tiziano codiciado en su día por el “mercado de arte” seiscentista – hoy no es valorado por ser considerado un “académico ecléctico” y un forjador de pastiches y de “copias afeminadas”.¹⁹ Antes que llegara la Ilustración a Europa, el arte era “un oficio aprendido o una ciencia exacta”. El “mimetismo” era una categoría universal compartida por todos.

Es incuestionable que los gremios de artesanos virreinales –sus pintores, doradores, escultores, retablistas, entalladores y plateros, entre muchos otros– procedían de las antiguas corporaciones gremiales de la Edad Media y el Renacimiento italiano. Su estructura vocacional básica era hereditaria y sus miembros pertenecían a las



mismas cofradías religiosas vigentes en España y América hasta finales del siglo XVIII.²⁰ En sus talleres artesanales la pintura, la escultura y la arquitectura no se diferenciaban de las “artes aplicadas” o “mecánicas”. Solo tras el humanismo italiano del Renacimiento se inició la batalla por diferenciar a los oficios manuales de las “artes liberales”. En cuanto a los primeros –como advierte el *Diccionario de autoridades* (1726-1739)–, la expresión “se aplica regularmente a los oficios bajos de la república” por estar vinculados con “gente baja y soez”.²¹ Sin embargo, la pintura cambió de categoría al definirse como una actividad creadora de la mente humana y vinculada, según el filósofo neoplatónico Marsilio Ficino, con la “melancolía poética” que inspiraba a los pensadores de la Antigüedad y a los profetas.²² En un inicio muchos de sus artífices, así como los fabricantes anónimos de iconos bizantinos medievales, no siempre firmaban sus obras. El artista florentino Giotto Di Bondone (m. 1337) estampaba su nombre sobre el marco de sus pinturas para no contaminar la integridad de una composición sagrada. Firmaba como “autor”, aunque sus pinturas eran el trabajo colectivo de un taller.²³ Los pintores virreinales, por su lado, tenían distintos motivos para firmar sus obras o mantener su “anonimato”. Algunos artífices altamente calificados no habían alcanzado el grado de “maestros” por su origen étnico y, formalmente, no podían desempeñarse como oficiales examinados pese a su conocimiento técnico. Tal como señala el cronista potosino Arzáns Orsúa y Vela (1676-1736) al referirse a los artífices indígenas, estos poseían una gran “habilidad que muestran para todo, pues todos los oficios mecánicos y aun las artes liberales las tienen ellos, llegando los más a alcanzar con la razón natural [...] esto es sin saber leer, escribir y contar, no, porque hay muchos y muchísimos que saben y aprenden de todo”.²⁴

Diego Quispe Tito –un pintor indígena de sangre real activo en el Cuzco entre 1611 y 1681– firmaba “Diego Inga” como un probable mecanismo de movilidad social. Tras culminar la serie de la vida de san Francisco de Asís en Lima, junto con otros dos célebres artífices criollos, el pintor negro limeño Andrés de Liébana –esclavo de don Francisco de Liébana– cobró su pago como pintor, pero no sabía firmar su nombre y su propio amo lo hacía por él.²⁵ La historiadora Susan V. Webster ha documentado que, entre 1550 y 1560, solo en la ciudad de Quito –una de las audiencias españolas centrales para la región norte del virreinato peruano– existían más de cincuenta pintores indígenas que raramente firmaban sus obras. Sus nombres, sin embargo, estaban plenamente identificados y registrados en los conciertos notariales donde aparecían sus firmas y se pormenorizaban las importantes actividades artísticas que tenían a su cargo. En 1599, el artífice indígena Andrés Sánchez Gallque pintó el “primer retrato firmado de Sud América” protagonizado por tres nobles “indios negros” o mulatos ladinos: don Francisco de Arobe y sus dos hijos (Pedro y Domingo), todos residentes en la provincia costera de la Esmeralda, hoy en el Ecuador (Fig. 13). Sánchez Gallque los retrata armados con lanzas, ataviados con indumentarias híbridas -unku o túnica andina-, pero con cuello de lechugilla europeo, capa y adornos faciales de oro (narigueras y aretes) de origen prehispánico.





▲ Fig. 14. In vanum laboravert. Grabado de Francisco Lopéz. Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, 1633. Biblioteca Nacional de España.

Tras un periodo de rebelión política y de ser pacificados, Juan del Barrio –el juez de la Audiencia de Quito– los mandó retratar en un lienzo que envió como obsequio al rey hispano Felipe III. Las sofisticadas inscripciones caligráficas que el pintor indígena ladino plasmó sobre la tela evidenciaban su total familiaridad con la cultura letrada castellana y clásica.²⁶

Todo ello apunta a que, durante el siglo XVII, los pintores virreinales adquirieron plena conciencia de que el arte de la pintura ennoblecía al pintor. En las fiestas de 1659 realizadas en Lima por el nacimiento del príncipe Felipe Andrés Próspero –hijo de Felipe IV con su segunda esposa Mariana de Austria–, el colegio agustino de San Idelfonso se propuso representar las diferencias entre las “artes mecánicas” y el “arte liberal” de la pintura. Para ello, hizo desfilar por la plaza Mayor de Lima un carro alegórico diseñado por el arquitecto y escultor español Ascencio de Salas. Ahí se mostraba al príncipe cristiano acompañado por las Virtudes y las Artes, que le ofrecían las cuatro partes del mundo. En las cubiertas exteriores del carro, colgaban diez lienzos alegóricos dedicados a la nobleza de la pintura como arte liberal. Estas obras se basaron en los grabados que ilustran los *Diálogos de la pintura* (1633) de Vicente Carducho (Fig. 14 y 15).²⁷ El gremio de los pintores, escultores y carpinteros mostró en otros carros alegóricos a

los virreyes que habían gobernado al Perú, con ocho incas y detrás un Atlas cargando el orbe, seguidos por “todos los eminentes pintores que ha habido en el mundo”.²⁸ Ya en su *Memorial informativo referente al pleito de los pintores* de 1627 contra el Real Consejo de Hacienda en Madrid, intervino el historiador y jurista español Antonio de León Pinelo (1595-1660), alumno sanmarquino y residente en el Perú hasta 1622. Este los defendió argumentando que cobrarles alcabalas por la venta de sus “cuadros de santos y figuras divinas” era un agravio a la nobleza de sus pintores.²⁹

En el siglo XVIII, el pintor criollo Cristóbal Lozano (1705-1776) también se valió del vocabulario alegórico de Carducho y del humanista flamenco Otto Vaenius (1556-1629), autor de *Quinti Horatii Flacci Emblemata* (1607), entre otros referentes, para exaltar a la pintura como la “reina de las artes”. Durante las celebraciones en Lima por la coronación de Carlos III (1760), Lozano aprovechó que la cabalgata real pasa-

ría por la puerta de su casa para colocar allí, en honor del nuevo rey, bajo un dosel de terciopelo púrpura, un gran lienzo alegórico. En este personificó a la Pintura como una hermosa doncella ataviada con ornatos reales, oprimiendo a la Envidia bajo sus pies. La asisten Mercurio y Minerva sentada, tras ella, en un trono. La doncella sostiene con una mano sus pinceles y paleta, mientras que con la otra coloca sobre un pedestal de oro el retrato ovalado y cercado de laureles de Carlos III, que acaba de finalizar. Una inscripción explicaba el sentido de la composición: “Yo la Reyna de las Artes a vos el mayor de los Reyes, os ofresco a vos mismo como el mayor presente”.³⁰ Ricardo Kusunoki ha precisado que junto a la imagen de la Envidia, Lozano insertó otra filacteria latina para rematar su mensaje a los “gremios mecánicos” de la ciudad. Por estar subordinados a la Pintura, los invitaba a que se sumasen a ella para honrar al nuevo rey.³¹ Todas estas referencias explícitas a la nobleza de la pintura no evitaron que el gremio de los pintores se dedicara en gran medida a hacer un arte religioso al servicio de la Iglesia. Después de todo, los artífices italianos pudieron liberarse de su gremio artesanal en 1585 cuando se fundó la Academia della pittura de Roma y se publicó el tratado de la pintura de Romano Alberti. En cambio, los pintores españoles continuaron luchando por los derechos económicos de su gremio artesanal hasta 1677, cuando recién la pintura fue declarada un “arte liberal”.³²



▲ Fig. 15. Vt ars natura ut pictura deus. Grabado de Francisco Lopéz. Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, 1633. Biblioteca Nacional de España.

El paradigma “vasariano” y su geografía de la exclusión

En la última década se ha cuestionado si el género historiográfico inaugurado por el pintor y arquitecto italiano Giorgio Vasari (1511-1574) es aplicable o no a todas las ciudades del Renacimiento italiano, a las de España y sus virreinos de ultramar. En la primera y segunda edición de *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos* –publicadas respectivamente en 1550 y 1568–, Vasari reconstruyó las trayectorias individualizadas de los grandes artistas de Florencia, Roma y Venecia. Según su visión, en estas ciudades los pintores retomaron las normas anatómicas de la belleza idealizada clásica y este Renacimiento alcanzó su expresión culminante

en la obra de los artistas italianos Rafael Sanzio (1483-1520) y Miguel Ángel (1475-1564). Con ello, Vasari fundó una geografía de la exclusión que descartó al resto de los artistas en otras ciudades o latitudes geográficas, considerándolos como culturalmente retrasados y “periféricos”. Vasari fue el primer historiador del arte que se valió de la geografía para marginar toda forma de desarrollo artístico, estilístico o temático independiente que perteneciese a un “tiempo artístico” ajeno al del “Renacimiento”. Según las palabras del historiador irlandés Stephen J. Campbell, Vasari invisibilizó el “pluralismo artístico” y estético de su día, y ocultó la “dinámica de movilidad y de intercambio cultural regional” que caracterizó a la Italia del siglo XVI.³³ Esta geografía jerarquizada de las artes –promovida por los historiadores nacionalistas italianos del siglo XIX– ejerció gran influencia en la historia de la plástica europea. Antonio Palomino de Castro se quejaba en *El museo pictórico* (1715) que, desde tiempos de Felipe II, los europeos no querían concederle el “laurel de la fama” a ningún pintor español que no hubiese “pasado por las aduanas de Italia: sin advertir, que Italia se ha transferido a España en las estatuas, pinturas eminentes, estampas y libros”.³⁴

Este esquema de desvalorización ha sobrevivido hasta nuestros días. A inicios de 1960, el historiador del arte George Kubler (Estados Unidos, 1912-1996) comparó el comportamiento de una provincia de ultramar alejada de su centro metropolitano con un órgano doliente distante, pero dependiente de su “corazón”:

*la ciudad provinciana es como un órgano que por lo general solo puede recibir y transmitir mensajes provenientes de los centros nerviosos más altos; no puede emitir muchos mensajes propios, a no ser de dolor o incomodidad, y sus elementos activos perennemente emigran a los verdaderos centros del acontecer, donde se toman las decisiones centrales de todo grupo y donde la concentración del poder reúne una clase de patrocinadores para los inventos y diseños del artista. Estas son condiciones metropolitanas verdaderas.*³⁵

El arquitecto italiano Graziano Gasparini (1924-2019) fue más lejos. En su opinión, el arte virreinal –por estar en una zona occidental “distinta o distante” a la europea– era comparable a una “enfermedad” o “foco propagador” de “contagios” estilísticos “barrocos” que ponían en riesgo la “salud” de una sociedad civilizadora ordenada con los valores estéticos racionales de la cultura neoclásica.³⁶ No deja de ser curioso que en pleno siglo XX el “estilo barroco” continuara resultando “oscurantista” y contrario a la “evolución” europea de las artes.

Por si fuera poco, en 1997, el influyente historiador norteamericano Jonathan Brown (1939-2022) –una de las máximas autoridades en Velázquez– tildó de “provinciano” al célebre pintor novohispano Cristóbal de Villalpando (1649-1714), comparándolo con los pintores periféricos españoles de Valladolid, Salamanca o Murcia.³⁷ Unos años después, en la Cátedra del Museo del Prado, Brown reconoció con valentía que su “hispanismo” a ultranza suponía grandes prejuicios contra el arte virreinal americano, aunque todo ello naciera de su mera ignorancia.³⁸ El solo hecho de que el Museo del Prado no incluya aún a la pintura hispanoamericana virreinal dentro de su guion o relato museográfico delata la necesidad imperiosa de replantear una nueva “geografía del arte” y de “americanizar” esta institución, por citar las propuestas de Thomas DaCosta Kaufmann y José María Lassalle.³⁹ Solo un nuevo “mapeo” del arte hispanoamericano podrá conciliar las “miradas” opuestas y heredadas del conquistador español –que pensó el arte desde sus “centros y periferias”– con las

lecturas radicales americanas que durante el virreinato resemantizaron la iconografía cristiana europea y que hoy reclaman “descolonizar” al museo más emblemático de España.⁴⁰ El Prado, no obstante sus recientes muestras temporales, mantiene a América como un “continente sumergido” ajeno a su historia. Ha relegado la producción artística virreinal de su propiedad al Museo de América en Madrid, una institución asociada desde su fundación en 1941 con la obra misionera del Imperio español en Indias y con las colecciones del Real Gabinete de Historia Natural creado en 1771 por Carlos III.⁴¹

Para Javier Portús, el especialista en las cambiantes categorizaciones sobre el concepto de la “pintura” española, el Prado nació en 1819 como un proyecto “nacionalista” “destinado a la difusión y reivindicación de las glorias de la pintura española”. Este museo era el “depositario principal de la memoria histórica del arte español”. Y, sin embargo, sus fondos artísticos más importantes provienen de las Colecciones Reales instauradas por los reyes hispanos globalizados que dirigieron sus “ojos preferentemente a los grandes maestros europeos y solo excepcionalmente a los españoles”.⁴² El investigador norteamericano Tom Cummins de la Universidad de Harvard ha profundizado en esta paradoja del Prado al señalar que Felipe II tenía colgadas, en el mismo salón de la Casa del Tesoro –cerca del Alcázar–, obras del Bosco y de Tiziano (hoy en el Prado), junto a cuadros cuzqueños pintados por indígenas. El virrey Francisco de Toledo se los había enviado desde el Perú en 1572.⁴³ Es decir, para la Casa de Austria española todo ello formaba parte del arte de España y sus reinos.

La catequesis visual, la oración mental ignaciana y el pintor cristiano

Pero ¿se aplicaban realmente las categorías vasarianas del Renacimiento italiano a las condiciones históricas, sociales y culturales de los artífices del virreinato peruano?⁴⁴ Lejos de crear un “arte por el arte” –centrado en la contemplación estética–, después de la conquista del Nuevo Mundo la Corona española utilizó la pintura como una herramienta de catequesis al servicio del dogma religioso. Lo tiene anotado el destacado historiador peruano Luis Eduardo Wuffarden cuando asevera que, a principios del siglo XVI, “el auge de la imprenta y la invención del grabado calcográfico [...] permitieron una interacción entre palabra e imagen que resultaba crucial para la transferencia de representaciones e ideas religiosas al otro lado del océano”.⁴⁵ El grabado y la pintura permitieron superar los experimentos misioneros de la primera hora cuando, para suplir las barreras infranqueables del lenguaje, los jesuitas que llegaron al Cuzco –por dar un ejemplo– recurrieron a los indios sordomudos del tiempo de los incas y los emplearon como catequistas auxiliares para transformar su lenguaje gestual de señas en una supralengua de evangelización.⁴⁶

Tras el Concilio de Trento (1545-1563), los tres grandes pintores italianos que arribaron al Perú –el hermano jesuita Bernardo Bitti (1548-1610), Angelino Medoro (1567-1631) y Mateo Pérez de Alesio (1547-1616)– fueron artistas contrarreformistas que difundieron los nuevos programas iconográficos y las nuevas devociones de tenor doctrinal promovidos por la monarquía hispana. En su lucha contra la iconoclasia protestante, la herejía y la “idolatría” indiana, la pintura virreinal adquirió un carácter esencialmente didáctico que explicaba, como se mencionó líneas arriba, el anonimato de muchas piezas. Si la pintura era un instrumento de comunicación visual, lo importante residía



en lo que decía y no en quién la hacía. En este sentido, tenía razón la historiadora Carmen Fernández-Salvador cuando señalaba que el tratado de Vasari sí proporcionó, después de todo, una clave crucial para entender a los artífices americanos.⁴⁷

Luego de Trento, según Vasari, los artistas y teóricos del arte exaltaron a la pintura como un camino de virtud y de santidad: la *maniera devota*.⁴⁸ Era desde este estatuto hagiográfico trentino que las obras de pintores tales como Bitti, Hernando de la Cruz –activo en Quito a inicios del XVII– y Guaman Poma de Ayala, entre tantos otros, cobraron sentido.⁴⁹ Estrictamente hablando el arte manierista –salido del Renacimiento– se apartaba de los ideales estéticos de Vasari en la medida en que ya no seguía el canon anatómico perfecto. La propia obra pictórica de Vasari, conocida y reproducida en el Perú a través de estampas grabadas, tenía un claro tenor teológico.

Una composición suya de 1541, difundida a través de un grabado de Philippe Thomassin, fue retomada por un autor anónimo en el siglo XVII para la iglesia de San Blas en el Cuzco (Fig. 16). Influido por las doctrinas proféticas del *Apocalypsis nova* del beato Amadeo de Portugal, Vasari reformuló la iconografía del pecado original. Combinó de manera novedosa la representación convencional del Árbol de Jesé y la Parentela de María con la de la Asunción de la Virgen para otorgarle una lectura inmaculista a la historia cristiana de salvación. En la pintura muestra los cuerpos desnudos de Adán y Eva –los progenitores de la humanidad–, atados y fusionados a las raíces y ramas del Árbol de la Vida, que crece en un movimiento ascendente porque sobre su cima está María como la mujer del Apocalipsis, vestida de sol, o la *virga ou flos* de la profecía de Isaías.⁵⁰ (Fig. 17)

Su visión providencialista de la historia también se hizo presente en una pintura de 1572 dedicada al combate naval de Lepanto, conservada en la Sala Regia del Vaticano. Esta iconografía se difundió mediante el grabado de Giovanni Battista de Cavalieri (1525-1601)



y fue retomada por un pintor anónimo cuzqueño. La versión original de Vasari escenifica la violenta batalla marítima de Lepanto con disparos artilleros desde las naves y múltiples abordajes entre los barcos otomanos y la flota de la Liga Santa compuesta por los soldados y marineros de la monarquía hispana, los Estados Pontificios y la República de Venecia. Vasari da a entender que estas potencias cristianas tenían su triunfo garantizado, pues muestra a Cristo lanzando fuego desde el cielo, acompañado por san Pedro y san Pablo que, entre otros santos, levantan sus espadas haciendo huir a la flota turca y a una legión de demonios. En un primer plano, en la parte inferior izquierda, figura la Fe coronada por un ángel y “sentada sobre turcos cautivos”.⁵¹ La versión virreinal simplifica esta composición y modifica algunos detalles importantes. Sobre la confrontación naval ya no están Cristo y los santos, sino una Virgen Inmaculada solitaria –sobredimensionada en tamaño–, pero encarnando todo el poder auspicioso del cielo. Aquí, con mayor nitidez, se distinguen las naves católicas y las turcas. Unas llevan por banderas a la Virgen con el Niño Jesús, otras las banderas rojas otomanas con las tres lunas

◀ Fig. 16. La Inmaculada triunfando sobre el demonio como corredentora de la humanidad; una iconografía amadeista basada en una composición de Giorgio Vasari. Siglo XVII. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Iglesia de San Blas, Cusco.

◀ Fig. 17. Grabado de 1612 de Philippe Thomassin con la composición de Giorgio Vasari.



crecientes. En la pintura cuzqueña también aparece el pontífice Pio V en oración, aislado y contemplando la escena bélica desde una balaustrada. (Fig. 18) El furor inmaculista peruano que llegó a sustituir la figura de Cristo por la de la Virgen explica que, a inicios del siglo XVIII, mientras en Europa se perfilaba ya un pensamiento ilustrado, en la Universidad de San Marcos se creaba, a pedido del virrey Conde de la Monclova, una cátedra de Prima centrada en las enseñanzas escolásticas del campeón inmaculista Duns Escoto (1266-1308), el denominado “doctor Sutil”, un teólogo franciscano de finales de la Edad Media.⁵² Este desfase temporal entre el Perú y España demuestra la vigencia del pensamiento contrarreformista en el tardío virreinato peruano. (Figs. 19 y 20)

Para la iglesia trentina la imagen visual funcionaba como un instrumento de persuasión. Al igual que el predicador cristiano, el pintor compendia las verdades de la fe cristiana en imágenes como si fuesen “sermones para los ojos”. Lo decía Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura*:



No se puede cabalmente declarar el fruto que de las imágenes se recibe: amañando el entendimiento, moviendo la voluntad, refrescando la memoria de las cosas divinas [...] hay otro efecto derivado de las cristianas pinturas, importantísimo, tocante al fin del pintor católico; el cual, a guisa del orador, se encamina a persuadir al pueblo, y llevarlo, por medio de la pintura a abrazar alguna cosa conveniente a la religión. [...] mas, hablando de las imágenes cristianas, digo que, el fin principal será persuadir a los hombres a la piedad y llevarlos a Dios, porque siendo las imágenes cosa tocante a la religión, y conveniendo a esta virtud que se rinda a Dios el debido culto, se sigue que el oficio de ellas sea mover a los hombres a su obediencia y sujeción.⁵³

▲ Fig. 18. La Batalla de Lepanto. Siglo XVII. Anónimo cuzqueño. Óleo sobre lienzo. Convento de Santo Domingo, Cusco.

Un lienzo dieciochesco cuzqueño que recoge la iconografía de un grabado del taller de Thomas de Leu (1571-1619) ilustra perfectamente el uso retórico de un arte figurativo que entremezclaba un vocabulario narrativo con la palabra escrita. Alrededor de la cama de un moribundo se muestra a un confesor dominico que está leyéndole la epístola de



▲ Fig. 19. Johannes Duns Scotus y la Inmaculada Concepción. Siglo XVII. Anónimo. Grabado. Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

► Fig. 20. Duns Escoto ataviado como seminarista del Colegio de San Antonio Abad en el Cuzco, venciendo al dragón infernal de la herejía con su doctrina immaculista. Siglo XVIII. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Convento de San Francisco, Cusco.



Santiago junto a algunos demonios (Fig. 21). En el cielo está la Virgen, que intercede por el alma del pecador, mientras que santos, mártires y ángeles intercambian sus voces, visibilizadas en numerosas filacterias con mensajes cruzados que atraviesan la composición pictórica del cuadro. Con todo ello, el espectador tenía literalmente que “leer” el lienzo.

Recordemos que fueron los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola, publicados por primera vez en 1548, los que detonaron el uso barroco de la imaginación visual como método de oración mental. Esto lo confirma la obra del jesuita mallorquín Jerónimo Nadal (1507-1580) titulada *Evangelicae Historiae Imágenes* (1595), con sus



Adnotationes et meditationes in Evangelia (1595). Compuesta de 153 grabados de Jerónimo, Antonio y Juan Wierix, Carlos van Mallery y Adriaen y Juan Collaert, cada escena evangélica era una “composición de lugar”, marcada y dividida por letras que señalan el itinerario visual encaminado a transformar los “lugares y eventos” de la Pasión de Cristo en “objetos de contemplación”.⁵⁴ Si bien Loyola elaboró esta técnica de meditación basado en tradiciones conventuales tardío medievales preexistentes, sus *Ejercicios* fueron cuestionados por los teólogos españoles del siglo XVI. Estos dejaban atrás toda restricción normativa asociada con la clase social, género, estatus clerical y

▲ Fig. 21. Porta Coeli. Siglo XVIII. Anónimo. Colección Barbosa-Stern.





educación del practicante. Loyola pretendía con ello consolidar una *devotio moderna* laica y universal que traería un impulso innovador espiritual, pedagógico, psicológico y social.⁵⁵ La cantidad de pinturas cuzqueñas y ayacuchanas anónimas del siglo XVIII que retoman los grabados flamencos publicados por Nadal demuestra que esta práctica de recogimiento era común en las clausuras conventuales, en las casas privadas y en las zonas de evangelización misionera. El pintor anónimo regional que realizó la serie pictórica de la vida de Cristo para el convento de Santa Teresa en Ayacucho, se valió de dos a cuatro grabados de Nadal para construir un solo itinerario visual de meditación (Figs. 22, 23 y 24).⁵⁶ El gran mural a la entrada de la iglesia jesuita de Andahuaylillas – conformado por el *Camino al cielo* y el *Camino al infierno* (circa, 1626)–, atribuido a Luis de Riaño, empleó el mismo sistema mnemotécnico y combinatorio de letras e imágenes, siguiendo otro grabado de Jerónimo Wierix. La Casa de Ejercicios en Lima, fundada en 1752 por los jesuitas para las señoras criollas de la ciudad, tenía más de ciento ochenta lienzos alegóricos y/o emblemáticos (todos basados en grabados europeos) que eran empleados como soportes para la oración mental.⁵⁷

Los jesuitas también promovieron el uso del paisaje para sus meditaciones espirituales. En 1988, Pamela Jones publicó en la revista *Art Bulletin* un revelador ensayo sobre Federico Borromeo, el célebre arzobispo de Milán que, hacia finales del siglo XVI, había reunido una de las más impresionantes colecciones de pintura religiosa en Italia. Sorprende que dentro de su colección incluyera no menos de treinta y cinco pinturas de paisajes, veintiún de ellas pintadas nada menos que por Brueghel el Viejo.⁵⁸ En algunos de estos lienzos se representan paisajes naturales sin figuras humanas, pues servían de escenarios utópicos para escenas bíblicas y vidas

- ◀ Fig. 22. Cristo inicia su vida pública. Siglo XVIII. Serie de la Vida de Cristo. Maestro de Santa Teresa. Óleo sobre lienzo. Monasterio de Santa Teresa, Ayacucho.
- ◀ Fig. 23. El diablo tienta a Jesús, 1593. Bernard Passer, dib., Hieronymus Wierix, grab. Jerónimo Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*. Biblioteca Nacional de España.
- ▲ Fig. 24. La segunda y tercera tentación de Cristo, 1593. Hieronymus Wierix, dib. y grab. Jerónimo Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*. Biblioteca Nacional de España.



S. PAVLO
IBARI
QVI



de ermitaños. El interés del arzobispo Borromeo por el paisajismo y las naturalezas muertas se articularía en la nueva corriente de espiritualidad ignaciana y carmelita que utilizaba la meditación en el mundo natural como apoyo visual para la oración y el ascenso espiritual. El paisajismo era un género artístico que llegó con el Renacimiento italiano, pero su noción del mundo natural como santuario divino del Creador provenía de los padres de la Iglesia. Los lienzos de santos ermitaños pintados por Brueghel estaban basados en los mismos grabados de Jan y Rafael Sadeler que inspiraron la serie anónima de santos anacoretas pintada a fines del siglo XVII para el convento de la Recoleta del Cuzco.

El renovado culto a los monjes ermitaños, anacoretas y santos mártires del cristianismo temprano fue en el siglo XVII la punta de lanza ejemplarizante para defender la nueva santidad ascética contrarreformista, opuesta a las reconfiguraciones protestantes y burguesas de la vida devocional. El ermitaño católico era un místico de la naturaleza, los mártires eran imitadores de Jesucristo y los campeones de su doctrina de salvación. La noción hispana de su imperio católico incluía el martirio como “triumfo de la fe”. En una versión magistral de *Los mártires franciscanos del Japón* (1630) de Lázaro Pardo Lagos ejecutada con virtuoso preciosismo, los frailes asiáticos están caracterizados con los mismos rasgos faciales y corte de pelo propio de los indios y mestizos del Perú de inicios del siglo XVII. El pintor emplea un “naturalismo” diáfano para exaltar su mirada providencialista de la monarquía española y la misión apostólica de la evangelización en el Oriente, interpretada desde los Andes. (Fig. 25) Por otro lado, la visión de san Eustaquio –un santo del siglo II– servía de ejemplo contra el deporte de la cacería; una práctica frecuente entre la aristocracia española y criolla y prohibida

◀ Fig. 25. Mártires franciscanos en el Japón, 1630. Lázaro Pardo Lagos. Óleo sobre lienzo. Convento franciscano de la Recoleta, Cusco.



▲ Fig. 26. La visión de San Eustaquio. Siglo XVIII. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Colección particular.

al clero virreinal. Mientras cazaba en el bosque, san Eustaquio vio un venado que tenía un crucifijo luminoso entre sus astas. En vez de matarlo, se convirtió al cristianismo. En este caso, según la leyenda, el propio Jesucristo tomó la forma de un venado para enseñarle a Eustaquio el lenguaje simbólico y oculto detrás de las formas de la naturaleza. (Fig. 26)

Las experiencias extáticas de Magdalena no son representadas en el desierto donde ella vivió, sino en un jardín edénico americanizado y habitado por aves multicolores. En las celebraciones cuzqueñas del Corpus Christi los cuadros de paisajes decoraban las paredes de las calles y los altares efímeros. En uno de ellos, se ve al corregidor general don Alonso Pérez de Guzmán desfilando frente a un altar efímero en el Cuzco, dedicado a Cristo crucificado, que tiene en la parte superior dos grandes lienzos de paisajes flanqueados por ángeles, vistosamente ataviados. El donante del cuadro está en un primer plano: es una mujer indígena perteneciente a la aristocracia inca. (Fig. 27) Por la influencia de los grabados, muchos paisajes virreinales eran “flamencos”, pero no con menos frecuencia la flora y la fauna americanas fueron incorporadas a las escenas pictóricas bíblicas



-incluyendo el jardín del Edén-, para santificar al mundo andino asociado a la geografía sagrada de las Santas Escrituras.

El pensamiento teocéntrico español que defendió la nobleza de la pintura y del artista llegó a argumentar que el propio Dios había creado la naturaleza y el cosmos como un pintor fabricando el universo con diversos colores: un *Deus pictor*.⁵⁹ Los pintores novohispanos se valieron de esta mistificación de la pintura para representar a la Santísima Trinidad en su taller celestial retratando a la Virgen de Guadalupe como idea arquetípica de María, concebida desde el origen de los tiempos y cuya imagen le fue revelada al indio Juan Diego en Tepeyac, el nuevo Patmos del Apocalipsis.⁶⁰ En 1649 el gremio de pintores de Lima tomó por santo patrón al apóstol san Lucas (el primer retratista de la Virgen y el Niño; se trataba del discípulo de Jesús que en la Roma renacentista sirvió de mito fundacional para abogar por el origen divino de la pintura).⁶¹ Sin embargo, conforme fue creciendo el comercio de la pintura con los envíos desde Sevilla y Cádiz al Perú entre finales del XVI y mediados del XVII, se incrementaron también las influencias estilísticas y temáticas en la pintura virreinal. Ya para el siglo XVIII,

▲ Fig. 27. Inicio de la procesión con el corregidor Alonso Pérez de Guzmán, 1675-1680. Detalle. Serie del Corpus Christi. Anónimo Cusqueño. Óleo sobre lienzo. Museo Arzobispal, Cusco.



▲ Fig. 28. Detalle de la Profecía de la Venida de San Francisco y su retrato anticipado. Siglo XVII. Francisco de Escobar. Óleo sobre lienzo. Convento de San Francisco, Lima.

► Fig. 29. Detalle del Entierro de San Agustín, 1742-1746. Serie de la vida de San Agustín. Basilio Pacheco. Óleo sobre lienzo. Convento de San Agustín, Lima.

los talleres de pintores del Cuzco realizaban lienzos por docenas y, siguiendo la lógica narrativa del grabado europeo, producían sus programas iconográficos religiosos en serie. Manufacturaban sus colecciones de ángeles, mártires, patriarcas, eremitas, apóstoles y santos, por no mencionar a las sibilas y héroes de la Antigüedad clásica, para el consumo interno del Perú y su exportación.⁶² Tal como ocurrió a fines de la Edad Media, en la coyuntura de un mercado de arte en expansión, el hacedor de imágenes fue cobrando mayor conciencia de sí mismo como intermediario inspirado y de sus creaciones artísticas como “obra de Dios”. Por ello, en su *Divina comedia*, Dante ubica a los pintores en el purgatorio, para que estos redimieran ahí su pecado de soberbia.⁶³

Se conocen pocos autorretratos de pintores virreinales, pero, en casi todos los casos, estos figuran en el marco de las vidas de los santos o en escenas religiosas. No se representan en el acto intimista y creativo de pintar, con el fin de destacar el carácter esencialmente devocional de sus obras. Francisco de Escobar –activo entre 1645 y 1680– se autorretrató junto al profeta calabrés medieval Joaquín de Fiore (1135-1202). Lo muestra de pie, dictándole el “retrato anticipado” de san Francisco de Asís, el santo



◀ Figs. 30a. Autorretrato del pintor Juan Espinosa de los Monteros en el Éxtasis de Santa Catalina. Siglo XVIII. Detalle. Óleo sobre lienzo. Museo de Santa Catalina, Cusco.
b. Éxtasis de Santa Catalina. Siglo XVIII. Museo de Santa Catalina, Cusco.

▲ Fig. 31. Catalina pide al Papa Gregorio XI que regrese a Roma / Cristo se aparece a Catalina / Catalina se aparece a los eruditos, 1597. Pieter de Jode I. Grabado. Rijksmuseum, Amsterdam.

mendigo que vendría al mundo para renovar espiritualmente a la Iglesia en su tránsito de la segunda a la tercera y última edad del Espíritu Santo. (Fig. 28) Según el iconólogo argentino Héctor Schenone, Escobar mira directamente al espectador fuera del cuadro para dejar constancia que los pintores cristianos compartían con los santos el privilegio de poder “visibilizar” con imágenes sacras el futuro profético de la historia de salvación.⁶⁴

El pintor indígena Basilio Pacheco –activo en el periodo 1738-1752– también dirige su mirada al espectador y aparece en un primer plano en los funerales de san Agustín. Para escenificar este momento luctuoso en la plaza mayor del Cuzco, debió modificar la iconografía del grabado de Schelte A. Bolswert (1624). Al fondo se divisa la fachada de la catedral, la iglesia de Jesús María y la del Triunfo (Fig. 29).⁶⁵

Juan Espinosa de los Monteros –activo entre 1639 y 1669– se autorretrata ante un *Éxtasis de santa Catalina de Siena*, pese a que la composición del cuadro se basó íntegramente en la quinta de doce estampas grabadas elaboradas por Peter de Jode (1565-1639). (Figs. 30 y 31). Por su parte, el pintor altooperuano Melchor Pérez de Holguín (1660-1732)



▲ Fig. 32. Detalle del autorretrato del pintor en El Juicio final, 1708. Melchor Pérez de Holguín. Óleo sobre lienzo. Iglesia de San Lorenzo, Potosí.

se retrató entre los personajes del Juicio Final, en un lienzo de gran formato que pintó en 1708 para la iglesia de San Lorenzo de Potosí. Holguín reposa el rostro en su mano en actitud melancólica, mientras medita ensimismado entre un ángel y un demonio simiesco. Tal como advierte Gabriela Siracusano, sostiene un compás sobre el libro de Lucas Gracián titulado *El Galateo español: el destierro de la ignorancia y cuaternario de avisos* (Madrid, 1599), para exaltar la nobleza de la pintura y las costumbres del buen cristiano (Fig. 32).⁶⁶

El icono sagrado como emblema regional y arte de resistencia

La teología contrarreformista del icono, pese a insistir en su función principalmente catequética, vinculó la vida virtuosa de los pintores y escultores con la naturaleza milagrosa de sus obras. Un caso emblemático fue el del inca Francisco Tito Yupanqui, quién en 1582 talló la portentosa imagen de la Virgen de Copacabana en Charcas. El relato autobiográfico del escultor indígena –único en su género–, publicado en 1621 por el fraile agustino Alonso Ramos Gavilán, dejó constancia de ello. En un inicio “reyan mucho [a la talla], y no faltó quién ultrajándole aconsejó que dexasse aquel arte para los Españoles”.⁶⁷ Fue solo tras intensificar su piedad con “afectuosas oraciones” y prolongados “ayunos” que Dios instrumentalizó al artífice nativo para crear una “santa hechura” de María (“en su advocación a La Candelaria”) con las facciones y el colorido característico de la población indígena del reino del Perú. Con ello Dios sacralizaba parte de la geografía americana tornándola en un territorio de prodigios. El milagro replanteaba, desde las Indias, una nueva geografía divinal del imperio hispano.⁶⁸ Así como las efigies milagrosas peninsulares viajaban grandes distancias para trasladarse al Perú y fecundarlo de milagros, las devociones virreinales americanas llegaban a España y fortalecían un “diálogo” de identidades regionales en su imperio plural multiétnico. El traslado y circulación de estas “santas efigies” las convertía –por emplear una categoría de estudio reciente– en objetos “nómadas”.⁶⁹

Un caso particularmente significativo es el de la Virgen de Montserrat, una devoción emblemática catalana. En 1693 el pintor indígena Francisco Chihuantito pintó un gran lienzo para la iglesia parroquial de Montserrat en Chinchero, Cuzco (Figs. 33 y 34). Ahí muestra a la Virgen entronizada con el Niño, quien porta una sierra alusiva al nombre de su santuario: montaña aserrada. En el lienzo, un rompimiento de gloria permite ver a los coros de santos y santas sobre las nubes, y a Dios Padre y a la paloma del Espíritu Santo volando en el cielo sobre la cabeza de María. Dos ángeles coronan la santa efigie, mientras otros dos portan cirios encendidos en su alabanza. A sus pies y de hinojos, se encuentran los monjes y abades benedictinos de su santuario en Cataluña. Están elevándole oraciones, mientras los escolans –ataviados con sotanas– cantan acompañados de instrumentos musicales. Para idear esta composición, el artífice indígena se basó en



una estampa fechada en 1572 del grabador francés establecido en Roma Antonio Lafreri (1512-1577). La accidentada geografía montañosa de Montserrat es reminiscente de la andina a tal punto que, en el ángulo inferior derecho, el pintor insertó la plaza e iglesia del pueblo de Chinchero, donde figura el alférez real don Pascual Amao –con su atuendo típico de inca cristiano– asistiendo con su comitiva a un desfile o procesión religiosa.⁷⁰ Es decir, Chihuantito no solo reprodujo la milagrosa efigie catalana, sino que trasladó el paisaje de Montserrat a las altas cumbres andinas donde dos ángeles, con sierra en mano, cortan sus escarpadas montañas.⁷¹ Estos paisajes intercambiables y “nómadas” resignificaban y respondían a la “geografía de la exclusión” de Vasari. Gracias a los imaginarios devocionales transmitidos por vía de estampas grabadas, se reivindicaba el territorio americano haciendo desaparecer toda jerarquía entre la efigie “original” y su “copia”.

En la Italia renacentista un icono sagrado transmitía todo su poder portentoso a sus “copias” o “retratos verdaderos”. Así se explica que algunas autoridades eclesiásticas prohibieran que se hiciesen copias de sus imágenes tutelares, a fin de controlar el poder de estas en sus santuarios.⁷² Tal fue el caso del Cristo de Burgos en España. El agustino Antonio de la Calancha relata que, ante la negativa de autorizar la realización de una réplica de este “santo vulto” para su orden religiosa en el Perú, el padre maestro limeño fray Rodrigo de Loayza –hijo del convento de Lima– viajó a la península y contrató al escultor Gerónimo Escorceto –por “escrituras ocultas”– para que hiciera en secreto una copia exacta que le sería entregada el 29 de octubre de 1590. Fray Luis de León, en aquel entonces vicario provincial de Castilla, al enterarse de este tremendo y sacrílego desacato, embargó la escultura y se la llevó a Salamanca, donde permaneció hasta su muerte en 1591. El nuevo provincial autorizó después el traslado de la pieza al Perú, pero, recién en 1593, luego de innumerables tropiezos, pudo ser colocada en la iglesia limeña de San Agustín.⁷³

▲ Fig. 33. Santa María de Monte Serrato. 1572. Antonio Láfrery. Grabado. Biblioteca del Monasterio de Santa María de Montserrat, Barcelona.



Un fenómeno muy distinto fue el de Nuestra Señora de la Merced, transformada y americanizada en la “Peregrina de Quito”, estudiada últimamente por el investigador Francisco Montes de la Universidad de Sevilla. Se trataba de una efigie escultórica itinerante de procedencia peninsular (Cádiz), que viajaba por los pueblos indígenas solicitando limosnas para la construcción de su santuario en Quito, tras el terremoto de 1698. En sus viajes por Oruro, Piura, Huancavelica y Lima, mostró tales poderes taumátúrgicos que detonó la proliferación de sus “verdaderos retratos” o copias pictóricas, en su gran mayoría cuzqueñas. Estos ayudaron a expandir su culto a otras geografías globales. Un lienzo perteneciente a la Thoma Collection muestra a la Peregrina de Quito siendo trasladada sobre un burro y bajo un palio. (Fig. 35) La conduce a pie el padre mercedario fray José de Yepes, quien sostiene las bridas del



animal. La Virgen va ricamente vestida y enjoyada con collares de perlas. Entremezclada la hagiografía devocional con el relato factual, en la pintura se la representa rodeada de santos de diversas órdenes religiosas y autoridades locales. Al fondo se ven las casas engalanadas con colgaduras multicolores preparadas para celebrar el paso festivo de la Virgen. Según Montes González, la escena de la Virgen con el Niño sobre un burro sería una referencia visual a la *Huida de Egipto* basada en grabados europeos.⁷⁴

◀ Fig. 34. Virgen de Monserrate, 1693. Francisco Chihuantito. Óleo sobre lienzo. Iglesia de la Virgen de Monserrate, Chinchero.

▲ Fig. 35. Nuestra Señora de la Merced, llamada "la Peregrina de Quito", ingresando al Cuzco, 1730-1735. Anónimo cusqueño. Óleo sobre lienzo. Cortesía de la Fundación Carl & Marilyn Thoma, fotografía de The Conservation Center.

La nueva política visual emprendida por el obispo madrileño del Cuzco Manuel Mollinedo y Angulo en sus casi veintiséis años de gobierno eclesiástico (1673-1699) pretendió equiparar, bajo

su patrocinio, al centro metropolitano, es decir, la corte de Madrid, con el Cuzco, antigua capital del Tawantinsuyo. Construyó más de cincuenta iglesias en su extensa diócesis, a las que ornamentó con series pictóricas, púlpitos, custodias y frontales de plata, entre otras alhajas artísticas.⁷⁵ El esfuerzo de Mollinedo por promover su propia imagen en todo el Cuzco ha sido comparado con la campaña por ganar autoridad y poder emprendida en Nueva España por el prelado español Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659). En 1651 este piadoso obispo de Puebla fue investigado por la Inquisición para que explicara la existencia de los numerosos retratos suyos en su diócesis, que se estimaban entre cuatro y seis mil.⁷⁶ La comparación de Mollinedo con Palafox no es arbitraria, pues le profesó gran admiración y emuló. En una carta que dirigió en 1677 al conde de Madrigal, presidente del Consejo de Indias,



Mollinedo le describe los duros enfrentamientos que él tenía con el cabildo de la catedral del Cuzco. En esta misiva citaba a Palafox para asegurarle que en Indias se era “mal obispo o martyr” y víctima de mil maledicciones.⁷⁷

Mollinedo –como ningún otro prelado en todo el virreinato peruano– trasladó a su obispado del Cuzco las devociones religiosas emblemáticas de la metrópolis. Su objetivo era lograr que esta ciudad alternara en pie de igualdad con Madrid. En la iglesia de Huanquite, a las afueras del Cuzco, mandó reproducir a partir de grabados parte de la iconografía eucarística triunfal que Rubens había realizado para el monasterio de las Descalzas Reales en Madrid (Fig. 36 y 37).⁷⁸ En uno de estos lienzos, Mollinedo figura retratado trasladando el viático dentro de una carroza real tirada por caballos blancos. Lo acompaña a pie y con una vela encendida en la mano, en señal de humildad y devoción, el rey Carlos II. Está ataviado de negro y luce sobre el pecho el cordero sacramental del Toisón de Oro (Fig. 38). En un contexto cuzqueño esta iconografía bien pudo tener



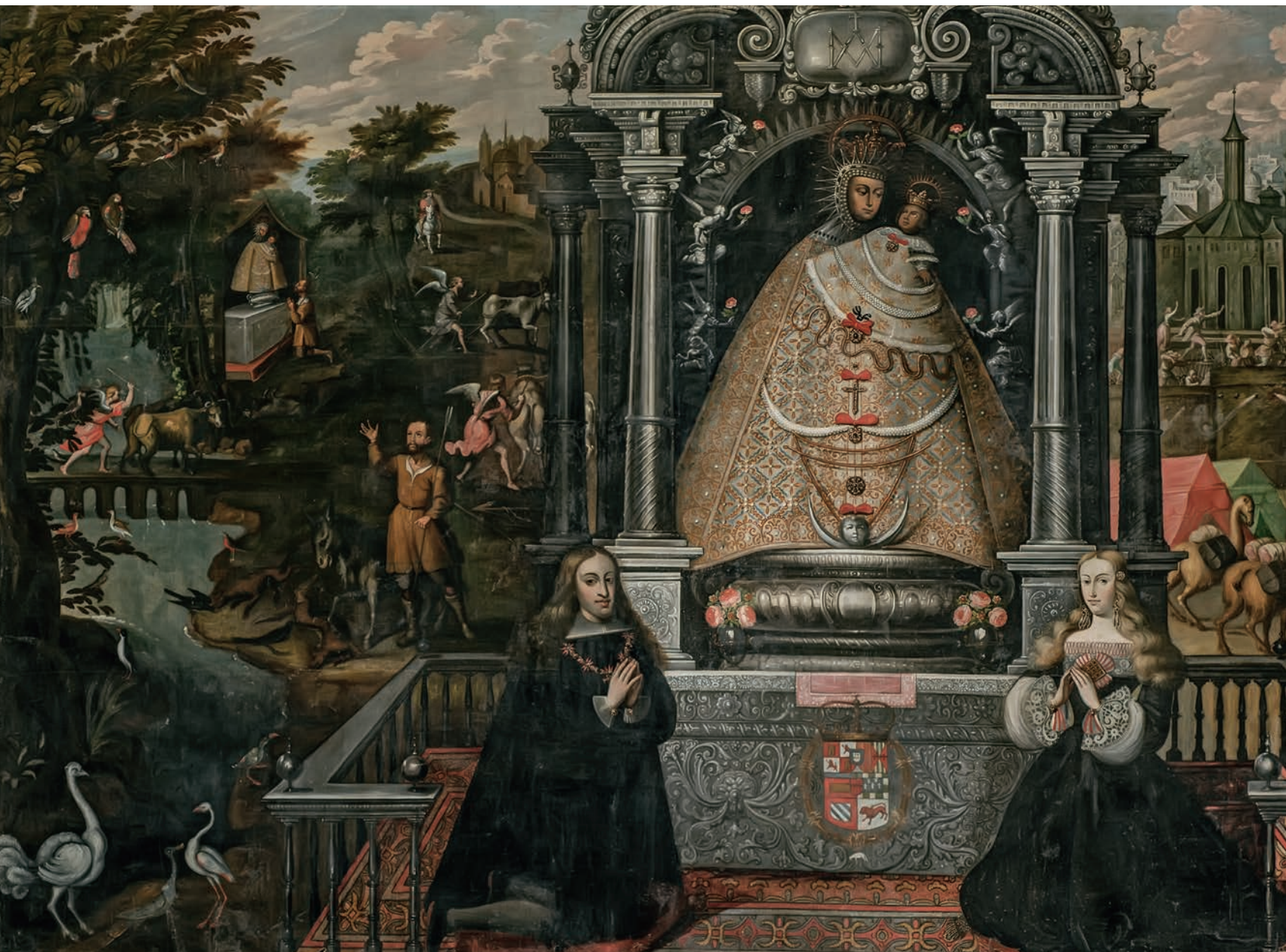
- ◀ Fig. 36. Triunfo de la iglesia. Anónimo. Serie Apoteosis de la Eucaristía. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Iglesia de Todos los Santos, Huanquite.
- ◀ Fig. 37. Triunfo de la Eucaristía sobre la Filosofía, la Ciencia y la Naturaleza. Serie Apoteosis de la Eucaristía. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Iglesia de Todos los Santos, Huanquite.
- ▶ Fig. 38. Conducción de la Eucaristía por el obispo Manuel de Mollinedo, Carlos II y dignidades locales. Serie Apoteosis de la Eucaristía. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Iglesia de Todos los Santos, Huanquite.

un fin “propagandístico” para exaltar la autoridad episcopal y espiritual de Mollinedo.⁷⁹ Pero, en realidad, dejaba entrever otro trasfondo político más amplio y relativo al futuro profético de la Casa de Austria española. A ella se refirió Espinosa Medrano cuando, en su sermón predicado en el Cuzco con motivo de las exequias al rey Felipe IV (1666), mencionó que la “monarquía [...] se perpetuará por la sangre de la uva”. Esta era una alusión al vaticinio que recibió el conde Rodolfo de Austria (1218-1291) –fundador de su casa real–, el cual auguraba que, si sus descendientes veneraban la Sagrada Forma, su dinastía dominaría el mundo entero hasta el Final de los Tiempos.⁸⁰ La misma iconografía del rey a pie con una vela encendida y el clérigo a caballo con la hostia









Páginas anteriores:

◀ Figs. 39a, b, c. Virgen de Belén con el obispo Manuel de Mollinedo, 1698. Basilio de Santa Cruz Pumacallao. Óleo sobre lienzo. Catedral del Cusco.

▲ Fig. 40. Virgen de la Almudena con Carlos II y la reina de España, 1698. Basilio de Santa Cruz Pumacallao. Óleo sobre lienzo. Catedral del Cusco.

en la mano fue utilizada por Juan de Solórzano y Pereira en su edición de *Emblemas regio políticos* (Madrid, 1647), para cifrar la relación inquebrantable y dependiente entre la autoridad espiritual y el poder temporal encarnado en la monarquía católica.⁸¹

En 1698, Mollinedo contrató al artífice indígena Basilio Santa Cruz Pumacallao (1635-1710) para pintar dos “retratos de esculturas” milagrosas para la catedral del Cuzco (Fig. 39). Uno era el de Nuestra Señora de Belén, ante la cual aparece Mollinedo como un donante en oración. La talla escultórica –tal como lo pormenorizan la larga cartela y las escenas narrativas dentro del cuadro– había llegado milagrosamente por mar a Lima. Había sido embalada dentro de una caja de madera que fue recogida por los pescadores del puerto de San Miguel del Callao. La efigie fue trasladada al Cuzco en 1596 y colocada en la iglesia de los Santos Reyes, que tomaría el nombre de esta advocación. Tras el terremoto de 1650, el templo tuvo que ser reconstruido por Mollinedo, motivo por el cual aparece su escudo nobiliario en el centro del frontal de plata situado en el altar de la Virgen.⁸² Otros detalles del cuadro aluden a que la Virgen de Belén propició lluvias milagrosas en Cuzco y puso fin a la gran sequía que azotaba la



ciudad. En otra parte del lienzo se representa el trono de Jesús, al pie del cual figura un par de demonios que denuncian a un acaudalado pecador cuzqueño llamado Selenque. La Virgen intercede por él, pues este había evitado que su efigie cayera de las andas mientras era trasladada en procesión. Así, en una sola composición sintética, encontramos los imaginarios visionarios regionales creados en torno a una devoción metropolitana auspiciada por el obispo madrileño del Cuzco.

En *pendant*, el segundo lienzo de Pumacallao probablemente está basado en un grabado anónimo español de 1680 (Figs. 40, 41 y 42), ya que simula la reconstrucción del retablo de la efigie de Santa María la Real de la Almudena en la corte de Madrid. Están arrodillados ante ella el rey Carlos II y su segunda esposa Mariana de Neoburgo. En las escenas narrativas del fondo se divisan las murallas de Madrid con sus sitiadores moros y la aparición milagrosa de la Virgen, que salvó a la ciudad de una hambruna. En una escena lateral aparece san Isidro Labrador, patrono de esta corte, ocupado en oración, mientras los ángeles lo ayudan con sus actividades agrícolas. Un burro ahuyenta a los lobos a patadas. Mollinedo había sido el párroco de la Almudena en

▲ Fig. 41. Retrato de Nuestra Señora La Real del Almudena, circa 1680. Anónimo. Grabado. Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



▲ Fig. 42. Virgen de la Almudena con Carlos II y la reina de España, 1698. Basilio de Santa Cruz Pumacallao. Óleo sobre lienzo. Catedral del Cuzco.

Madrid, donde se daba consuelo espiritual a la familia real española. En 1683, Andrés de Mollinedo y Rada –su sobrino y colaborador, cura de la parroquia del Hospital de Naturales del Cuzco y comisario del Santo Oficio de la Inquisición– fundó sobre un terreno de su propiedad la iglesia dedicada a la Virgen de la Almudena en memoria de su iglesia madrileña.⁸³ En 1686, Manuel de Mollinedo contrató al escultor indígena Juan Tomás Tayru Túpac para que hiciera una réplica de la imagen madrileña y fuese venerada en su santuario cuzqueño, tomando la precaución de que se le insertase a la “copia” una astilla de la pieza original para potenciar sus favores divinos.⁸⁴ Con estos esfuerzos por darle “decencia al culto divino”, el obispo promovió el florecimiento de las artes en torno a las devociones hispanas, criollas e indígenas, pero no dudó en censurar la devoción poco ortodoxa al Niño Jesús Inca, por ser un culto mesiánico incaísta asociado con la temprana agenda teocrática de la Compañía de Jesús en el Perú.⁸⁵

Aún no se ha precisado si el pleito ocurrido en 1688 dentro del gremio de los pintores cuzqueños modificó o no el “estilo artístico” de su escuela de arte. Solo se sabe que ocasionó la ruptura y separación definitiva de los pintores españoles de los indígenas, y que, durante la primera mitad del siglo XVIII, los pintores nativos continuaron embelesados pintando “trampantojos a lo divino”; es decir, realizando copias pictóricas de esculturas milagrosas de vestir. Ignacio de Castro (1732-1792), rector ilustrado del Colegio de san Bernardo del Cuzco, aseguraba que según un viajero inglés “los cuadros del Cuzco han

merecido alguna vez aprecio en Italia” y el propio Castro no podía negar que “estos pintores [indígenas] tienen algún fuego, imaginativa, y tal qual gusto”. Sin embargo, se lamentaba que ellos ignorasen “enteramente todo lo que es instrucción relativa a este arte, no saben ennoblecer a la naturaleza, ni hacen la esfera de sus pinceles, sino las *Imágenes sagradas* en que reluce más la imitación que la invención”.⁸⁶

Para Ignacio de Castro, la predilección indígena por este género de “pintura visionaria” se reducía a que mientras los europeos eran “inventores” que ennoblecían la naturaleza con sus pinceles, los indios producían imágenes de imágenes, pinturas de esculturas, porque solo “imitaban” la producción artística de la metrópolis. La supervivencia de esta tradición artística tendría una explicación más profunda. La atracción “indígena”, un tanto “anacrónica” y “arcaizante” por esta iconografía barroca, era un “síntoma” de resistencia cultural. Como se ha visto, el culto contrarreformista a la imagen sagrada se fundamentó en una teología neoplatónica del icono que permitió desafiar, con sus devociones milagrosas regionales, todo sistema clasificatorio de exclusión geográfica. La circulación de grabados con los “retratos verdaderos” de iconos milagrosos sirvió para “americanizar” las devociones hispanas y multiplicar los “centros” y “periferias” político-religiosos del virreinato peruano. Ya en el siglo XVI las Relaciones geográficas del Perú pretendieron demostrar que el virreinato era una geografía conquistada y cristianizada. Para ello se invisibilizaron las nomenclaturas quechuas de los pueblos indígenas, la plena vigencia de sus rutas y santuarios prehispánicos, la organización prehispánica de su espacio y la mitología nativa asociada al entorno natural andino.⁸⁷ Los mitos de Huarochirí recogidos por el padre Francisco de Ávila o, incluso, algunas “fábulas” andinas dadas a conocer por Martín de Murúa en el siglo XVII, corroboran la misma idea. Las comunidades indígenas que moraban en las quebradas de las altas cordilleras veneraban a sus montañas como si estas fueran los ancestros míticos de sus pueblos, durmientes y convertidos en piedra.⁸⁸ (Figs. 43 y 44) En los Andes, los santuarios marianos sirvieron –entre otras cosas– para “extirpar” las antiguas idolatrías prehispánicas, y el florecimiento de tantas advocaciones marianas en el Perú –con poderes taumatúrgicos– reconfiguró la cambiante geografía sagrada del vasto territorio virreinal. Cuando en el siglo XVIII, la Corona española cayó en la tentación de desechar la naturaleza plural de su monarquía compuesta de muchos reinos, se implantó un nuevo pensamiento único, afrancesado e ilustrado, que era contrario a las florecientes identidades étnicas y culturales del Perú. Aferradas a la teología del icono propagada por los misioneros de la primera hora, las poblaciones nativas –indígenas, mestizas y criollas– continuaron interpretando la “copia” americana del icono mariano europeo como una pieza milagrosa original en la que desaparecía toda “geografía de la exclusión”, mal planteada por Vasari desde el Renacimiento italiano.



◀ Fig. 43. Acllahuasi. Casa de las recogidas, un portero, un pastor y las montañas Sausiray, Pituisiray y Urcosiray. Folio 94v. Historia del origen y genaología real de los reyes yngas del Piru de sus hechos, costumbres, trajes y manera de gouierno, 1590. Colección Sean Galvin.

▲ Fig. 44. Según una “fábula” recogida por Martín de Murúa en los Andes, Chuquillanto –la hija del sol– tras enamorarse del pastor Acoytapra y transgredir con su amor ilícito las normas sociales de su tiempo, ambos se transformaron en las montañas tutelares de sus pueblos. Folio 147v. Historia del origen y genaología real de los reyes yngas del Piru de sus hechos, costumbres, trajes y manera de gouierno, 1590. Colección Sean Galvin.



GABRIELA SIRACUSANO

El giro material en clave andina

La lisura del mar se transformaba ante nuestros ojos en arena árida, en árboles que iniciaban, desde la orilla del agua, una perspectiva accidentada de barrancas, de colinas, de selvas; había pájaros, bestias, toda la variedad mineral, vegetal y animal de la tierra excesiva y generosa. Teníamos enfrente un suelo firme en el que nos parecía posible plantar nuestro delirio.¹

Juan José Saer

La experiencia que reinventa la prosa maravillosa de Saer habla de esa explosión de sensaciones visuales y de materialidades que América –excesiva y generosa, como bien señala– ofreció a quienes arribaron a sus tierras en busca de sueños, poder, riquezas o almas. Entre ellos, pintores, escultores, doradores y grabadores, cuyos baúles y petates venían repletos de pinceles, carbonillas y cinceles, papeles, lienzos y estampas, algún manual de arte y cajitas de colores, con el fin de diseminar un imaginario tan profuso como desconocido para los nuevos espectadores, quienes en pocos años serían también protagonistas destacados en dicha producción. A ese universo iconográfico, la América andina le sumaría sus propias fórmulas expresivas y de sentido, así como un escenario material renovado que incluiría las bondades y variedades de piedras y metales, viscosas resinas, fibras livianas y maleables, sutiles iridescencias plumarias, o traslúcidas lacas...²

Desde hace casi tres décadas los historiadores del arte interesados por la producción visual colonial andina venimos siendo testigos y partícipes de cómo la renovación de los discursos en torno a dicho imaginario ha permitido tanto trazar las líneas de nuevas perspectivas de análisis como también abrir nuevos horizontes en el paisaje de sus significados.³ Dentro de los nuevos abordajes aparece aquel que durante mucho tiempo funcionó paradójicamente casi como un *parergon*, como un aditamento lateral en los relatos sobre el arte colonial, aun cuando representa una parte fundamental del quehacer artístico. Me refiero a la dimensión material de los objetos artísticos. Si bien existieron algunos párrafos dedicados a estas cuestiones de la *praxis* artística, su

◀ Fig. 1. *Anunciación*. Detalle. Anónimo. Siglo XVIII. Cusco. Óleo sobre tela. Museo Pedro de Osma, Lima.

grado de relevancia, frente a los problemas que planteaban otros aspectos más ligados al *diseño*, fue menor.⁴ Sin embargo, las investigaciones de estas últimas décadas han demostrado con creces que prestar atención a la materialidad, particularmente a partir de un abordaje interdisciplinar sostenido por el método de una arqueología del hacer, es identificar no solo la presencia y elección de sus materiales y técnicas, sino también reconstruir las tradiciones culturales en las que se inscriben y las estrategias estéticas detrás de ellas, así como reconocer los usos y fines que mujeres y hombres dieron a esas piezas. En esa clave se perfilan preguntas que han sido fundamentales para la valoración del patrimonio artístico como lo son el lugar de la originalidad e ingenio en la producción de obras y los recursos materiales que los pintores, escultores, tallistas, arquitectos y grabadores utilizaron para lograr piezas que se alejaban de sus modelos europeos mediante procesos de apropiación y reformulación genuina de ideas y formas, potenciando su agencia creativa.

Otros problemas que este anclaje material ha permitido enfrentar es el referido a las autorías, dataciones y procedencias en un universo de imágenes que, en su gran mayoría, exhiben pocas firmas o documentación probatoria, y que participaron de un escenario en el que las redes y rutas de circulación de piezas –entre la metrópolis y los virreinos americanos, entre ellos mismos o incluso en su vínculo con el oriente– fueron muy frecuentes. Las huellas de sus derroteros nos han permitido delinear los rasgos de su biografía objetual.⁵ Asimismo, y dado que la gran mayoría de las piezas coloniales funcionaron como aliadas en la ejecución de prácticas y representaciones ligadas a las labores de control político y evangelización, las formulaciones teóricas y metodológicas ancladas en una *antropología de la materia* han contribuido a poner de manifiesto las múltiples formas en que la materialidad de aquellos artefactos con una gran carga de poder y sacralidad –a veces desde una lateralidad cuasi oculta– cooperó con tales fines.⁶

Presentar un estado de la cuestión sobre el tema ocuparía muchas páginas y, de alguna forma, ya hay varias publicaciones que permiten ver ese panorama.⁷ Por ello proponemos en los párrafos siguientes recorrer estos temas y problemas de la materialidad artística andina, deteniéndonos luego en algunos materiales que, por su uso en dicho contexto, resumen de algún modo algunas de estas ideas.

“...andan abobados sin pensar en cosa”. Los estudios materiales como puerta de entrada a la creatividad, la originalidad y el ingenio de los pintores andinos⁸

En 1653, tras varios años de recorrer tierras americanas, el padre jesuita Bernabé Cobo hacía el siguiente comentario, al referirse a sus pesquisas etnográficas sobre sus pobladores, a quienes llamaba Americanos:

muestranse tan cortos de discurso e insensatos, que parece andan abobados sin pensar en cosa. No pocas veces, por hacer yo experiencia desto, les suelo preguntar en su lengua, cuando los veo parados o sentados, que es lo que están pensando. A lo cual responden ordinariamente que no piensan nada. Preguntando una vez un amigo mío a un indio ladino y de razón que yo conocía, estando trabajando en su oficio, que era sastre, en qué pensaba mientras cosía, le respondió que como podía pensar en nada estando trabajando. A la verdad, esta, pienso, es la causa de salir estos indios tan bien con cualquiera oficio mecánico que se ponen a aprender: el no divertir y derramar la imaginación a otra cosa, sino que todos los sentidos y potencias ocupan y emplean en solo aquello que tienen entre manos.⁹

► Fig. 2. Iglesia de Andahuaylillas con ornamentación de dorados. Cusco.



▼ Fig. 3. *Virgen de Copacabana*. Francisco Tito Yupanqui. Escultura en madera, magüey y tela encolada policromadas y estofadas. 1583. Santuario de Copacabana. La Paz, Bolivia.

► Fig. 4. *Virgen del Rosario*. Roque Balduque. S. XVI. Iglesia de santo Domingo. Lima.



Pensar en nada. Una conclusión que se sostenía sobre la convicción de que este tipo de parálisis, tanto de la razón como del sentimiento, era constitutivo de aquellos nativos, convirtiéndolos en una suerte de autómatas que deambulaban sin una razón aparente, que se paraban estáticos con sus grandes ojos abiertos como mirando a ningún lado o simplemente movían sus manos de manera mecánica para pintar, tallar o sostener un objeto, mientras fijaban su mirada sobre este. La imaginación, la invención, la creatividad y el ingenio eran cualidades que Cobo no podía identificar en esas prácticas. ¡Mucho menos consideraba la posibilidad de concentración o incluso de evasión mental de estos sujetos mientras desarrollaban actividades tan controladas y dirigidas y las más de las veces obligadas! Si bien aceptaría que algunas naciones estaban por delante de otras respecto de la habilidad y el ingenio, el jesuita no dudaría en atribuir la ignorancia y la corrupción de la moral a todos ellos, siendo la borrachera uno de sus orígenes. Por otro lado, él asociaba este ingenioso desempeño con la particular competencia que los indígenas tenían para con las artes mecánicas, mientras que en el siglo XVII, en España, Sebastián de Covarrubias concebiría el ingenio como una fuerza natural del entendimiento que podía aplicarse a cualquier práctica liberal o mecánica desarrollada por la razón y el discurso.¹⁰

Por supuesto que la opinión de Cobo no fue la única sobre este tema. Muchos años antes que él, José de Acosta mostraba su admiración por el ingenio andino en la creación de edificios o puentes:

Los edificios y fábricas que los ingas hicieron en fortalezas, en templos, en caminos, en casas de campo y otras, fueron muchos y de excesivo trabajo [...] como se ven el Cuzco, y en Tiaguanaco y en Tambo, y en otras partes, donde hay piedras de inmensa grandeza que no se puede pensar como se cortaron y trajeron, y asentaron donde están.¹¹

Entre estas dos concepciones antagónicas acerca de los nativos –por un lado, la valoración de su inventiva y, por el otro, la supresión de cualquier actividad intelectual–, existía otra “destreza” atribuida a los mismos. Una habilidad mencionada en muchas fuentes escritas, particularmente las relativas a la producción de imágenes. Me refiero a su capacidad para copiar. Sin embargo, esta habilidad también exhibía dos facetas. Este “talento” concedido a aquellos que pintaban o tallaban cualquier imagen sería la contraparte de la idea de adjudicarles una total falta de originalidad, junto con la presencia de ciertas cualidades negativas que serían entendidas como inherentes a la gente nativa, como ser rudos y torpes en su comprensión (cualidades también vinculadas con la pereza y la embriaguez, en definitiva, con el mundo pagano, como se ha dicho antes). Durante décadas, los discursos acerca de la historia del arte hispanoamericano se sostuvieron sobre la base de muchos de estos parámetros.

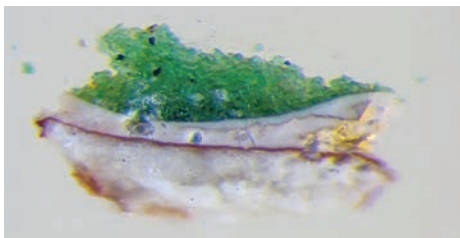
Si bien actualmente es posible advertir cómo nuevas aproximaciones teóricas y conceptuales ancladas en la aceptación de la alteridad, de la diversidad de estéticas divergentes y simultáneas, y de la intraducibilidad de los regímenes visuales/textuales de una cultura a otra, han permitido trazar una nueva cartografía crítico-estética sobre todas estas producciones, muchos relatos escritos y visuales todavía arrastran estos preconceptos, las más de las veces detrás de la asignación de cualidades tales como ingenuidad y simpleza en la belleza de sus formas, o simplemente escondidos bajo una mirada extremadamente piadosa y compasiva, para otorgarles un espacio en los terrenos curatoriales de los museos etnográficos y coloniales,

pero no tanto como para que compartan sala con los artefactos, pinturas y esculturas en los museos de bellas artes del mundo. Ahora bien, ¿es que una arqueología de la dimensión material podría ayudar a desactivar estos preconceptos, así como contribuir a la superación de aquellos prejuicios respecto del lugar otorgado a la creatividad e ingenio intelectual en la factura de los artefactos en los que intervinieron diversos actores sociales locales en la Sudamérica colonial?

El caso del proceso creativo de la imagen de Nuestra Señora de Copacabana (Fig. 3) encarado por el indio Francisco Tito Yupanqui en 1583 permite poner a prueba estas conjeturas.¹² Las fuentes lo presentan deambulando por todo el territorio, con la idea de encontrar un buen modelo para la factura de la imagen. Después de muchos días encontraría aquel que más se ajustaba a sus expectativas en la escultura de la Virgen del Rosario (Fig. 4), una imagen española del siglo XVI presente en la iglesia de Santo Domingo. Es muy interesante ver cómo Ramos Gavilán, el cronista agustino que relata estos sucesos a principios del siglo XVII, describe esta escena: “[...] él puso sus ojos en ella con extraña atención, deseando que una idea de lo natural de esa imagen pudiera ser impresa en su mente, de modo que después, y debido a su prototipo y mirada, él podría dar a luz a su obra tan amada”.¹³

La cita describe un momento muy preciso, el de la *invenzione*, el de la creatividad, a partir del cual definiría el modelo conceptual de la imagen que quería crear. Una operación que implicaría habilidades mecánicas pero también intelectuales. En ese sentido, dicho párrafo habla acerca de una actitud específica en relación con la atención y las operaciones mnemónicas, con la intención del artífice de no hacer una copia cualquiera, sino de producir una nueva imagen original mediante una apropiación activa de algunas características del modelo, para luego contrastarlas con sus propias expectativas. Incluso, todo el momento parece mostrar un instante físico de inmovilidad, de quietud, mientras Tito Yupanqui observaba el modelo: esa “extraña atención”, como la llamaba Ramos Gavilán. Una inmovilidad que, en términos de gestualidad simbólica e iconográfica de raíz europea, era un atributo de la representación de la inspiración y la creatividad, tal como lo indicaban los manuales, pero que, como decíamos antes, en el Nuevo Mundo esa misma inmovilidad encarnaría concepciones negativas respecto de los creadores locales, al adjudicarles que pensaban en nada, que actuaban mecánicamente, negándoles la posibilidad de estar frente al momento de la creación. Un instante bastante íntimo y personal en cualquier artista, que ponía en marcha saberes, creencias, sentimientos, y que la historiografía del arte muchas veces obturó para los hacedores americanos en tanto sus producciones eran entendidas como meras copias sin espacio para la invención. Gracias a la renovación de los estudios en torno a la materialidad hoy sabemos no solo qué materiales y técnicas artísticas seleccionó y aplicó Tito Yupanqui para lograr esta talla tan venerada, sino también cómo conjugó diferentes tradiciones culturales en su producción. Así, se puede afirmar que la imagen está hecha de maguey local, pero también de tela encolada y papelote –de tradición europea–, con una policromía que conjugaba materiales como azurita, cochinilla, esmalte, oro, yeso y calcita, la atacamita y el lapislázuli –estos dos últimos identificados por primera vez en el arte colonial hispanoamericano–, de





▲ Fig. 5. Corte estratigráfico de micromuestra tomada de la túnica de la Virgen de Copacabana (Bolivia, 1583). En ella se advierten los cristales de esmalte y un pigmento verde, mezclados con blanco de plomo, con un fino baño de lapislázuli. Foto: Centro MATERIA-UNTREF.

▲ Fig. 6. Corte estratigráfico de micromuestra tomada de la policromía del retablo de Ancoraimes (Bolivia, ca. 1583). Aquí se puede ver la técnica de estofado con el uso de yeso, bol arménico, oro, cerusita y atacamita. Foto: Centro MATERIA-UNTREF.

procedencia tanto local como europea, mediante una técnica de estofado de clara raigambre hispana. (Fig. 5)

Una práctica similar la encontramos en otros registros visuales del virreinato, como, por ejemplo, en la pintura mural de muchas iglesias andinas. La policromía del retablo de la iglesia de Ancoraimes, contemporáneo de la imagen de Copacabana, o el púlpito y el primer retablo mayor pintado hacia inicios del siglo XVII en la iglesia de Curahuara de Carangas (Bolivia), evidencian la misma lógica: uso de materiales locales con una larga tradición prehispánica ligada a usos rituales –como lo son la atacamita y la antlerita–, combinados con materiales de posible procedencia europea mediante técnicas de policromía de origen europeo. (Figs. 6, 7 y 8) Es decir, una combinación estética producto de la apropiación genuina y activa por parte de los actores locales –indígenas, mestizos, criollos y europeos– de materialidades de diferentes orígenes. Algo no muy distinto de lo que contemporáneamente sucedía en los obradores del otro lado del océano: experimentación junto con usos de modelos y tradiciones diversas. En ese sentido, nos interesa señalar que hablar de arte con características sincréticas en el caso americano es un error. Si el término sincretismo no aplicó para el escenario europeo en el que se ejecutaban prácticas similares, en este tampoco parecería justificarse su uso para su valoración.

Esta última observación nos introduce en otro problema que la historiografía del arte colonial transitó largamente desde sus inicios: el tema de la originalidad, en tanto muchas de las obras producidas durante el periodo virreinal respondían a modelos iconográficos tomados de grabados o pinturas europeos. Más allá de que ya no se discute que la copia fue una práctica generalizada para la época y no privativa de las producciones americanas, los relatos locales de las últimas décadas también han procurado expresar cuánta innovación y singularidad puede encontrarse en ellas, particularmente en materia iconográfica, estilística y compositiva.¹⁴ Lo mismo puede decirse en lo referido a su dimensión matérica. No nos referiremos en esta ocasión a todas aquellas sustancias americanas que contribuyeron con su cromática y sus texturas en la creación de las más variadas y exquisitas formas, muchas de las cuales eran parte del legado americano.¹⁵ Su descripción sería extensa e inagotable. Entre todas ellas, proponemos transitar un sendero posible: aquel trazado por aquellos minerales que acompañaron y construyeron la historia del territorio colonial andino. Algunos de ellos, como el oro, la plata y el cobre, tuvieron un papel destacado en los procesos políticos, sociales y económicos desarrollados en los reinos hispanos entre sí y con el mundo entero, pero también permitieron crear un imaginario andino cuya materialidad, plena de colores y contrastes, lo hace singular.

“El más precioso de los Metales, el más perfecto...”¹⁶

Así se expresaba Álvaro Alonso Barba al hablar del oro.¹⁷ Su pureza, brillo y maleabilidad –pero también su capacidad para promover los sueños y fantasías de la empresa conquistadora– lo hacían distinguirse entre todos los metales que serían explorados y explotados en tierras del Tawantinsuyu. Para la tradición judeocristiana, el oro había funcionado –en los discursos textuales y visuales– como una metáfora material que pivotaba entre la sacralidad –recordemos los mosaicos bizantinos, los fondos dorados de las tablas o el uso del oro en los objetos litúrgicos– y el peligro de caer en la idolatría. Ya el texto veterotestamentario exhibía estas asociaciones entre la producción de figuras, particularmente hechas de oro y plata, y el pecado idolátrico:



Desgraciados, en cambio, y con la esperanza puesta en seres sin vida, los que llamaron dioses a obras hechas por mano de hombre, al oro, a la plata, trabajados con arte, a representación de animales o a una piedra inútil, esculpida por mano antigua.¹⁸

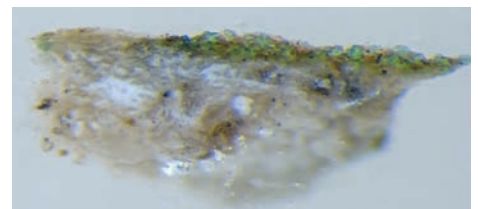
[...]

*Y el resto de la humanidad, los que no fueron muertos por estas plagas, no se arrepintieron de las obras de sus manos ni dejaron de adorar a los demonios y a los ídolos de oro, de plata, de bronce, de piedra y de madera, que no pueden ver ni oír ni andar.*¹⁹

La falsedad, lo engañoso y lo malo estarían también presentes en los discursos admonitorios, como en la *Guía de Pecadores* de Fray Luis de Granada, que tanto circuló en tierras americanas:

*Porque así como hay oro verdadero y oro falso, y piedras preciosas, verdaderas, y falsas, que parecen preciosas y no lo son, así también hay bienes verdaderos y falsos (...)*²⁰

Paradójicamente, su brillo, riqueza y su perdurabilidad los vincularon con discursos como los del pseudo Dionisio Areopagita por su capacidad reflectante, luego retomados por las palabras del Abad Suger y Santo Tomás.



◀ Fig. 7. Anónimo. Retablo pintado de la iglesia de Curahuara de Carangas (Oruro, Bolivia). Óleo sobre muro. Detalle. Foto: Siracusano.

▲ Fig. 8. Corte estratigráfico de micromuestra tomada del sector verde del altar del retablo donde se identificó una mezcla de atacamita y antlerita. Foto: Centro MATERIA-UNTREF.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 9. Virgen de la Nieve con bordadores de hilos de oro y plata. Detalle. Anónimo. Siglo XVIII. Museo Pedro de Osma. Lima.







▲ Fig. 10. Anónimo cuzqueño. *La Trinidad entronizada como tres figuras iguales*. Ca. 1720-1740. Óleo sobre tela. 152 x 214 cm. Museo de Arte de Lima. Donación Anita Fernandini de Naranjo.

► Fig.11. Anónimo ecuatoriano. *San Miguel Arcángel*. Ca. 1700-1750. Detalle. Madera policromada y estofada. Colección Hispanic Society, Nueva York, USA. Foto: Siracusano.

► Fig. 12. Micromuestra sin incluir tomada de zona verde y dorada del púlpito donde se puede apreciar la técnica de estofado. Foto: Centro MATERIA-UNTREF.

► Fig. 13. Anónimo. Púlpito de la iglesia de Curahuara de Carangas. Ca. 1700. Madera y pasta de maguey policromada y estofada. Detalle. Foto: Siracusano.

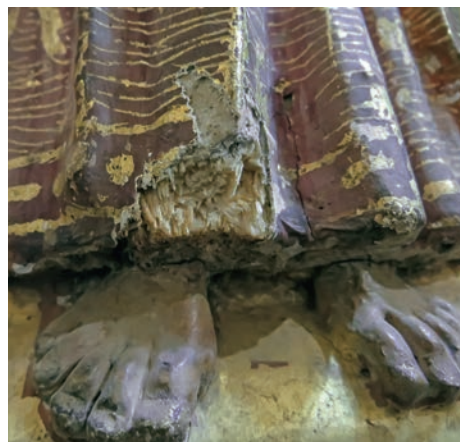
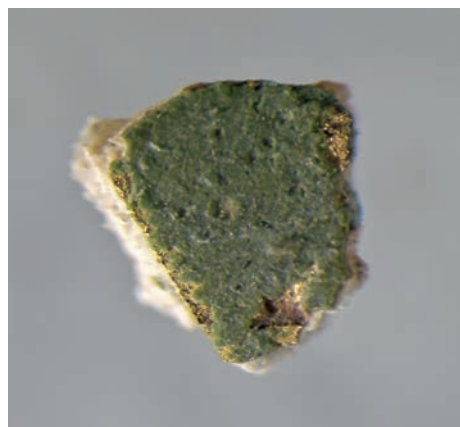
En la Sudamérica colonial estas mismas estrategias se replicaron dentro del escenario de la evangelización llevada a cabo en cientos de poblaciones nativas cuyas ideas, creencias y tradiciones eran ajenas a lo que la conquista española imponía. Mientras que el oro aparecía como distintivo de la riqueza y de las bondades que estas tierras podían ofrecer (“El Reyno del Perú, llustre, y famoso, y muy grande, donde ay mucha cantidad de Oro y Plata, y otros metales ricos, de cuya abundancia nació el refran, que para decir, que un hombre es rico dicen posee el Perú”),²¹ contribuyendo a un imaginario que derivaría en la construcción de El Dorado, como materia sagrada este metal participaba en muchos de los objetos producidos y venerados por las culturas andinas.²² En los párrafos sobre el panteón incaico, fuentes famosas como Guamán Poma de Ayala, el Inca Garcilaso, Polo de Ondegardo, Pablo José de Arriaga, entre muchos otros, insisten en la presencia del oro como partícipe tanto de los espacios y objetos sagrados, como de las ofrendas que se hacían en sus rituales.²³

¿Cómo contrarrestar entonces esta asociación tan estrecha entre el oro y esos “lugares de lo sagrado”, aquellas huacas del mundo andino, con las palabras, las imágenes y los objetos que debían sustituirlos? La estrategia fue, precisamente, redoblar esta asociación sol-oro-sacralidad, pero ahora sobre los protagonistas de la nueva religión: Dios Padre, Cristo, María, la Santísima Trinidad, los santos y los objetos que acompañaban la liturgia. (Figs. 9, 10) De la misma forma, se dieron otras asociaciones: así, Cristo fue asociado al sol, y María lo sería a la Luna –entre otras metáforas–. Madre e hijo, siguiendo la tradición europea, fueron representados en unos cielos dentro de

una mandorla resplandeciente, o bien sobre un fondo dorado de Gloria que evocaba a la vez la naturaleza divina de sus personas y el mundo celestial prometido a los justos. En esta alianza con el oro, su cualidad de brillo, de elemento capaz de emitir el reflejo de la luz, sería crucial. Las palabras que Guamán Poma expresaba acerca de un sermón del Padre Cristóbal de Molina eran contundentes:

El oro reluciente, brillando y despidiendo luz. Un ramo de flores que brota y que florece. ¿Ramos que brotan, compuestos de begonias, azucenas, lilas y kantutas? Hay alguien, llamado Jesús, como el sol y la luna, que resplandecen y arden. En él creemos que es el Señor y poderoso y que está en el cielo. Los tres, todos juntos, son un solo dios siendo personas individualmente. ¿Creen ustedes en el hecho de la Trinidad, brillante, ardiente y resplandeciente? Mis hijos queridos, padres queridos, madres queridas, óiganme, por Dios.²⁴

El brillo del oro en múltiples objetos junto con sus destellos por efecto de las velas en los altares y la luz solar filtrada por las ventanas de alabastro sobre la madera áurea de los retablos, serían herramientas claves en esta dinámica. Las imágenes producidas en centros como Cusco, Potosí, Charcas o Quito utilizarían al oro como un material privilegiado mediante la aplicación de diferentes técnicas: estofado y esgrafiado para las tallas, el sobredorado para las pinturas de caballete, o incluso adherido en panes a los muros, como recurso decorativo. En el caso de las esculturas y los retablos de madera, las hojas de oro eran aplicadas sobre una base de arcilla o bol rojo, para ser bañadas con pigmentos que serían retirados dejando al descubierto esa base dorada, con líneas y dibujos decorativos. (Figs. 11, 12 y 13) En cuanto a las pinturas, es ya famosa la aplicación que los talleres indígenas del Cuzco y otras ciudades hicieron del oro en el siglo XVIII. La representación de nim-





▲ Fig. 14. Anónimo cuzqueño. *El milagro de la mujer fea*. Detalle de aplicación de oro con pincel. Foto: Siracusano.

▶ Fig.15. Anónimo cuzqueño. *El milagro de la mujer fea*. Segunda mitad del siglo XVIII. Óleo sobre tela. 84,5 x 59 cm. Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, Argentina. Foto: Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco.

▶ Fig. 16. Anónimo cuzqueño. *Revelación a san Pío V de la victoria de la Santa Liga en Lepanto*. Ca.1650?. Óleo sobre tela. 232 x 285 cm. Complejo Museográfico Provincial "Enrique Udaondo", Luján, Argentina. Foto: Complejo Museográfico Provincial "Enrique Udaondo".

▶ Figs. 17a y b. Anónimo cuzqueño. *Revelación a san Pío V de la victoria de la Santa Liga en Lepanto*. Detalles de aplicación de oro. Foto: Centro MATERIA-UNTREF.



bos, aureolas, rayos, caligrafías y vestimentas, mayoritariamente en la iconografía religiosa, fue realizada mediante uso de mezclas de polvo de oro y alguna resina o goma. (Fig. 14, 15) En el caso de las caligrafías, las letras capitales o minúsculas de los textos sagrados presentes en escenas como las del Juicio Final o representaciones de hechos históricos, eran pintadas a punta de pincel con oro, como un símbolo de *autoritas* y respeto. (Figs. 16 17a, b) En los otros temas, su aplicación revela un amplio dominio técnico y estético que incluía el uso de plantillas, sellos y pinceles, para lograr la imitación de los textiles brocateados que eran bordados con hilos de oro. Este uso singular del dorado –con repeticiones decorativas y efectos texturados– significó un sello de identidad de la pintura cuzqueña. (Fig. 14) Otro recurso decorativo del oro como fina lámina adherida a una arcilla formando guardas lo encontramos en la pintura mural del siglo XVIII en el área cuzqueña, como, por ejemplo, en los templos de Orurillo y Canincunca.²⁵ Allí se lo combinó con pigmentos





minerales y orgánicos como la cochinilla –de conocida raigambre americana–, para los muros de la nave donde se representan decoraciones a la manera de cortinados con motivos zoomorfos y fitomorfos. (Figs. 18, 19, 20 y 21).

Debido a su alto costo, no siempre era posible obtener este preciado metal para su uso en las pinturas. Tal vez esto fue lo que motivó que muchos efectos dorados



◀ Fig. 18. Capilla de la Virgen Purificada. Canincunca, Perú, siglo XVII. Pintura al seco sobre muro. Detalle de la pintura mural de la nave principal. Foto: Siracusano.

◀ Fig. 19. Capilla de la Virgen Purificada de Canincunca. Detalle de aplicación de oro. Foto: Siracusano

◀ Fig. 20. Iglesia de la Santa Cruz de Nuestra Señora del Rosario. Detalle de la aplicación de oro. Foto: Siracusano.



◀ Fig. 21. Iglesia de la Santa Cruz de Nuestra Señora del Rosario. Orurillo, Perú. Pintura al seco sobre muro. Foto: Siracusano.



fueran logrados mediante el uso de un pigmento de amplia circulación en América: el oropimente. Uno de sus componentes, el azufre, provenía de minas andinas, muchas de ellas cercanas a volcanes. Este sulfuro de arsénico, desaconsejado por la manualística española por su extrema toxicidad, fue uno de los pigmentos más utilizados por la pintura cuzqueña para lograr tonalidades amarillas resplandecientes.

“Moneda con que se compra el cielo”²⁶

Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, en su *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, nos introduce en todas las formas en las que la plata, según su criterio, intervino en la historia local y mundial “para el alivio, para el bien, para el lucimiento y para la felicidad universal”.²⁷ Por supuesto, la presencia de este metal tanpreciado como base material de las monedas acuñadas en dicha villa, además de tantos objetos ornamentales, litúrgicos y profanos –candelabros, cálices, vajajeras, relicarios, cruces, incensarios, coronas y rayeras, marcos y espejos, todo tipo de vajilla, por mencionar solo algunos–, se contrasta con la extrema explotación que la Corona española hizo de los recursos naturales y humanos del territorio. Ello tuvo como consecuencia que la minería americana sostuviera la economía mundial durante siglos e impactara a su vez en los procesos políticos y sociales atados a ella. La bibliografía sobre el uso de la plata y la labor de los plateros a lo largo de siglos en el virreinato del Perú es extensa.²⁸ En esta ocasión queremos señalar algunos usos de la plata ligados a la producción de imágenes en el Perú virreinal que las nuevas metodologías de análisis permiten identificar y estudiar.

Al igual que el oro, la plata fue utilizada en pinturas y esculturas no solo como materia prima de todos aquellos ornamentos que acompañaban a las imágenes religiosas –coronas, cruces, rayeras, lunas y estrellas, joyas, etc.–, sino que también cumplió una función fundamental para otorgar a las imágenes tonalidades sutiles y, a la vez, plenas de brillo, especialmente en la representación de vestimentas. La técnica se denomina corla y consistía en utilizar los panes de plata –láminas finísimas que proveían los batihojas– para aplicarlas sobre las zonas en las que se deseaba dar la apariencia de tener oro –en tanto era mucho más económico–, o para obtener coloraciones rojas, verdes o azules de tono metálico. Una vez adheridas al soporte de madera, yeso y bol, se las bruñía para luego bañarlas con algún barniz amarillo proveniente de resinas naturales, en el caso de querer lograr un efecto dorado, o se aplicaban finas capas de lacas transparentes coloreadas. (Fig. 22) El problema muchas veces consistía en que la plata se ennegrecía, motivo por el cual se hacía necesaria la aplicación de un barniz protector. (Fig. 23) Este tipo de policromía se dio en centros sudamericanos productores de imaginería como Lima, Cuzco, Po-





tosí, las misiones y, muy particularmente, Quito. La plata, al igual que el oro, también se comercializaba en forma de polvo o molida. Aglutinados con algún aceite, estos polvos se aplicaban mezclados o por separado en determinados sectores, a fin de resaltar su brillo. Otra opción era la de usar el pan de plata en la técnica de estofado, cuando el oro no estaba a la mano. Sobre ello comentaba Francisco Pacheco, en su *Arte de la pintura*:

También es bien saber, de camino, que se puede estofar sobre plata bruñida haciendo que parezca oro; la cual, poniéndola al sol, se le darán dos, o más manos de doradura, hasta que imite el color subido del oro; y después de seca la pieza, con una brocha blanda se le dará una mano de orines, y estando seca. Se podrá estofar como sobre oro y raxar y grabar sin miedo de que salten los

◀ Fig. 22. Manuel Chili (Capiscara) (atrib.). *El alma en el Paraíso*. Serie Los destinos del Hombre. Ca. 1775. Ecuador. Madera policromada, vidrio y metal. Cortesía: The Hispanic Society of America, New York.

▲ Fig. 23. Anónimo. *Ángel músico* (remate de retablo o caja de órgano). Moxos y Chiquitos, mediados del siglo XVIII. Madera tallada, dorada y estofada en plata. 54,5 x 52 x 29 cm. Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, Argentina. Foto: Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco". Nótese como la pérdida parcial del barniz de la corla ha favorecido que la plata se ennegreciera.

► Fig. 24. Retrato de Capac Yupanqui, 5to. Inca. Martín de Murúa. *Historia General del Piru*. J. Paul Getty Museum Ms. Ludwig XIII 16 (83.MP.159), fol. 30v. Los Angeles, J. Paul Getty Museum. Foto: J. Paul Getty Trust.



colores, y esto se hace en muchas partes de Castilla, o por ahorrar oro, o por falta dél.²⁹

Pero la plata no solo fue utilizada en la dimensión tridimensional. Un caso interesante es el que surgió de los resultados de los estudios químicos no invasivos realizados sobre la *Historia General del Piru* de Martín de Murúa (J. Paul Getty Museum Ms. Ludwig XIII 16). La aplicación de la técnica de espectroscopía de fluorescencia de RX permitió identificar la presencia de plata en numerosos folios en los que aparecen pintados –con pincel, sin una preparación previa– escudos, armas y tupus de la familia real Inca.³⁰ Esta elección del metal tan preciado pareciera estar en sintonía con la jerarquía de quienes aparecían retratados. (Fig. 24)

Por último, no debemos olvidar que, en la América prehispánica, metales como la plata, el oro o el cobre fueron muy utilizados en las prácticas textiles, siendo aplicados en la superficie de los tejidos como pequeñas piezas, discos o placas colgantes, que otorgaban

brillo –y a veces hasta efectos sonoros– a los mismos. En el periodo colonial, tal como señala Phipps, se incorporó el uso de hilos de metal tejidos como parte de la propia tela, creando formas y texturas, como puede apreciarse en la indumentaria litúrgica de la época. Esta técnica de origen europea consistía en el uso de tiras cortadas de hojas de metal que se enrollaban alrededor de un hilo que podía ser de seda, lino o algodón.³¹

Cobres sagrados y piadosos

viendo el Vichama el mundo sin onbres, i las guacas i Sol sin quién los adorase, rogó a su padre el Sol criase nuevos onbres, i él le enbió tres guevos, uno de oro, otro de plata, i otro de cobre. Del guevo de oro salieron los Curacas, los Caziques, i los nobles que llaman segundas personas i principales; del de la plata se engendraron las mugeres destos, i del guevo de cobre la gente plebeya, que oy llaman Mitayos, i sus mugeres i familias. Este principio creían como si fuera artículo de Fe [...].³²

Este párrafo de la *Crónica de La Calancha* refuerza la idea acerca de la dimensión sagrada que muchos metales habrían tenido para las sociedades andinas. Dentro de la tríada mayor se encontraba el cobre, que el agustino vinculaba con el origen de la gente común o plebeya, aquellos que en la sociedad colonial estaban asociados al trabajo forzoso en las minas. Por otra parte, y como veremos más adelante, el cobre estuvo presente en prácticas rituales ligadas a ceremonias propiciatorias en relación con las huacas, así como funerarias.

En cuanto a su denominación en tierras andinas, la *Doctrina Cristiana* publicada en 1584 mencionaba el término “yauri” usado por la lengua general para referirse a dicho metal, mientras que Felipe Guamán Poma de Ayala hablaba de este como “anta” y “coyllo uaroc” y atribuía el descubrimiento de las minas de cobre al Inca Capac Yupanqui. Las fuentes históricas aluden a numerosas minas de cobre en las provincias de Paria y Lipés, mientras que el cerro Sapo en el departamento de Cochabamba, y Cazpana en la puna atacameña, tenían importantes vetas cuprosas.³³ Nuevamente, es el padre Barba quien ofrece gran información sobre este mineral, cuando advertía acerca de la riqueza de la zona de Atacama “por las muchas maravillas de todo género de minerales y piedras de precio, que en ella se hallan” y remarcaba la abundancia de minerales de cobre en la región: “muchos minerales de cobre hay en todas estas provincias [...]. Rodean a Potosí lomas en que hay muchas de estas minas [...]. En Atacama hay muy caudalosas vetas y algunas descabezan en la mar en farellones grandes de este metal macizo”.³⁴

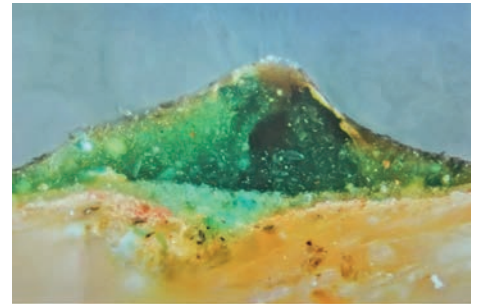
En cuanto a sus usos dentro de la tradición prehispánica surandina, muchas de las piezas ornamentales –placas, petos, cuchillos y hachas ceremoniales, orejeras, collares, máscaras funerarias, etc.–, que fueran utilizadas por las élites que habían habitado el territorio en diferentes épocas, estaban labradas en cobre y sus aleaciones, mediante técnicas de martillado, fundido a la cera perdida, recortado y repujado. En la producción artística colonial andina, esa tradición de usos previos, sumada a su gran disponibilidad y a sus cualidades de maleabilidad y diversidad de coloraciones que eran bien conocidas en la tradición europea, permitieron que cobrara protagonismo como base material de muchas imágenes. Principalmente nos interesa en esta ocasión mencionar dos grupos: aquel vinculado al empleo del cobre como base de pigmentos verdes y azules, y aquel otro en el que el cobre fue utilizado como soporte de imágenes religiosas de uso devocional.

Gracias al diálogo interdisciplinario y a un abordaje centrado en una materialidad entendida como aquella que desde su lateralidad –e incluso a veces desde su ocul-





tamiento- contribuye y coopera con los sentidos y significaciones que los creadores quisieron darles a sus artefactos, es que hemos podido caracterizar y analizar muchos pigmentos a base de cobre como la azurita para los tonos azules, y malaquita, verdigris, cardenillo, verde de Verona, verdacho y otras tierras para los verdes, presentes en un conjunto sumamente amplio de pinturas coloniales sudamericanas -sobre lienzo, papel, muros-, retablos y molduras, así como en esculturas policromadas.³⁵ Por supuesto, muchos de ellos ya tenían una larga historia en la tradición artística occidental. La literatura artística de la época da testimonio de ello. Sin embargo, es precisamente en la apropiación genuina que de estos hicieron los pintores locales o nativos donde radica parte de su interés para quienes reparamos en aquello que, metafóricamente, llamamos la memoria de los materiales, la misma que teje una red de nuevos y antiguos usos respecto a materias cuyos múltiples significados se fueron sedimentando unos sobre otros, dejando huellas mínimas pero indelebles. En primer lugar, si nos detenemos en las denominaciones y prácticas culturales que estuvieron asociadas a pigmentos a base de cobre en territorio andino, estos son mencionados por diferentes fuentes escritas coloniales como *copaquiri* o *copaquira* -en su mayoría referidos al verdigris-, o *llacsa*. Según estas fuentes, en las culturas andinas muchos colores -y sus correspondientes sustancias materiales- habrían tenido propiedades curativas al mirarlos, ingerirlos, tocarlos o incluso besarlos y soplarlos hacia el arco iris, en ceremonias propiciatorias ligadas al sol y a ese fenómeno óptico. Estos pigmentos cuprosos fueron utilizados para lograr diferentes tonalidades de verde y azul mezclándolos con blanco de plomo o en calidad de resinatos para lograr veladuras translúcidas sobre otros pigmentos (Fig. 25) o sobre bases doradas o plateadas como corladuras, para generar el efecto cromático metalizado, como ya hemos comenta-



◀ Fig. 25. *Las penas del infierno y La Huida a Egipto*. Iglesia de San José de Soracachi, Bolivia. Ca. 1750. Pintura al seco sobre muro. Foto: Siracusano.

◀ Fig. 26. *Las penas del infierno*. Iglesia de San José de Soracachi, Bolivia. Ca. 1750. Pintura al seco sobre muro. Detalle. Foto: Siracusano.

▲ Fig. 27. Corte estratigráfico de micromuestra tomada del cuadro de Mateo Pizarro (atrib.). *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad*, Yavi, Jujuy, Argentina. Aplicación de resinato de cobre sobre una capa de malaquita para lograr un efecto traslúcido. Foto: Centro MATERIA-UNTREF.

do.³⁶ Entre estos pigmentos quisiéramos destacar algunos cuya procedencia es local. Gracias a la aplicación de técnicas espectroscópicas como la microscopía electrónica de barrido con espectroscopía de rayos X de dispersión de energía (SEM-EDS) y la microespectroscopía Raman, junto con métodos de mapeo espectral o *imaging*, ha sido posible identificar la antlerita –un sulfato básico de cobre–, la brocantita –un mineral asociado a la antlerita– y la atacamita –un cloruro básico de cobre– como pigmentos verdes que, tanto de manera aislada como mezclados en la paleta, están presentes en numerosos obras del periodo.³⁷ ¿Es que acaso los pintores andinos encontraron en estos materiales un recurso cromático nunca antes advertido? No. Investigaciones arqueológicas han demostrado la presencia de algunos de ellos en forma de polvos dentro de bolsas de cuero y calabazas de enterratorios prehispánicos incaicos en los altiplanos chileno, boliviano y argentino, así como también formando parte de la policromía de algunas arquitecturas, como en el templo de Pachacamac. Desde los inicios del virreinato su uso fue frecuente, como hemos podido corroborarlo en la policromía de tallas como la Virgen de Copacabana, o en la pintura mural de los siglos XVII y XVIII de templos como los de Pachama (Chile), Curahuara de Carangas (Fig. 7,8), Callapa, Soracachi (Figs. 26, 27), Copacabana de Andamarca (Bolivia) y Marcapata (Perú).³⁸





Esta presencia constante en más de cuatro siglos estaría indicando una continuidad de prácticas culturales desde tiempos prehispánicos en los que el cobre tuvo protagonismo y una participación destacada en la apropiación y reformulación de técnicas de pintura de tradición europea que tuvieron lugar en el ámbito andino.

Finalmente, quisiéramos señalar otro uso del cobre ya no como pigmento sino como medio y soporte para la difusión y producción de imágenes, en tanto fue parte de unos de los procesos más importantes en la cultura visual de la época. El tema de la función que las planchas de cobre –y sus aleaciones– tuvieron en el proceso de creación de estampas ha sido muy trabajado en los últimos años.³⁹ Existen en las colecciones públicas y privadas algunos ejemplares que todavía subsisten e, incluso, que fueron reutilizados para la producción de pinturas. (Figs. 28, 29)

No avanzaremos sobre este aspecto sino sobre aquel que vincula al cobre con la producción pictórica ligada a las prácticas de devoción, una vertiente sumamente importante en lo relativo a la vida cotidiana de las personas que transitaban y habitaban estas tierras, particularmente en los siglos XVII y XVIII. De tamaño mediano o pequeño, estas planchas de cobre o latón eran pintadas al óleo con motivos ico-

◀ Fig. 28. Mateo Pérez de Alesio. Virgen de la Leche / Sagrada Familia del Roble, según original de Giulio Romano. Ca. 1604 / 1583. Óleo sobre plancha de cobre / Cobre grabado al buril. 48.3 x 38.2 cm. Museo de Arte de Lima. Donación Colección Petrus y Verónica Fernandini en memoria de Héctor Velarde Bergmann.

◀ Fig. 29. Reverso fig. 28.



Nuestra Señora del Rosario

nográficos diversos, destacándose las figuras de la virgen, las crucifixiones y los santos para ser llevadas o colgadas en el ámbito doméstico como objetos íntimos piadosos.

Ahora bien, dentro de estos objetos, en los últimos años nos hemos dedicado a investigar un *corpus* que, por su calidad y originalidad, lo hacen único en Hispanoamérica.⁴⁰ Se trata de un tipo de piezas que, a partir de fines del siglo XVII, comenzaron a circular por todo el virreinato del Perú. Estas planchas pintadas tienen la particularidad de tener una policromía muy cuidada y delicada, mientras que su soporte de metal –generalmente cobre– presenta diferentes planos en relieve sobre los que resaltan figuras muy finamente pintadas con una decoración mixtilínea, también en relieve, que las enmarca, con roleos y medallones. (Figs. 30,31) Una técnica que, según nuestras últimas investigaciones, combina el aguafuerte con la punta seca y que, junto con la pintura realizada con distintas clases de pinceles, da como resultado una composición de extremo preciosismo. Esto implica la participación de varios oficios en su manufactura. Por otra parte, los análisis realizados sobre el soporte mediante técnicas no invasivas revelan que el cobre es de gran pureza, lo que indicaría que proviene de algunos de los ingenios donde se procesaba dicho metal. Es decir que estamos en presencia de una producción en serie que tuvo una gran aceptación y que conjugó conocimientos ya provenientes de un uso prehispánico del metal, así como de la tradición europea.

Esta mirada sobre el costado material de la producción artística andina que hemos propuesto en esta oportunidad es apenas una posible entre tantas otras y no se agota en los materiales seleccionados o los ejemplos presentados. Incluso cada uno de estos esconde “mundos mínimos” de una praxis cargada de sentidos que reverberan sobre las ideas y los sentimientos que ellos mismos despertaban para quienes los consumían, toda vez que el espacio de la biblioteca y el archivo entran en diálogo con el del laboratorio. Son materias y técnicas autóctonas y foráneas que, mediante apropiaciones y reformulaciones, fueron manipuladas dentro del horizonte de expectativas y saberes que los hacedores de imágenes manejaban, pero al que le sumaron el desafío de la experimentación en sus búsquedas estéticas. Paralelamente a la explotación del territorio y las personas –y todas sus consecuencias– que supuso la extracción de los minerales que hemos propuesto analizar, existió una dimensión cromática, estética y simbólica que estos mismos metales brindaron al universo de las representaciones del Perú colonial. Hoy se hacen cada vez más necesarios estos abordajes si queremos recuperar todas las voces, especialmente las que quedaron ocultas tras viejos barnices.



◀ Fig. 30. Anónimo. Coronación de la Virgen del Rosario de Pomata por la Santísima Trinidad con San José y San Miguel Arcángel. Bolivia? Perú? Primera mitad del siglo XVIII. Óleo sobre cobre en altorelieve. 21,8 cm x 26,6 cm. Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, Buenos Aires, Argentina. Foto: Daniel Merle, Centro MATERIA-UNTREF. La similitud con la fig. 31 en cuanto a medidas, técnica y composición iconográfica permite suponer que provienen de un mismo taller.

▲ Fig. 31. Anónimo. Coronación de la Virgen del Rosario de Pomata por la Santísima Trinidad con Santo Domingo de Guzmán y Santa Rosa de Lima. Imagen con luz rasante. Foto: Daniel Merle, Centro MATERIA-UNTREF.

Páginas siguientes:

- ▶ Botella asa estribo escultórica de estilo Mochica. El curaca se encuentra sentado en una tiana y luce como adornos un tocado, orejeras y un pectoral. Museo Larco, Lima.





PARTE II

**HERENCIAS Y CONFLUENCIAS
EN EL ARTE PERUANO**



El arte antiguo como proceso creativo

Cómo aproximarse al arte antiguo: las lecciones de los huacos retratos

Para varios coleccionistas y curadores de arte del siglo XX, no había duda de que los objetos elaborados con destreza y sensibilidades complejas por los antiguos maestros y maestras de comunidades de las tierras que hoy en día constituyen la República del Perú eran obras de *arte*.¹ Al inicio de esta historia del reconocimiento del arte antiguo peruano como arte en sí, estos actores buscaron ejemplares del arte antiguo americano que pudieran celebrar por su aparente conmensurabilidad con el arte europeo. Entre los primeros candidatos de “arte” en este sentido estuvieron monumentos como los monolitos tallados de Chavín de Húantar,² los tejidos pintados de Chancay que podrían exhibirse extendidos como cuadros en las paredes de las salas,³ la cerámica nasca con su amplitud de colores y uso magistral de la línea de contorno,⁴ los finos dibujos sobre las vasijas mochicas y los huacos retratos de esta cultura que pretenden capturar en sus formas moldeadas rostros vivientes. En trazos gruesos, a fines del siglo XIX había un turno intelectual hacia el secularismo humanístico que permitía a estudiosos europeos y americanos considerar explícitamente el valor estético de aquellos objetos de la América antigua que en siglos anteriores habían sido abordados solo bajo términos como “ídolos”, antigüedades o tesoros.⁵ Este capítulo explora debates históricos y recientes en la historia del arte y la arqueología sobre el término “arte” y sus aplicaciones a la América antigua. En las tres partes de este ensayo, se consideran las implicaciones para una amplia discusión del arte como proceso creativo, las innovaciones tecnológicas y las experimentaciones plásticas dentro de las sociedades antiguas, con énfasis en las obras de arte de la costa norte del Perú elaboradas desde la antigüedad hasta la actualidad.

◀ Fig. 1. Artista o artistas mochica, botella “retrato” de asa estribo, ca. 500–800 d.C., cerámica moldeada con engobe, 25.6 x 24.1 cm. Ex Colección Gaffron, Berlín. Donación Kate S. Buckingham, Art Instituto of Chicago, 1955.2338.

Hace más de un siglo en Londres, el crítico de arte y miembro del grupo de Bloomsbury, Roger Fry, escribió en un ensayo sobre la arqueología americana que “probablemente las primeras obras en ser admitidas bajo este tipo de consideración [es decir, seriamente como obras de arte] fueron las vasijas peruanas que toman la forma de cabezas y figuras humanas sumamente realistas”.⁶ Las botellas retratos –producidas por los grandes maestros o maestras de alfarería de las sociedades mochicas en la costa norte (Fig. 1)– fueron valoradas dentro de las primeras colecciones, tanto en el Perú como en el extranjero, como “especímenes” científicos que supuestamente evidenciaban la fisonomía indígena antigua de modo racializado típico de la segunda mitad del siglo XIX y, poco más tarde, como obras de arte. A menudo se pasó por alto su utilidad como recipientes. En 1912, Charles Hercules Read, curador del Museo Británico, argumentó a favor del mérito artístico de un lote de unos 250 ceramios antiguos de la costa norte del Perú recién adquirido por esa institución enciclopédica. Entre los más escogidos, Read alabó el logro escultórico de una vasija por “la aguda observación de los planos siempre cambiantes del rostro y la habilidad con que se destacan los rasgos individuales del original”, y de otra botella (Fig. 2) como “un retrato magistral y viril que impone nuestro respeto.”⁷ El curador británico comparó favorablemente esta última pieza con un dibujo del rostro del regío Jean de France, duque de Berry, realizado por el pintor alemán-suizo Hans Holbein. No fue un comentario casual, ni una “comparación bastante extraña”,⁸ sino una conjetura argumental el hecho de alabar la botella peruana como una verdadera obra de arte equivalente a la del retratista de la Casa de los Tudor y posiblemente el más destacado en toda la historia de Inglaterra.

En el Perú, los huacos retratos también han sido considerados entre las obras de arte antiguo más célebres. Para el historiador del arte Francisco Stastny, las formas tan afectivas de estos objetos ratifican que “el rostro humano modelado con realismo, es un libro abierto que toda persona con un poco de imaginación puede leer y comprender.”⁹ A fines de los años treinta, Rafael Larco Hoyle pudo demostrar –por medio de su amplia labor como coleccionista y la de su padre, Rafael Larco Herrera– que habían imágenes en cerámica que parecen ser de los mismos individuos halladas en sitios mochicas a lo largo del trayecto entre los valles de Chicama, Moche, Virú y Santa. A partir de esta observación, Larco propuso la hipótesis de que los retratos en arcilla representaban a los jefes que gobernaron el Estado mochica y eran reconocidos en todo su territorio. Según Larco, los rostros de jefes incluirían el del “*cie-quick*” o “autoridad política suprema mochica”, así como de otros caciques representados en diferentes etapas de la vida, y también de los “infantes herederos”, los niños que serían los futuros líderes del Estado.¹⁰

De esta manera, Larco imaginó una antigua forma del estado que era estratificada y hereditaria, dentro de la cual solo los hombres importantes merecían ser los modelos vivientes de los retratistas-alfareros. En verdad, los retratos femeninos mochicas son muy escasos.¹¹ Pero la evidencia arqueológica –ahora bien conocida– de los enterramientos de personas femeninas poderosas como la Señora de Cao y las “sacerdotisas” (mujeres de alto rango social; tal vez sacerdotisas o reinas, si no ambas) de San José de Moro sugiere que la realidad del poder político de las sociedades mochicas no era tan homogéneamente masculina como le parecía a Larco y otros hace casi un siglo. Las mujeres poderosas reales se hacen invisibles desde el punto de vista de este corpus de supuestos jefes en cerámica. De hecho, algunos especialistas en la imaginería mochica persisten en proponer la singularidad de “la mujer o la sacerdotisa” (*The Woman or the Priestess*),¹² a pesar de la evidencia de que hubo múltiples mujeres notables en el

► Fig. 2. Artista o artistas mochica, botella de asa estribo, ca. 500–800 d.C., cerámica moldeada con engobe, 25 cm (alto). Supuestamente procedente de Hacienda Casa Grande, valle de Chicama, Perú. The British Museum, Londres, Am1909,1218.29.



arte mochica, incluyendo aquellas escenas de pinturas murales descubiertas en Pañamarca en 2023 por el proyecto de investigación arqueológica dirigido por Jessica Ortiz Zevallos, con la colaboración de la autora y Michele Koons. Es muy posible que ideas modernas patriarcales de gobierno y las expectativas de género en el liderazgo hayan afectado a las aparentemente concluyentes interpretaciones de aquellas imágenes en cerámica que muestran a los gobernantes –un enfoque, ante todo, típicamente basado en sus semblantes de *hermosos hombres estoicos*–, aun cuando los tocados que levantan esos personajes son notoriamente humildes.

Partiendo de la base del estudio de Larco, Christopher B. Donnan, al realizar su propia investigación, interpretó estos “retratos verdaderos” como evidencia de la conmemoración de las vidas de individuos históricos, a los que les puso apodos en función de sus rasgos distintivos. El personaje más llamativo del estudio de Donnan es aquel denominado “Labio Cortado”, vislumbrado como un líder que debió de ser muy celebrado en su tiempo, tanto así que podía seguirse su recorrido a lo largo de varias décadas de vida rastreando en las representaciones la aparición de una cicatriz en forma de fúrcula (*wishbone* o clavículas de ave) encima del labio. Sobre este individuo, Donnan comentó que los alfareros mochicas “captaron sus rasgos faciales con tanta precisión que lo reconoceríamos inmediatamente si lo viéramos hoy paseando por las calles de una ciudad peruana”.¹³

Pero no todos están de acuerdo sobre las identidades de los sujetos de los huacos retratos. Janusz Wołoszyn comparó las formas de los tocados y otros atributos de los huacos con otras representaciones de figuras humanas que aparecen en escenas representadas en otros medios artísticos para concluir que los que llevan el tocado simple de tela envuelta –incluyendo las imágenes del protagonista principal de Donnan– son sacerdotes mochicas.¹⁴ Para Wołoszyn, la cicatriz no era evidencia de herida de combate, sino más bien la huella de una escarificación intencional. Para apoyar su contraargumento, este investigador observa que la misma forma de cicatriz se encuentra en distintos rostros en cerámica, mientras que se aprecian diversas cicatrices en la que, de otro modo, podría parecer la cara del mismo individuo. Claramente, las cicatrices fueron aspectos importantes para los artistas y sus patronos: pero ¿aspectos de qué? Sin otra fuente que lo confirme, es muy difícil saber si estos hombres eran sacerdotes o gobernantes, o incluso otros personajes.

Aunque las identidades de los representados en los huacos retratos han sido –y continuarán siendo– objeto de debate, otras preguntas se plantean menos a menudo. Entre las más pertinentes: ¿es cierto que los huacos retratos son *retratos*? Seguramente hay muchos ejemplos en la historia del arte mundial de naturalismo plástico –la fiel reproducción fisiológica del modelo– que no son retratos *per se* de individuos históricos. La cuestión de identidad se complica por el hecho de que en muchas partes del mundo los artistas han pintado y esculpido los retratos de la realeza tal y como sus miembros deseaban ser representados, a veces más humildemente como individuos devotos o estudiosos. Del mismo modo, los artistas han recurrido durante mucho tiempo a amigos, amantes y familiares como modelos vivos para figuras alegóricas. Al igual que hay un sinnúmero de retratos, como los pintados por los cubistas, que son manifiestamente abstracciones o estilizaciones de la semejanza del sujeto para revelar una esencia interior. ¿Tienen que ser retratos para ser considerados obras de arte dignas de nuestra atención estética e histórica? No se sabe cómo los antiguos mochicas conceptualizaban la naturaleza del yo interior del individuo, ni cómo se correspondía con las singularida-

des de la apariencia física, aspectos de entendimiento esenciales del género artístico-histórico del “retrato” en la definición occidental. ¿Por qué deberíamos suponer que la filosofía mochica estaría más próxima a la de Sócrates o Kant y no a las enseñanzas de otras religiones del mundo, como, por ejemplo, el hinduismo, que sostiene que el ego es una *ilusión* que separa a la persona de la totalidad del ser?

Hay indicios contundentes de que los mochicas pensaban mucho en temas existenciales. Son abundantes las representaciones artísticas de transformación entre especies, de la mortificación del cuerpo humano con vida y de las actividades dentro del mundo de los muertos y los “muertos vivientes.” Como observó el historiador del arte George Kubler, el arte mochica “es un arte conectado directamente con la sensación, basado en percepciones instantáneas de las cambiantes apariciones de la realidad. Los hábitos pictóricos de los mochicas manifiestan un interés por las situaciones particulares en el instante del suceso.”¹⁵ La transitoriedad de la mortalidad parece ser una de los temas más profundos del arte mochica.

El énfasis de los alfareros en las cicatrices y heridas en las caras es muy importante. No se limitan al ejemplo clave de “Labio Cortado”, pues también aparecen alrededor de la boca y en las mejillas de un gran número de rostros representados. Un ejemplo es la botella en Londres que el curador británico apodó como el “doble peruano” de Jean, duque de Berry (véase Fig. 2).¹⁶ Aunque parece que la superficie de la cara fue retocada a principios del siglo XX, las hendiduras en las mejillas se mantienen visibles. En el marco del individualismo occidental, tales marcas faciales indicarían una identidad personal. Marcas en la piel y la carne del rostro figuran en este corpus con tal frecuencia que cabe preguntarse por explicaciones alternativas. Es posible que las cicatrices no indiquen identidades particulares, sino que manifiesten un interés especial de los artistas mochicas en los procesos activos de observar la forma precisa del ser vivo (requisito para el naturalismo), así como los procesos de pérdida del tejido blando por actos violentos, enfermedades e incluso la descomposición orgánica anticipada después de la muerte. Más allá de los “retratos”, existe en el arte cerámico mochica un espectro de imágenes de rostros vivos, enfermos, mortificados, momificados y esqueléticos que hace pensar, como paralelismo, en la contemplación del cadáver en descomposición como forma de liberación espiritual propia del arte budista japonés.¹⁷ Lo que se ha visto en los huacos retratos como un índice del individualismo podría ser, más bien, una indicación de la amplia conciencia de la naturaleza existencial de la vida y la muerte.

También es importante recordar que los huacos retratos en forma de cabeza (véase Fig. 1) no son “bustos escultóricos”, como los describió Larco,¹⁸ sino recipientes. Como tales no fueron diseñados para ser colocados sobre un pedestal o dentro de una vitrina como “objetos de arte.” Eran imágenes concebidas para ser movidas durante las actividades sociales. En cuanto a cumplir su función de verter líquidos, las botellas deberían estar *invertidas*. Dada la física de la circulación del flujo de líquidos y el correspondiente desplazamiento del aire atendiendo a la forma del asa, el usuario tendría que inclinar la botella según el eje anterior-posterior del “estribo” para echar el contenido sin salpicar.¹⁹ La maniobra ideal para mantener el flujo constante de líquido sería levantar la cara de la botella hacia atrás, haciéndola mirar al cielo, o inclinarla hacia el suelo. Estas acciones apenas parecen los movimientos de gobernantes, caciques y jefes (sacerdotes, quizás).

Una última consideración para entender cómo el término “retrato” no es suficiente para expresar la profundidad del significado de los huacos sería el hecho de que no



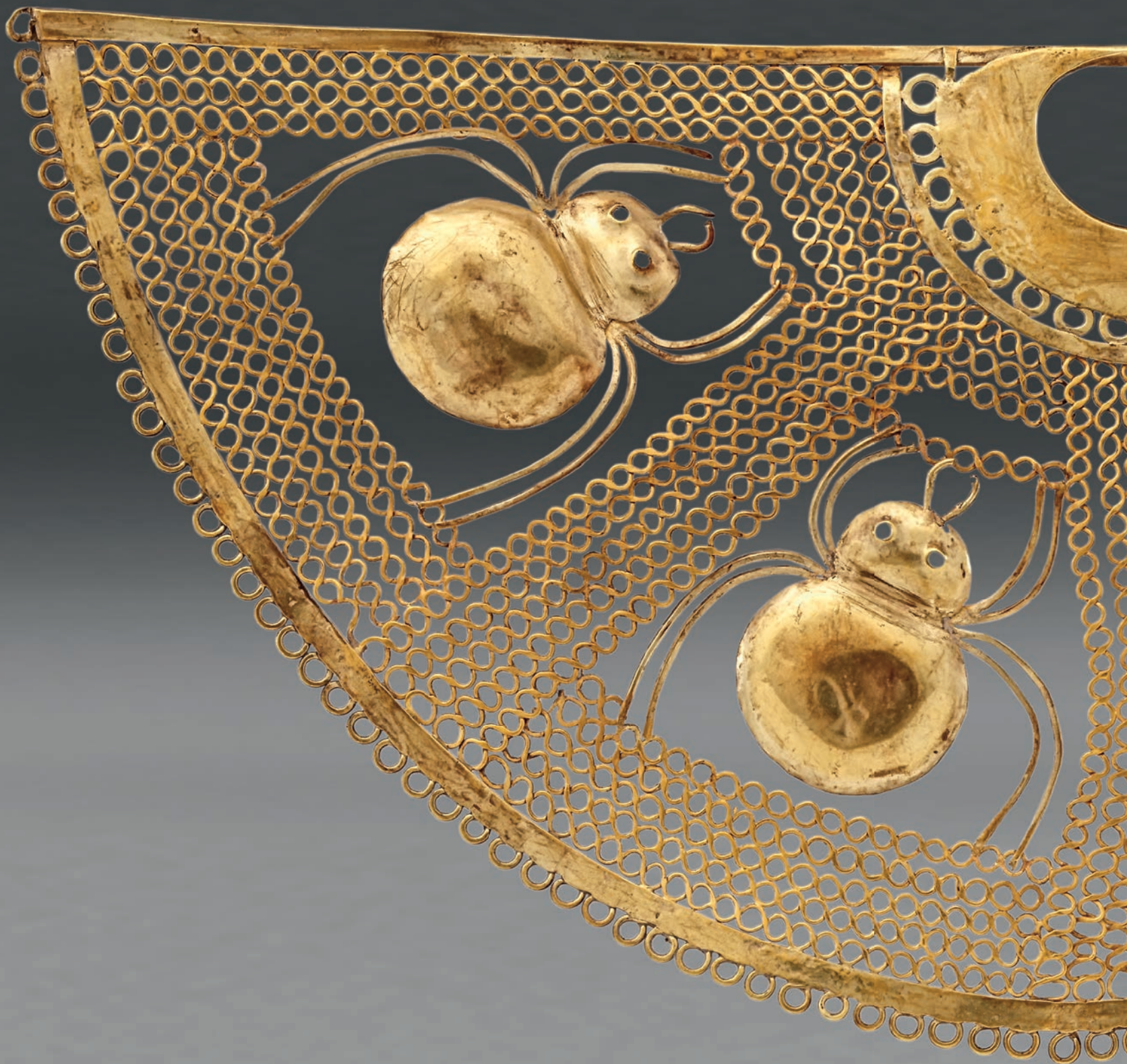
▲ Fig. 3. Artista o artistas mochica, par de orejeras con figuras de aves-corredores, ca. 400-700 d.C., oro, turquesa, sodalita, espondilo, diám. 8 cm. Donación y Legado de Alice K. Bache, 1966, 1977. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 66.196.40-41.

solo no son bustos escultóricos –es decir, esculturas de la cabeza y el cuello con parte del pecho y los hombros de una figura que se entiende que existe, aunque no sea representada completamente–, sino que las piezas cefálicas toman la forma de la cabeza y el cuello separados del cuerpo. Así podrían hacer una referencia, aunque fuera oblicua, a las formas de las cabezas cortadas, ya se tratara de “trofeos” o de antepasados que podrían haber sido conceptualizados metafóricamente como semillas ancestrales.²⁰ Si insistimos en que estas piezas cerámicas se vean como retratos documentarios –parecidos a las fotos del carné de identidad–, solo podemos ver el aparente realismo escultórico como un hecho histórico. Desde una mirada más amplia del *arte plástico* se hace posible comprenderlas como ámbitos de elecciones artísticas, de deseos patronales y de todo un conjunto de conceptualizaciones autóctonas de la vida, la identidad y el cuerpo. Aparte de la fina habilidad técnica de su fabricación y cualquier parecido coincidente con obras europeas, este es su efecto como arte: un atractivo que desarma y da paso a una complejidad profunda y resistente.²¹



El “arte” y sus descontentos: perspectivas de la lingüística y el arte contemporáneo

Los logros técnicos que se aprecian en los antiguos objetos peruanos –como los huacos retratos, así como la delicada nariguera salinar de oro (Fig. 4) y las orejeras mochicas con vistosos mosaicos de corredores alados (Fig. 3)– son incuestionables, al igual que sus propiedades afectivas y estéticas. Sin embargo, algunos arqueólogos y antropólogos e incluso historiadores del arte expresan su incomodidad con el uso del término “arte” para describirlos.²² Lo ven como una palabra que lleva demasiada carga eurocéntrica, que hace énfasis en su valor económico y que fomenta así el saqueo de sitios y la pérdida de datos científicos de valor incalculable. Algunos antropólogos parecen haber trasladado a la palabra “arte” su preocupación acerca de la historia de la problemática recepción de los “fetiches” de los no occidentales por parte de los investigadores occidentales. En vez de “arte”, algunos autores utilizan otras palabras



▲ Fig. 4. Artista o artistas salinar, narigüera con arañas, ca. 100 a.C.-200 d.C., oro, 5.1 x 11.1 x 0.3 cm. Colección Memorial Michael C. Rockefeller, Legado de Nelson A. Rockefeller, 1979. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1979.206.1172.





o expresiones descriptivas como “objetos estéticamente cargados”,²³ “cultura material afectiva” u “objetos poderosos”.²⁴

Como ha señalado la historiadora del arte Carolyn Dean, otros investigadores preferirían encontrar expresiones más afines a la idea de arte dentro de los vocabularios de las lenguas americanas originarias. Sin embargo, como explica Dean, términos como *toltecayotl* (la sensibilidad artística) en el náhuatl del México central, o *quillca* (la superficie marcada) en quechua, solo ofrecen una equivalencia parcial.²⁵ Una aproximación al estudio del arte (o de los objetos poderosos con sensibilidad estética) sería profundizar en las voces de las lenguas originarias. Pero este método también tiene sus límites. La búsqueda del “arte” en clave indígena –como supuesto requisito para una historia del arte global– conlleva el riesgo del “esencialismo [que] efectivamente reproduce, una vez más, un no Occidente homogéneo e intemporal”, como explican los historiadores del arte Atreyee Gupta y Sugata Ray.²⁶ Estos especialistas en el arte de la India destacan “una necesidad de situar históricamente estos términos dentro de sus usos temporales-contextuales”.²⁷ Ello hace eco con el método interdisciplinario que propuso Patricia Victorio Cánovas para el estudio del arte del Perú antiguo: un método “histórico-crítico” con un análisis formal que vaya más allá de un enfoque en la iconografía.²⁸

Aparte del concepto de “arte” en sí mismo, se podría recurrir a otros conceptos de la filosofía indígena americana para profundizar en la comprensión de la representación visual. Por ejemplo, *ixiptla* en náhuatl denota significados encadenados de la semejanza, la imagen, el delegado, la sustitución y el “imitador” de una deidad.²⁹ La palabra *baah* de inscripciones antiguas mayas en Guatemala y México meridional significa otro conjunto de ideas relativas al cuerpo, el yo, la imagen y el retrato.³⁰ En muchik, una de las lenguas autóctonas de la costa norte del Perú, la palabra *c’häpmong* quería decir “imagen”, pero más específicamente imágenes *tridimensionales*, no planas.³¹ El término podría haber conllevado dimensiones metafísicas similares de representación artística,³² aunque es casi imposible recuperar una teoría estética antigua a partir de la limitada documentación que existe actualmente sobre las lenguas norteamericanas.³³

En el ámbito de los estudios mochicas es más frecuente que se haga referencias a temas iconográficos pintados en las superficies de la cerámica fina, como la “Rebelión de los artefactos” (Fig. 5), para aproximarse a un entendimiento de la vida y eficacia social de objetos como los ornamentos y prendas de la élite, las armas de los guerreros y las herramientas de las tejedoras, todos estos íntimamente vinculados a sus poseedores y fabricantes.³⁴ Con este enfoque, la animación de los bienes se expresaría en la pintura por la adición de cabezas, brazos, piernas y un comportamiento de tipo humano. Es difícil distinguir entre las posibilidades que el artista eligió representar al pintar la botella: la animación mágica de los objetos, o el sentido de la agencia/vida invisible inherente a las cosas como actores no humanos, o una idea metafórica que uniría la posesión de los objetos con las personas que los usaban o levantaban. Cabe destacar que las propias botellas de asa estribo no parecen transformarse adoptando aspectos humanos, como a veces lo hacen los cántaros y los platos. La fuerte presencia de las botellas de asa estribo se expresa sin necesidad de la ayuda de este modo de embellecimiento antropomórfico. Posiblemente, las vasijas más poderosas e icónicas no requerían ser dibujadas con rasgos humanos para indicar su estatus especial. Les bastaba con mantener su propia forma sin necesidad de apropiarse de la forma humana. A veces lo que no se visualiza es tan importante como lo que sí se muestra.

◀ Fig. 5. Artista o artistas mochica, botella de asa estribo pintada con el tema de la “Rebelión de los artefactos,” ca. 500–800 d.C., cerámica con engobe. Supuestamente procedente del valle de Chicama. Museum Fünf Kontinente, Múnich. © Museum Fünf Kontinente München. Fotografía de Nicolai Kästner.



Está claro que no había un mercado capitalista de artistas, galeristas y coleccionistas en la América antigua. Es apenas probable que existiera una filosofía afín a las modernas teorías del reconocimiento estético “desinteresado”, ni una idea del “arte por el arte”. Pero resulta interesante observar que las preocupaciones por la ahistoricidad que afectan al uso de “arte” para referirse a objetos antiguos americanos no parecen afectar los deseos contemporáneos de hablar de la música, la poesía, o la danza de la América antigua como categorías eurocéntricas o ahistóricas. Apenas nadie miraría la exquisita vasija Chimú de plata en forma de un músico con ojos de malaquita tocando la antara (Fig. 6) y se negaría a aceptarla como una referencia a la “música”. El arte inmaterial de la música elude los mismos problemas de clasificación que la propia figura de plata tan finamente labrada. Si no es requisito extraer una teoría musical de los chimús para apreciar la existencia antigua de música, tampoco se necesita una palabra específica ni una teoría estética de las tradiciones antiguas para entender que sí había “artisticidad” (*artistry*) en acción.

Parece que es el valor económico de objetos vistos como obras de arte (si no el retorno histórico del “fetiche”) lo que causa la mayor preocupación entre algunos estudiosos. Sin embargo, si nos remontamos más al tiempo europeo, veríamos que el *objet d'art* es solo una categoría relativamente reciente. La palabra española “arte”, que significa “capacidad, habilidad para hacer algo” entre otras definiciones, deriva del latín *ars*, *artis*, que a su vez se remonta al griego *téchnē* (τέχνη).³⁵ Antes de las teorías estéticas europeas de los siglos XVIII y XIX, la palabra tenía un significado más amplio en el Mediterráneo antiguo como destreza manual y refinamiento de la técnica. ¿Hay objetos de la América antigua que se pueden ver como si fueran objetos de arte en un sentido moderno y estético? Claro. Pero ¿hay también más obras –desde vasijas hasta ornamentos, tejidos o figuras emplazadas en las superficies de la arquitectura de templos y palacios– que demuestren la cuidadosa planificación, el trabajo experto y las profundas motivaciones de sus creadores? Ciertamente, sí. Estas obras de arte antiguo americano (o denominadas con cualquier otro nombre) son y habrían sido entendidas como resultados de fabricación experta que llevaban los valores más apreciados de sus creadores y usuarios. Para ellos, las palabras que ahora preferimos para referirnos a sus obras no importaban para nada.

La búsqueda de términos y concepciones auténticas del arte en el pasado profundo, ya sea mochica o mediterráneo, es una especie de arqueología conceptual. La excavación lingüística o filosófica no constituye una apertura de la cuestión a la luz de la liberación poscolonial. Más bien, relega la antigüedad estrictamente al pasado y no permite contemplarla a la luz prometedora de un futuro. En ese aspecto, se podrían escuchar las voces de artistas contemporáneos cuyas perspectivas sobre el arte antiguo peruano no coinciden necesariamente con las convenciones de la investigación académica.

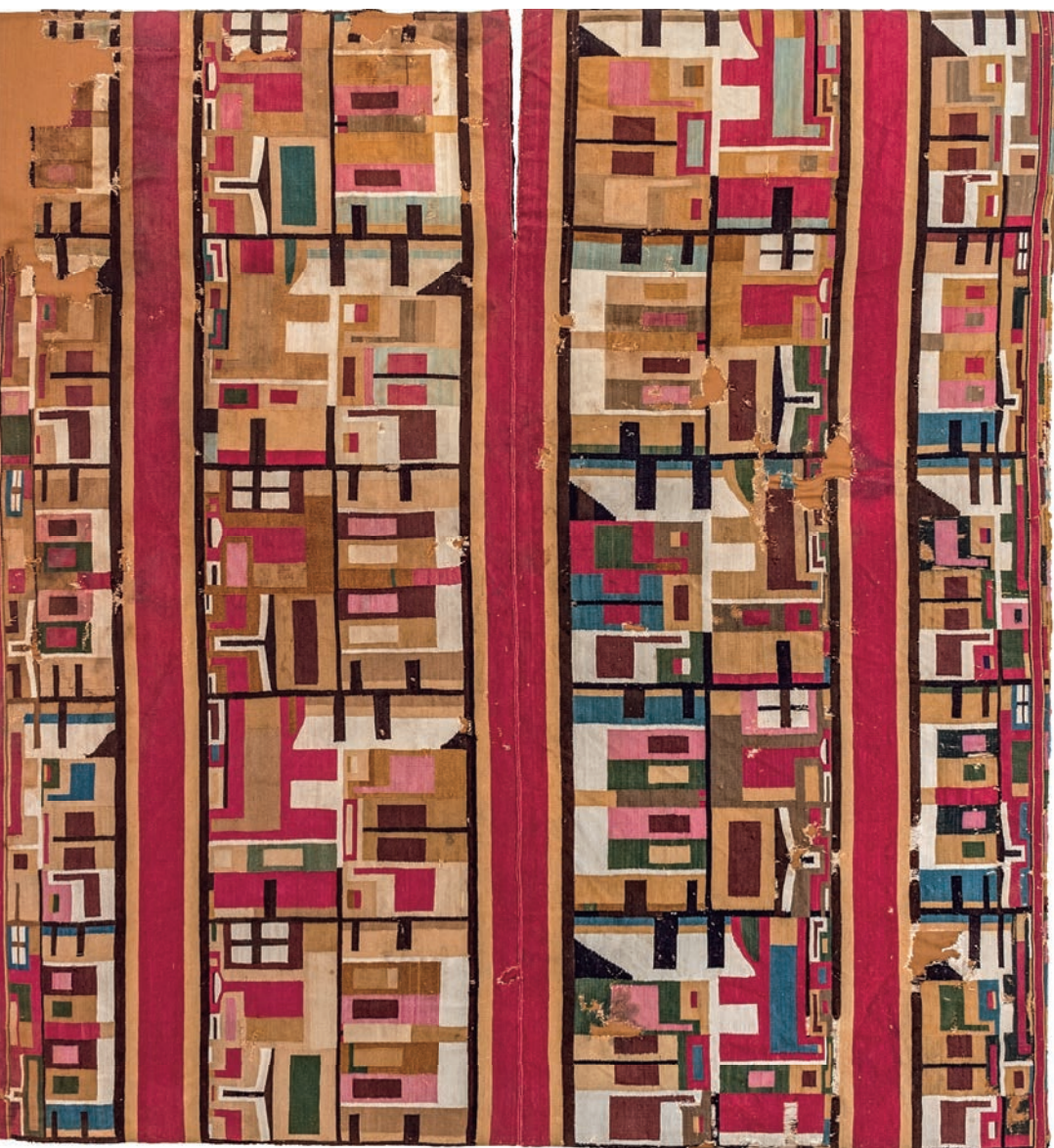
En un diálogo reciente sobre el arte precolombino, las disciplinas de arqueología e historia del arte, y las posibilidades de descolonizar la valorización del arte antiguo peruano, moderado por Carolina Luna, la artista peruana Kukuli Velarde conversó con Ulla Holmquist, directora del Museo Larco. Luna les planteó la pregunta: “¿En qué consiste una obra de arte? ¿Es legítimo hablar de un arte precolombino, considerando el origen occidental del término ‘arte’?” Velarde respondió que considera “que toda producción o intención estética es artística. El arte no es un adjetivo donde uno esté tratando de determinar cualidad. El arte es simplemente una acción de crear. [...] ¿Es legítimo

► Fig. 6. Artista o artistas chimú, vasija en forma de tocador de antara, ca. 1350–1470 d.C., plata, malaquita, resina. Colección Memorial Michael C. Rockefeller, Legado de Nelson A. Rockefeller, 1969. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1978.412.219.



hablar de un arte precolombino? Es legítimo hablar de arte en toda acción creativa”. Por su parte, Holmquist abundó sobre el tema y afirmó: “He optado por utilizar el término ‘creación’ en su sentido amplio. Al hablar de creación, se incluye desde la intención del proceso hasta el resultado, y se tiene implícito el gesto del creador”.³⁶

Velarde sostuvo que “personalmente, como trabajadora del arte, yo me apropio de la palabra arte y de la palabra estética. La estética occidental no es la única; debemos aceptar e integrar la idea de un *pluriverso* donde existen diferentes formas de sentir y ver”. Y Holmquist señaló lo siguiente: “Retorno a la palabra creación, a pesar de que está en español, porque considero que



▲ Fig. 7. Artista o artistas wari, túnica (*uncu*) con figuras zoomórficas abstractas, ca. 600–1000 d.C., fibra de camélido y algodón, 100 x 92 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, RT-1650. Fotografía de Daniel Giannoni.

► Fig. 8. Kukuli Velarde, *San Cristóbal*, 2012, Serie CORPUS, cerámica con esmalte, pintura de caseína y oro, 82 x 44 cm. Colección de la artista. © Kukuli Velarde.

obra en metal era tan fina y equivalente a la seda arácnida (Fig. 4). Las orejeras mochicas revelan las acciones de sus creadores en la selección y corte de láminas delgadas de piedra y concha coloradas (Fig. 3), e incluso en el relleno de los agujeros centrales de algunas teselas con discos minúsculos de piedra del mismo tono (que quizás en su estado anterior eran cuentas ensartadas). Las figuras de mensajeros alados aparecen corriendo desde diferentes lugares. Sus dedos tocan ligeramente los marcos dorados de los ornamentos circulares, como si hicieran girar cada uno con el movimiento de sus veloces pies. También los grandes textiles –los *unkus* reales de los Imperios wari e inca (Figs. 7, ver págs. 152-153 - figs. 8 y 10)– son magníficas obras del arte, el diseño y la matemática. No se trata solamente de prendas finas, que habrían sido usadas por portadores privilegiados, sino que también son el resultado de una creatividad que excede la rigidez de una fórmula geométrica prescrita, dada la asombrosa improvisación controlada de sus tejedores.³⁸ A partir de la apropiación por Velarde y Holmquist del “arte” como acciones de creación estética, se vuelve evidente que obras así pueden ser consideradas no solo por su valor económico o por su antigüedad, sino como manifestaciones concretas de grandes prácticas de creación e innovación plástica en el antiguo Perú y que hoy se encuentran vivas en la creatividad artística de sus descendientes (Fig. 8).

tenemos responsabilidad en la búsqueda de cuáles son esos procesos creativos y de ver si en nuestras propias culturas originarias se encuentran estas palabras, nociones y procesos. El término creación nos permite empezar a realizar el esfuerzo de ir eliminando el bautizo taxonómico de las cosas por procesos más dinámicos”.³⁷ Desplazar así la definición de “arte”, tal como Velarde propone respecto a la apropiación del término de la historia europea para extenderlo al arte peruano antiguo y contemporáneo, trasladando el enfoque de “las cosas” hacia “procesos”, como explica Holmquist, nos ofrece un modo renovador para pensar en la problemática del “arte” y sus críticos.

Aproximarse al estudio del arte antiguo peruano con énfasis en los procesos dinámicos y los gestos implícitos de los creadores –en lugar de una atención exclusiva a sus formas finales como cosas– permite un diferente tipo de valoración de los mismos objetos, obras de arte y tesoros antes mencionados. Se puede ver claramente la propuesta de los orfebres salinar que elaboraron los delicados eslabones de oro de una nariguera como si fueran el producto de unas arañas tejedoras, con lo que afirmaban que su propia



El arte como acción creativa en un contexto social: las lecciones de Pañamarca

Las superficies pintadas de la arquitectura antigua de la costa norte del Perú brindan muchas oportunidades para apreciar el arte en el sentido propuesto en la sección previa: como un proceso creativo que incluye los gestos implícitos, así como explícitos, de sus creadores. En esta tercera parte, ofrezco comentarios desde la perspectiva del equipo de investigación dedicado al estudio, registro y conservación de las pinturas murales mochicas encontradas en la zona monumental de Pañamarca ubicada en la parte baja del valle de Nepeña, al norte de la ciudad de Casma.³⁹ El centro situado en la frontera sur de Moche monumental durante su fase tardía (ca. 550-800 d.C.) se construyó sobre un promontorio rocoso y los cimientos de edificios más antiguos. A diferencia de la construcción anterior, los arquitectos mochicas de Pañamarca prefirieron el uso del adobe y el enlucido de tierra para construir sus templos, salas, patios y plazas. No hay otro centro mochica de la misma escala ni en Nepeña ni en los valles al sur. En la mayoría de las superficies de la arquitectura mochica del núcleo monumental en Pañamarca, los pintores embellecieron los muros y paredes con escenas figurativas de los cánones de la cultura visual mochica (Fig. 9).

La técnica de la pintura mural en Pañamarca no era como la de los frescos de Italia u otras partes del mundo. Los muralistas preparaban las superficies con enlucido de tierra y arcilla y, cuando aún estaban mojadas, se cubría todo el fondo con pintura blanca y grandes movimientos radiales. Las huellas de estos actos de preparación todavía pueden verse en las superficies acabadas. Después, cuando los muros estaban secos,⁴⁰ los artistas trazaban los grupos de figuras humanas y no humanas, separados por estrechas bandas de enmarcado. No parece que utilizaran cuerdas para guiar sus diseños como en otros sitios mochicas. Los bocetos se hacían rápido y libremente con un objeto afilado que arañaba las paredes blancas, en una serie de gestos aparentemente espontáneos, como si el artista compusiera las figuras improvisadamente. Luego, se

aplicaban los colores con pinceles. A veces se acababan los diseños pintando líneas de contorno, otras no. Como observó el arqueólogo-pintor Pedro Neciosup Gómez frente a un pilar que registró en 2023, la inspección cuidadosa de las superficies pintadas muestra que las incisiones, en ciertas ocasiones, se retocaban, después de la aplicación de los colores, como para asegurarse de que las líneas hendidas fueran claras y profundas.⁴¹

Esta atención a la claridad de las líneas como incisiones es interesante y no solo porque indexan los gestos creativos de los diseñadores y creadores. La sombra de las líneas rehundidas habría tenido el efecto de formar una raya de contorno negra no pintada. Tal vez fuera una decisión que respondiese a una economía de materia-



les. Pero creo que es más probable que la reincisión de las líneas representara una elección de los artistas mochicas, quienes no pretendían lograr una superficie final completamente plana. La pintura mural era técnicamente un “relieve plano” pintado. Podemos comparar fragmentos de murales coetáneos de la Huaca del Sol recogidos por Max Uhle hace más de un siglo.⁴² Esos fragmentos revelan una técnica pictórica en general similar a la que hemos observado en Pañamarca, salvo que en la Huaca del Sol los pintores retocaban las incisiones con un pincel cargado de pintura negra para oscurecer el interior de las líneas incisivas y añadir profundidad. Los dos métodos representan soluciones innovadoras desarrolladas en distintos talleres.

Para asegurar la preservación de estas frágiles superficies de tierra ante la intemperie y la afectación humana, y conforme con la legislación nacional y las normas internacionales, los murales de Pañamarca han sido todos reenterrados después de su estudio y conservación. Por necesidad, su estudio avanza lentamente y paso a paso. Tomará mucho tiempo e inversión de recursos sacar completamente a la luz los edificios enterrados y sus vívidas pinturas, así como concluir procesos para poder acondicionarlos para visitas públicas. Hoy en día se puede apreciar el arte de las pinturas murales de Pañamarca principalmente a través de la fotografía y la ilustración.⁴³ La más famosa imagen del corpus de Pañamarca tiene que ser la réplica desarrollada de la pintura del personaje femenino sobrenatural (o “sacerdotisa”) estudiada por Duccio Bonavia en 1958.⁴⁴ El pintor Félix Caycho Quispe elaboró la réplica a escala después de calcar el muro y registrar sus tonos exactos allí, en el mismo sitio. Aunque la réplica original de Caycho hoy está en paradero desconocido, en los años setenta el pintor José Velásquez realizó otra réplica muy fina que actualmente se encuentra en el laboratorio del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (Fig. 10). Las réplicas de Caycho y de Velásquez, la última pintada bajo la supervisión del mismo Caycho, son registros gráficos invaluable de la pintura antigua que se perdió por falta de intervenciones adecuadas de conservación en el siglo XX, además de ser, por sus propios méritos, importantes obras de arte.

La pintura mural estudiada por Bonavia se ha convertido en una de las imágenes más reconocibles del arte mochica. Ha sido publicada y republicada tantas veces que ahora ocupa un lugar dentro del canon más destacado del arte antiguo peruano.⁴⁵ La apariencia de una mujer poderosa y bien ataviada ha tenido una gran repercusión en diversos estudios iconográficos.⁴⁶ Ella ha sido identificada como integrante esencial de una ceremonia clave para la práctica religiosa mochica.⁴⁷ Pese al realce moderno del fragmento de muro decorado, que ha alcanzado la categoría de ícono celebrado, se advierte que algunos aspectos menos canónicos de la pintura se han vuelto casi invisibles. Es como si nos hubiéramos acostumbrado tanto a ver esta imagen del antiguo arte peruano que

◀ Fig. 9. Artista o artistas mochicas, detalle de figuras humanas en procesión en un pilar pintado en Pañamarca, ca. 650 d.C., pintura sobre enlucido de tierra. Foto: Luis Sánchez para el proyecto Pañamarca 2010.

▼ Fig. 10. Réplica extendida de la pintura mural mochica estudiada por Duccio Bonavia en Pañamarca en 1958, por José Velásquez según la obra de Félix Caycho Quispe. Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

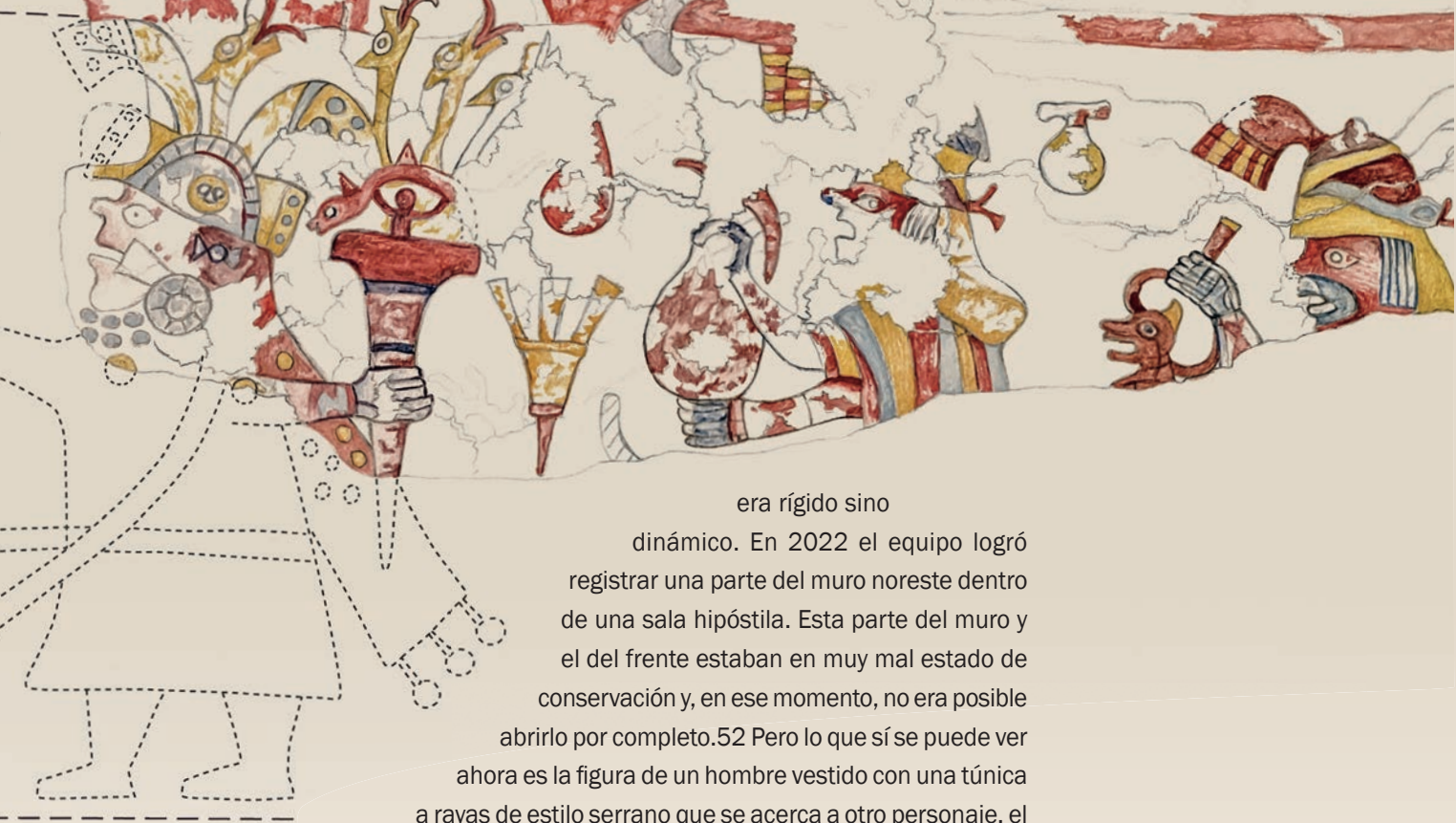




ya no la vemos en su totalidad.⁴⁸ En comparación con las conocidas versiones de este tema pintadas en finas vasijas mochicas, la ausencia de sangre en la representación del mural nos llama la atención. En la imagen que se apreciaba en 1958, la violencia de los cautivos desnudos estaba contenida en una esquina interior. Allí estos figuraban atados por el cuello, pero con las manos sueltas. De los hombros de los tres prisioneros salían formas extrañas no vistas en otras versiones pictóricas.⁴⁹ A mi ojo son “cuellos” de jarras que surgen de los hombros, como si los artistas quisieran expresar metafóricamente que los cuerpos de los cautivos equivalían a vasijas rituales, unos y otras destinados a ser vaciados en sacrificio. La ausencia de violencia explícita distingue el mural estudiado por Bonavia de otras versiones cerámicas en las que no se elude una representación sangrienta.⁵⁰ Esta observación depende de un cuidadoso análisis de la forma. Su posible explicación requiere que apliquemos un método “histórico-crítico”, como el que Victorio propugna para el estudio del arte antiguo peruano,⁵¹ para entender su aparición dentro de los escenarios sociales de su época.

Las excavaciones más recientes en Pañamarca siguen mostrándonos cosas que no esperábamos ver. Nos enseñan que el canon del arte mochica tardó en dicho sitio no

► Fig. 11. Ilustración compuesta de una pintura mural mochica en Pañamarca, elaborada por Pedro Neciosup Gómez, Jorge Gamboa Velásquez y Lisa Trever para los proyectos Pañamarca 2010 y 2022.



era rígido sino dinámico. En 2022 el equipo logró registrar una parte del muro noreste dentro de una sala hipóstila. Esta parte del muro y el del frente estaban en muy mal estado de conservación y, en ese momento, no era posible abrirlo por completo.⁵² Pero lo que sí se puede ver ahora es la figura de un hombre vestido con una túnica a rayas de estilo serrano que se acerca a otro personaje, el cual encabeza una procesión de individuos que portan diversos objetos, entre estos una botella escultórica (Fig. 11).

Aquel personaje central se enfrenta a un hombre del alto valle y levanta una porra o cetra. Aunque su cuerpo queda mayormente tapado por adobes de relleno, se nota que lleva una orejera, un doble collar, una cubierta de pelo y un tocado fino que incorpora las “plumas” del personaje femenino poderoso que algunos estudiosos han descrito como la “sacerdotisa”.

En el otro lado de la brecha, entre los registros gráficos, asoman los nudillos de su mano derecha, la misma que lleva otro implemento sin identificar. Debajo, se distingue la cabeza de una serpiente a manera de cinturón y el extremo de una trenza, los cuales corresponden casi perfectamente a los aspectos del personaje femenino bien ataviado del mural comentado anteriormente (Fig. 10). Aunque es muy probable que la figura parcialmente tapada tenga atributos similares a los de la “sacerdotisa” mochica, ella no participa aquí como asistente ceremonial. Más bien, es quien levanta la porra y lleva la corona. Podría ser más adecuado referirse a ella como gobernante-guerrera en lugar de sacerdotisa. En la escena del mural, la gran señora se encuentra cara a cara con el hombre de las montañas, quien le tiende cuatro hilos de finas piedras azules, tal vez como tributo u otra forma de intercambio económico de materiales preciosos, como aquellos que los artistas lapidarios mochicas utilizarán para crear obras exquisitas como las orejeras de mosaico (Fig. 3).

Este último hallazgo en Pañamarca desestabiliza ciertas verdades asumidas sobre el arte y la autoridad mochicas. La evidencia que aportan los tejidos elaborados en estilos serranos que se han descubierto en las mismas excavaciones⁵³ confirma la existencia de relaciones interregionales entre los mochicas y sus vecinos.⁵⁴ Se sabe que en el valle de Nepeña, las comunidades Moche y Recuay mantuvieron una relación más próxima y, en ocasiones, posiblemente más fructífera que las vinculaciones interculturales que se establecieron en otras partes de la costa norte.⁵⁵ Este descubrimiento también abre una nueva posibilidad de pensar que el poder político antiguo no era dominio exclusivo de los hombres. Finalmente, al estar ubicado en la frontera sur de Moche monumental, en un contexto multicultural y multilingüe,



Pañamarca se encontraba estupendamente posicionado para convertirse en un crisol de creatividad dinámica e innovación excepcional.

El Perú antiguo como cuna de la creatividad. El Perú futuro como tesoro

El Perú antiguo fue una cuna de tradiciones milenarias de creatividad. Las pinturas de Pañamarca nos ofrecen solo un corpus de obras que se alejan de las expectativas estándar. Consideren, por ejemplo, otra pintura recién registrada en el sitio (Fig. 12). En unos de los pilares pintados de la sala hipóstila ubicada en el extremo oeste del



área monumental, se descubrieron dos figuras de un hombre con dos caras –una mirando hacia delante y la otra hacia atrás–, como si tuviera una suerte de doble visión, o como si el pintor captara su faz en dos momentos casi simultáneos. La figura superior lleva en una mano un penacho de plumas y, en la otra, una copa con mango que toma la forma de cuatro tallos, como una metáfora visual que asocia el contenido de la copa con el dulce néctar de las flores donde los colibríes se zambullen para beber. De hecho, los artistas de Pañamarca experimentaron no solo con el contenido del arte mural, sino también con sus reglas de representación, para producir imágenes novedosas.

Los productos y el conocimiento de esos procesos de creación continuaron y aún continúan informando, inspirando y provocando a las artes plásticas. La innovación también se observa, por ejemplo, en las botellas de asa estribo hechas con moldes y pintadas durante la colonia con la figura del Niño Jesús entronizado en la posición de un señor de la costa norte.⁵⁶ La “foto cerámica” de César Vallejo concebida por el artista Enzo Miguel Matute (Fig. 13), residente de Cascas, en La Libertad, nos ofrece una variante muy original del “huaco retrato” al imprimir la imagen del poeta directamente sobre la superficie de la vasija, en forma completamente cuadrada, como si quisiera implicar la apariencia de una toma con Polaroid.⁵⁷ Naturalmente, este tratamiento del arte como proceso creativo y gesto estético

concluye con la obra escultórica de Kukuli Velarde, cuyas palabras nos han guiado. En la pieza *San Cristóbal* de la serie CORPUS (Fig. 8), la artista peruana se apropia no solo de la forma del tambor nasca, adornándolo con peces dorados en la base, sino también de la manera cariñosa con que el santo lleva al Niño Jesús sobre aguas turbulentas, presentado aquí con una ternura de la mirada materna.⁵⁸

Si el Perú antiguo fue una cuna de la creatividad, tal como lo demuestran los productos artísticos generados a través de milenios por las acciones creativas de su población, hoy este país es y será un tesoro. No invoco la palabra “tesoro” en su sentido común de algo precioso, ni en el sentido de la expresión popular que señala que algo “vale un Perú” por ser extraordinariamente rico (como la plata de Potosí), ni en el sentido quechua que destaca unos materiales (*ylla*) como las piedras bezoares que traen buena suerte y fortuna.⁵⁹ Más bien, tomo el sentido de “tesoro” del griego antiguo (*thēsauros*, θησαυρός), o sea, como un *receptáculo* o *almacén* para diversas cosas preciosas.⁶⁰ El Perú es y siempre será un lugar de creatividad profunda, una república multicultural y multiétnica, un *recipiente* lleno de la invención e innovación de sus comunidades, más valiosas que el oro o la plata.

◀ Fig. 12. Artista o artistas mochicas, pilar pintado con la figura de un personaje con doble cara en Pañamarca, ca. 650 d.C., pintura sobre enlucido de tierra. Foto: Lisa Trever para el proyecto Pañamarca 2022.

▼ Fig. 13. Enzo Miguel Matute, *César Vallejo*, 2021, Foto cerámica - proceso a la goma bicromatada directa sobre botella de asa estribo. Fotografiada por el artista.





Las configuraciones incomparables de los incas

Cuando se enfrenta a algo nuevo, la mente humana busca un punto de comparación para comprender lo desconocido y asimilarlo más fácilmente. No es de extrañar, pues, que los símiles y metáforas que comparan lo nuevo con lo ya conocido abunden en los escritos de la época colonial: a los camélidos se les llamaba ovejas; las *akllakuna* (“mujeres elegidas”, que servían a los incas asumiendo labores especializadas) eran monjas; y la impresionante mampostería de piedra inca se comparaba con las magníficas ruinas romanas de España. El contexto cultural e histórico es, por supuesto, determinante para la eficacia de cualquier símil. A veces, los preceptos tácitos en los que se basa una comparación parecen inocuos, pero otras veces quedan al descubierto supuestos más profundos y preocupantes, como cuando los agresivos conquistadores cristianos llamaron mezquitas a las edificaciones indígenas construidas para el culto. Dado que las comparaciones son necesariamente ecuaciones imperfectas, pueden, en realidad, aunque no sea intencionalmente, impedir el entendimiento.

Inicialmente, los españoles y otros europeos occidentales identificaron el *kipu*, un dispositivo compuesto por cuerdas anudadas y codificadas por colores, como algo parecido a la escritura (Fig. 2). Es importante señalar que ambos se consideraban similares, pero no iguales. Uno de los primeros observadores de los incas expresó su ambivalencia al escribir: “Aunque no tienen escrituras, por ciertas cuerdas y nudos recuerdan a la memoria las cosas pasadas”.¹ Desde los primeros años de contacto, la forma de entender el *kipu* y las maneras en que podría haber funcionado, especialmente para registrar narraciones, han sido controvertidas para los interesados

◀ Fig. 1. Retrato de una ñusta con lliclla con t'oqapu (detalle), período colonial. Museo InKa, Universidad San Antonio Abad, Cusco.





en la historia inca. No pasó mucho tiempo antes de que la discusión sobre el *kipu* se extendiera a otra modalidad de la cultura visual y material inca llamada *t'oquepu* (*t'uqapu*, *tocapu*), configuraciones geométricas tejidas en prendas incas de alto estatus antes y durante la colonización española (Figs. 1, 4 y 5); también aparecían en vasos de madera llamados *qiru* (*kero*, *quero*) (Fig. 3), en calabazas (véase Díaz Arriola y Landa Cragg 2014: 161, fig. 15) y, posiblemente, en tablas o tablillas de madera. En este ensayo, considero cómo la confusión del *t'oquepu* con la escritura ha desalentado la búsqueda de sendas interpretativas promisorias, si es que en realidad no nos ha conducido inexorablemente hacia la incompreensión.

Categorías inadecuadas

Hace más de una década, el historiador del arte Tom Cummins señaló la diferencia fundamental entre *kipu* y *t'oquepu*.² No obstante y especialmente desde la difusión de los llamados documentos de Nápoles –un controvertido conjunto de manuscritos y artefactos en los que diseños similares al *t'oquepu* se adjuntan a cuerdas anudadas

para formar *qhapaqkipu* capaces de registrar narraciones–, desvincular al *t'oquepu* del *kipu* se ha vuelto más apremiante.³

Ciertamente, los esfuerzos para discernir el interés de los incas en lo que denominaré ‘no imaginaria’ y en su uso generalizado requieren una consideración de cómo el *t'oquepu* transmite significado. Por ‘no imaginaria’ me refiero a la falta de imágenes, es decir, a la ausencia de mimesis, ilusionismo, figurativismo, naturalismo, verismo u otros términos que aluden a los intentos de representar objetos tal y como los percibe ópticamente el ojo humano. A menudo, estas configuraciones se etiquetan como abstractas, pero si no se refieren de hecho o necesariamente a algún prototipo del mundo ‘real’, que es una posibilidad que me gustaría explorar, entonces la abstracción es un término engañoso.⁴

Debido a que la no imaginaria inca, sobre todo la conocida como *t'oquepu*, se ha visto implicada en el debate del *kipu* como escritura, la cuestión de si los *t'oquepu* son más apropiados como arte visual o como escritura sigue abierta. Otra forma de expresar este dilema es preguntarse qué categorización occidental –la del arte o la de la escritura– se ajusta mejor a las configuraciones geométricas incas. Ambos términos han sido objeto de un extenso debate



que no ha llegado a resolverse. La historiadora del arte Elizabeth Hill Boone (1994) ofrece un excelente análisis de los numerosos intentos de definir la “escritura”, especialmente en relación con las prácticas precolombinas.⁵ En un trabajo anterior, opiné que el término ‘arte’, que es un concepto útil y muy significativo en la historia de la civilización europea y sus ramificaciones, ha aportado poco constructivamente a la reflexión sobre las culturas visuales que no emplearon ningún término verdaderamente equivalente.⁶ En el mejor de los casos, etiquetar aspectos de las culturas indígenas como ‘escritura’ o ‘arte’ (o constatar su ausencia) revela los valores de quienes realizan una clasificación sistemática, pero dice muy poco sobre la sociedad que produjo lo que ha sido asimilado o ha desafiado la asimilación a cualquiera de las dos categorías.

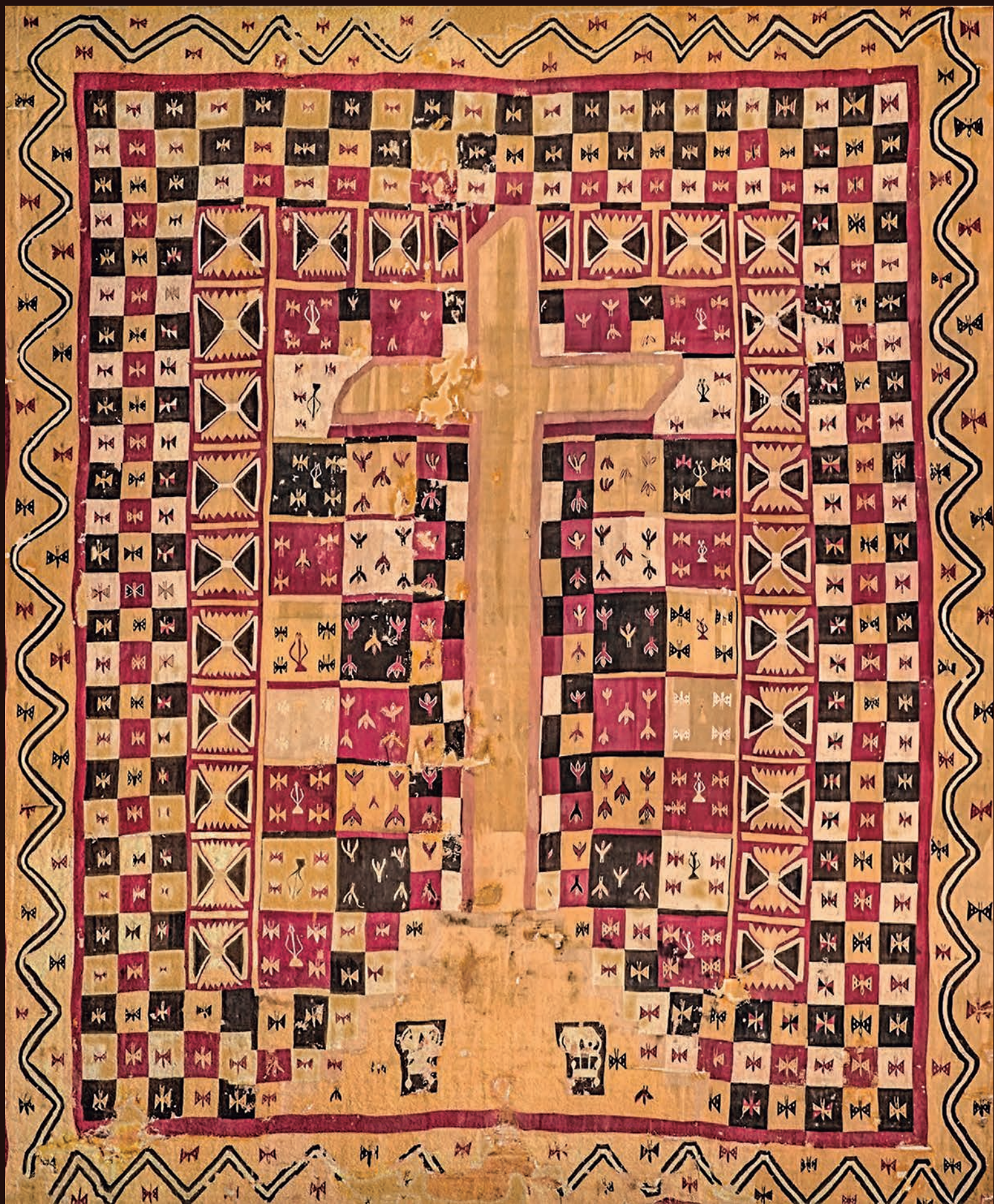
Además de *kipu* y *t’oqapu*, otro término inca se ha visto envuelto en el debate escritura/arte: *qilqa* (*quellca*, *qilca*), expresión quechua utilizada para referirse a la escritura alfabética europea en la época colonial. Según los primeros diccionarios, además de escritura alfabética, el término *qilca* también describe la escultura y una variedad de adornos, como cuando Diego de González Holguín traduce “vestido pintado, bordado o labrado” como *quellcasca ppacha* (*ppacha* significa vestido).⁷ En un ensayo previo, sugerí que se denominaba *qilqa* a una amplia gama de decoraciones u ornamentos, y que cuando se introdujo la escritura en los Andes, se entendió no tanto como un sistema de notación, sino como una forma de decoración.⁸ La palabra *qilqa* no distinguía entre papel con escritura y textiles decorados o esculturas de madera; más bien, indicaba que aquello a lo que se refería tenía algunas marcas en la superficie. En otras palabras, los indígenas andinos, para quienes la escritura carecía inicialmente de sentido como notación, la asimilaban a la pintura, la incisión, el bordado y otros medios de ornamentación.⁹ Que hoy interpretemos las palabras de González Holguín como indicación de la presencia de ‘escritura’ en la pintura, el bordado y la talla andinos, es una huella de nuestros propios preceptos y sesgos culturales, cuando no deseos.

El *t’oqapu*, como un tipo particular de adorno, era entendido como *qilqa*, pero no necesariamente debía considerarse como escritura.¹⁰ Ludovico Bertonio une *qilqa* y *t’oqapu* en su diccionario aymara-español de principios del siglo XVII cuando define *tocapu quellcata* como una “cosa bien pintada, y assi de otras cosas”.¹¹ Es casi seguro que el término *t’oqapu* llegó al quechua desde el aymara, por lo que las definiciones de Bertonio son especialmente pertinentes.¹² Mientras que, según él, *quellca* podría referirse a una cosa pintada, se añadía la palabra *t’oqapu* para describir tal cosa como “bien pintada”. Bertonio traduce *tokapu isi -isi* significa vestido o ropa— como “ropa del Inga hecha a las mil maravillas”; otra definición, la de *tocapu amaotta* (amauta u “hombre sabio”), indica un “hombre de gran entendimiento”. *Qilqa* es, pues, decoración, mientras que *t’oqapu* identifica cierta decoración como altamente calificada.

A pesar de la falta de pruebas que equiparen *qilqa* o *t’oqapu* con la escritura, *qilqa* se traduce generalmente como ‘escritura’ y *t’oqapu* se ha identificado como comunicación glotográfica, pictográfica, logográfica o ideográfica en la que los diseños geométricos codifican significados específicos y fijos en términos de sonidos, palabras o conceptos. El ‘alfabeto’ fonémico propuesto por William Burns Glynn¹³ ha sido el que más se ha descartado, al igual que las ‘traducciones’ en las que el vínculo entre el signo *t’oqapu* y el sonido o palabra inferidos es igualmente arbitrario o, al menos, no está bien ex-

◀ Páginas 144-145:
Fig. 2. Quipu inca, período prehispánico.
Museo Larco

◀ Fig. 3. Quero inca, período colonial. Museo
Metropolitano de Nueva York.



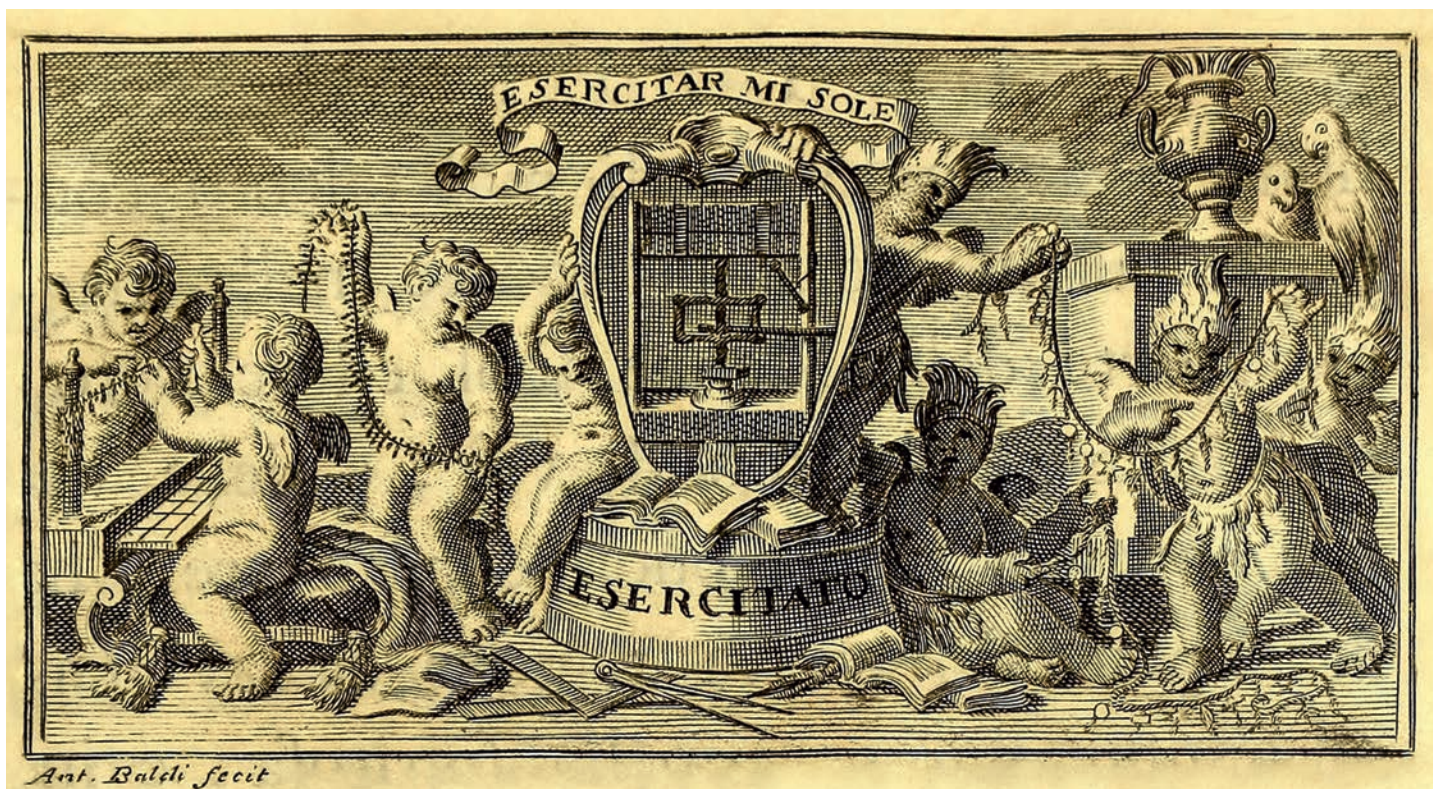
plicado.¹⁴ La identificación de los *t'oqapu* como “signos parlantes” (*signi parlanti*) fue popularizada ampliamente por primera vez, aunque no inventada, por Raimondo di Sangro, el séptimo príncipe de Sansevero, que fue un inventor, soldado y alquimista italiano. Si bien hoy en día Sangro apenas es tenido en cuenta por los estudiosos de la cultura inca, su impacto en este campo –especialmente en los estudios sobre el *kipu* y el *t'oqapu*– fue muy profundo. En 1750, en respuesta a las críticas recibidas por una novela de la autora francesa Françoise de Graffigny, en la que empleaba el *kipu* como recurso narrativo, Sangro escribió su *Lettera apologetica* (1750-1751).¹⁵ Allí intentó demostrar cómo el *kipu* de los incas podría haber registrado narraciones complejas identificando cuarenta “palabras maestras” quechuas (*parole maestre*) que emparejó con “signos maestros” (*signi maestri*). Sangro afirma haber sacado la mayoría de sus palabras maestras de los escritos de Garcilaso de la Vega,¹⁶ con algunas tomadas de un manuscrito inédito obtenido por Sangro del jesuita Pedro Illanes, que había regresado recientemente de Chile.¹⁷

Inspirándose en el manuscrito adquirido, Sangro utilizó sus signos maestros para transmitir los sonidos del habla. Algunos de sus signos están compuestos de nudos de varios tipos con flecos, otros presentan configuraciones geométricas, algunos exhiben motivos imagísticos y otros combinan todas estas cosas.¹⁸ Debido a que me interesa específicamente la no imaginería inca, es relevante observar que solo tres de los cuarenta signos maestros de Sangro son configuraciones geométricas netamente no pictóricas (los de Pachacamac, Yllapa y Pinunsun). Sangro admitió haber considerado arriesgado el uso de la no imaginería por parte de los incas, ya que la asociación de la figura con el significado no resultaba evidente. Dada su preferencia por lo icónico, el grabado del artista italiano Antonio Baldi que aparece en la primera página del libro de Sangro es provocador. Baldi representa el escudo de armas personal del autor, que incluye un dispositivo para ahorrar tiempo en la elaboración de pasta inventado por el propio Sangro, así como su lema individual (*Esercitar mi sole*) y su nombre académico (*Esercitato*) (Fig. 6).¹⁹ También aparecen libros, un compás, una regla y otros artilugios que representan los logros intelectuales y tecnológicos europeos, sugiriendo que la civilización europea fue posible gracias a los inventos y, por tanto, a los inventores, entre los que se encontraba Sangro. A la derecha, cuatro *putti* indígenas americanos, cuyo origen geográfico se refleja en sus tocados de plumas y taparrabos, muestran un *kipu*. Los círculos representan a las deidades Pachacamac y Viracocha, así como al sol, la luna, Venus y los eclipses; la estrella con borlas es un cometa; y los nudos, vagamente figurados, representan diversas aves y grupos de personas.²⁰ El *putto* situado más adelante gesticula orgulloso ante el artefacto de cuerdas creado como resultado del ingenio y la artesanía indígenas. A la izquierda, unos *putti* italianos trabajan afanosamente con un aparato para fabricar su propio *kipu*. Su producto, evidentemente carente de imagen, contrasta fuertemente con el *kipu* “inca” representado. Dada la dependencia de Sangro de la imaginería naturalista para hacer funcionar su *kipu* inca silábico, la ausencia de todos los motivos reconocibles del *kipu* italianizante exige una explicación. Casi al final de su *Lettera*, Sangro recompensa al lector perplejo. Después de “resolver”, al menos a su satisfacción, el problema de cómo el *kipu* inca registraba la prosa mediante nudos y configuraciones, Sangro presenta un alfabeto *kipu* de su propia invención, que según él mejora el sistema inca y ofrece a los



◀ Fig. 4. Tejido mural transcisonal. Procedencia desconocida. Considerada pieza única por sus características, donde se mezclan elementos iconográficos (mariposas) y tecnológicos (tapíz) inca y elemento cristiano (cruz). Museo Nacional de Arqueología y Antropología e Historia del Perú.

▲ Fig. 5. Cruz con tocapus, madera y mopamopa, siglo XVIII. Museo Etnológico de Berlín



▲ Fig. 6. *Lettera apologetica* Raimondo di Sangro. 1750. Grabado por Antonio Baldi, principe de Sansevero (1750-51: 1).

► Fig. 7. El Rey Alfonso X y su corte. *Libro de los juegos* (1238: folio 3).

Europeos una forma alternativa de escritura. Su sistema “nuevo y mejorado” utiliza combinaciones de nudos y colores para recrear en el cordaje los alfabetos empleados por las lenguas europeas comunes, así como los signos de puntuación y diacríticos.²¹ Claramente encantado por su propia inventiva, Sangro explica que los europeos “podrían muy bien hacer uso del mencionado *kipu* en lugar de la escritura, y de hecho [podrían hacerlo] más fácilmente que los peruanos”.²² Sangro también relata cómo mostró su *kipu* a una mujer identificada como “La Signora Principessa di Striano”, que respondió fabricándole un pequeño telar para ayudarle en la producción del *kipu*.²³ Estas páginas finales explican el grabado anterior: los *putti* de estilo italiano utilizan el aparato de Striano para producir el *kipu* alfabético de Sangro. Sangro se jacta de haber depurado el supuesto sistema de registro de los “incas”; lo ha hecho separando con éxito la “escritura” de la imaginaria, adaptándose así mejor a las taxonomías occidentales. Entonces, vemos con claridad que la supuesta prueba de Sangro de la escritura incaica nos dice muy poco sobre los incas y mucho sobre Sangro, sus prejuicios y sus deseos. Los esfuerzos de Sangro deberían servir de advertencia para las investigaciones actuales sobre la escritura incaica. Su tendencia a recrear las prácticas incas en términos de categorías europeas crea auténticas barreras que dificultan la comprensión. El sistema que propuso sirvió, en última instancia, para afirmar la superioridad intelectual europea, así como su mayor inventiva y uso propicio de la tecnología.

No hay duda de que tanto la “escritura” como el “arte” transmiten significados y registran conocimientos. Recientes reinterpretaciones de lo que constituye un “texto” señalan acertadamente que la escritura alfabética no es el único modo de comunicación “textual”.²⁴ Tanto las imágenes como las configuraciones geométricas registran y transmiten información, y puede decirse que las personas las “leen”. No hay nada nuevo en esta observación; todo tipo de artefactos sin equivalentes directos en la cultura occidental no solo registran conocimientos, sino que pueden promover nuevos conocimientos. Sin embargo, aunque las discusiones sobre la escritura y el arte abren

vías para pensar de nuevo sobre las prácticas comunicativas incaicas (y otras), estas se centran en las taxonomías occidentales. Esto no quiere decir que no valga la pena comparar y contrastar conceptos y prácticas incaicos y europeos, pero, en este caso, quiero seguir otro curso de investigación. Reconociendo que, históricamente, la preocupación por el tándem “escritura/arte” ha oscurecido con demasiada frecuencia las prioridades indígenas, dejo a un lado esta rancia dualidad. Para que quede claro: como los pueblos andinos no tenían un término equivalente ni para “escritura” ni para “arte”, la cuestión de si podemos aplicar una u otra etiqueta a cualquier práctica o conjunto de objetos no ayuda mucho para comprender mejor la producción de conocimiento indígena. En retrospectiva, los supuestos conceptos “universales” a menudo han velado más de lo que han revelado. Tanto el “arte” como la “escritura” han resultado ser términos oscuros.

Representación y presentación

La bibliografía sobre el *t’oqapu* como símbolo o icono es vasta, sin que ninguna hipótesis reciba aceptación general.²⁵ Quizás la interpretación más positiva hasta la fecha es la identificación de David Vicente de Rojas Silva del *t’oqapu* como heráldico, basada en sus estudios de *qirukuna* del periodo colonial, retratos de los descendientes de la realeza inca, y la obra de Felipe Guaman Poma de Ayala (1615).²⁶ Aunque hace hincapié en los linajes, la “hipótesis de la heráldica” también se aplica fácilmente a las instituciones sociales o políticas y a las regiones geográficas. La hipótesis de De Rojas Silva coincide parcialmente con la conclusión de la historiadora del arte Rebecca Stone de que los *t’oqapu*, al evocar motivos textiles distintivos, traen a la memoria diversas partes del imperio inca o implican territorios futuros;²⁷ asimismo, se alinea con la propuesta de Cummins de que al menos algunos *t’oqapu* representan distintas provincias del imperio inca, interpretación con la que el historiador del arte Andrew James Hamilton y otros están de acuerdo mayoritariamente.²⁸ El apoyo documental proviene de un inventario de artículos andinos reunidos por el virrey Francisco de Toledo y enviados a España por Felipe II (1515-1598), en el que figuraba una “camisa de yndios que dicen de cumbi, texida de diversos colores y figuras, las cuales figuras son señales de armas de provincias que el ynga poseya, por donde las conocía”.²⁹ No podemos saber si el autor estaba escribiendo sobre el *t’oqapu* y, si fuera así, hasta qué punto el autor del inventario estaba familiarizado con las configuraciones geométricas incas. Sí sabemos que la idea de los motivos textiles que representan heráldica formaba parte de la tradición española. En su conocido *Libro de los juegos* (1238), el rey Alfonso X de Castilla, León y Galicia aparece con vestimentas en las que se representan las armas de Castilla y León (Fig. 7).³⁰ Es muy posible que el autor del inventario hiciera una conjetura sobre los motivos de la túnica basándose en sus propias tradiciones culturales; es decir, que encontrara una categoría familiar que le permitiera asimilar las exóticas ‘señales’ incas.

En el renombrado *unku* de los *t’oqapu* de la colección de Dumbarton Oaks, hay



► Fig. 8. Inka, Unku con T'ocapus (delantero), 1450-1540 CE, 90.2 cm x 77.15 cm, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, PC.B.518. Photo credit: Neil Greentree.

▼ Fig. 9. *Aribalo con llaves Inkas*. Museo Nacional de Arqueología y Antropología e Historia del Perú.



configuraciones no imagísticas que pueblan la parte delantera y trasera de la prenda (Figs. 8 y 10). El hecho de que ninguna de las unidades de diseño individuales de la túnica se haya asociado con ninguna provincia o región imperial en particular debilita la hipótesis de la heráldica. Tal vez en futuras investigaciones se puedan hacer estas asociaciones.³¹ Stone, preocupado por la falta de pruebas que relacionen los *t'ocapu* de la túnica de Dumbarton Oaks con regiones específicas, plantea que, a excepción de la túnica militar con cuadros blancos y negros fácilmente reconocible (Fig. 11) y también el llamado motivo de la llave inca (Fig. 9, 12 y 13), las unidades de *t'ocapu* evocan “motivos extranjeros genéricos” que posiblemente se refieran a futuras regiones o pueblos por conquistar.³² Aun así, hasta la fecha, el mejor argumento a favor de la hipótesis de la heráldica procede de la imaginería del periodo colonial, que sin duda estuvo influida por las prácticas españolas.

Una discusión y evaluación exhaustivas de las diversas interpretaciones del *t'ocapu* y otras configuraciones geométricas de los incas nos desviaría mucho del tema que nos ocupa, por lo que me centraré aquí en un único ejemplo relativamente sencillo: un diseño formado por cuatro



◀ Fig. 10. Inka, Unku con T'ocapus (parte trasera), 1450-1540 CE, 90.2 cm x 77.15 cm, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, PC.B.518. Foto: Neil Greentree.

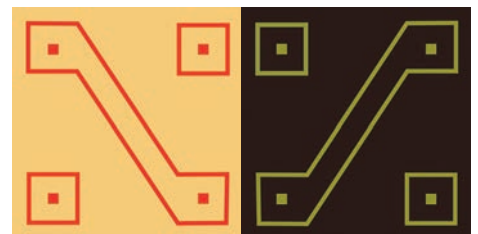
▶ Páginas siguientes:
Fig. 15. Detalle de Fig. 10.



▲ Fig. 11. Unku en miniatura, ajedrezada en blanco y negro. Museo Americano de Historia Natural.



▲ Fig. 12. Unku en miniatura, con llave inca. Museo Americano de Historia Natural.



▲ Fig. 13. Dos variaciones del llave Inca. Representación gráfica por C. Dean.

▲ Fig. 14. Patrón de tablero de ajedrez (detalle de Fig. 17).







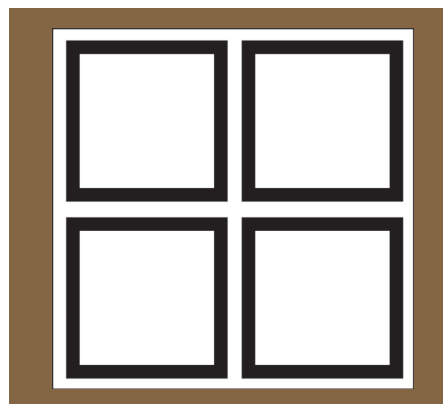
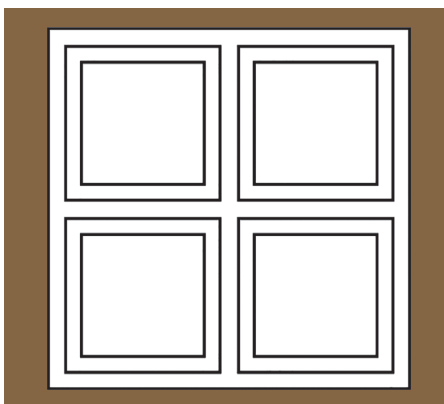


◀ Fig. 16. Tejido provincial con t'oquepus, Poroma, Nazca, 1438-1533, Museo de Antropología "Phoebe Apperson Hearst" (Berkeley, California), no. 4-8387b.

◀ Fig. 17. Unku con t'oquepu cuadripartido, Museo Nacional de Historia Natural, Smithsonian, catalog number A307655

▲ Fig. 18. Unku con t'oquepu cuadripartido (detalle), Museo de Arqueología e Etnología "Peabody," no. 46-77-30/7684

◀ Fig. 19. Dos variaciones del t'oquepu cuadripartido. Representación gráfica por C. Dean.



cuadrados pequeños de la misma dimensión que están espaciados por igual dentro de un cuadrado mayor (Fig. 19). La composición de cuatro cuadrados constituye la base de muchos ejemplos complejos de *t'oquepu*. El antropólogo Tom Zuidema aporta un modelo prometedor relativo al uso de la imaginería colonial para interpretar esta configuración en particular, pero su trabajo también expone algunas de las dificultades implícitas en la "descodificación" de la no imaginería.³³ Se basa en Guaman Poma para el contexto de uso en el que aparece el motivo de los cuatro cuadrados en las túnicas de los hombres incas. Debido a que este diseño no solo figura en la obra de Guaman Poma, sino que también se encuentra en los *unku* o túnicas precolombinas (Figs. 17 y 18), difiere



mucho de los otros diseños textiles de Guaman Poma, los cuales muestran vínculos poco claros con textiles incas reales.³⁴

En su retrato del cuarto gobernante de los incas, Guaman Poma nombra específicamente el motivo de cuatro cuadrados como *caxane* (*casana*, *cassana*, *kasana*) (Fig. 20a). Aunque ahora el término *kasana* ha sido ampliamente adoptado como el nombre para este diseño en particular, *kasana unku* se define en los diccionarios coloniales como una “camiseta axedrezada [ajedrezada] de cumbi”, una definición que sugiere que *kasana* designa un patrón de cuadrados alternos de diferentes colores en columnas o filas, lo que genera un patrón en el que no hay dos cuadrados contiguos del mismo



color.³⁵ Esto es curioso, pues cada uno de los cuatro pequeños cuadrados del diseño llamado *kasana* es idéntico, por lo que la configuración no es realmente ajedrezada.³⁶ Cabe señalar que Guaman Poma, particularmente en sus retratos de la realeza, no siempre describe lo que ilustran sus dibujos. Es probable que su texto se refiera a una fuente documental que contenga imágenes en color y diferentes prendas de vestir.³⁷ No obstante, si Guaman Poma tenía la intención de describir cuatro cuadrados enmarcados dentro de un cuadrado mayor, es posible que la palabra *kasana* se traduzca imperfectamente como ‘ajedrezada’. En cualquier caso, para evitar confusiones con aquellas túnicas en las que la palabra *ajedrezada* describe realmente lo que se ve en el diseño (por ejemplo, Fig. 11), me referiré a esta configuración específica simplemente como “cuatro cuadrados”.

Guaman Poma representa túnicas con cuatro cuadrados catorce veces: Figuras 20a-n.

Debido a que ningún significado vincula fácilmente a todos estos individuos, Zuidema concentra su estudio en los dos contextos más prominentes: la guerra y los ritos agrícolas. Los incas asociaban estas dos actividades y consideraban que el arado y la siembra eran paralelos a la guerra. También equiparaban una cosecha exitosa con una victoria militar.³⁹ Al limitar su enfoque, Zuidema es capaz de argumentar que el diseño de los cuatro cuadrados (su *kasana*) significa la agresión de género que ejercían los hombres en el contexto de la batalla, al igual que en las actividades agrícolas, como cuando abrían la tierra para sembrar semillas. Concluye que, puesto que varios de los hombres que visten túnicas similares son gobernantes y otros

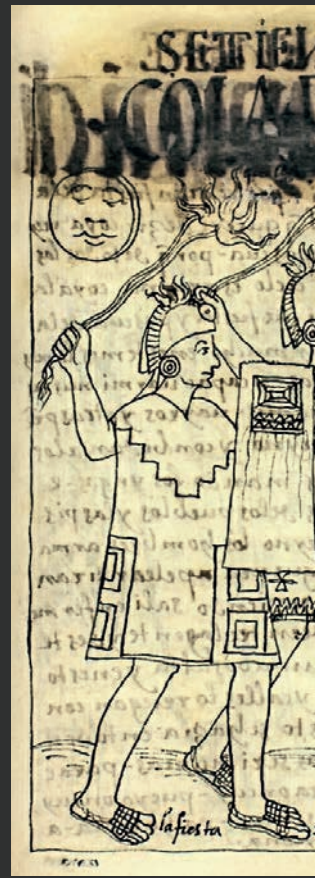
◀ Figs. 20 a-n. Felipe Guaman Poma de Ayala, *Primer nueva corónica y buen gobierno* (c. 1615), The Royal Library, Copenhagen. 20a. “El cuarto Ynga, Mayta Capac”, p. 98. 20b. “El tercer capitán, Cusi Uanan Chiri Ynga”, p. 149. 20c. “El octavo capitán, Camac Inga”, p.159.



20d. "El primer grupo de edad de hombres, awqa kamayuq, guerro de 33 años", p.196.



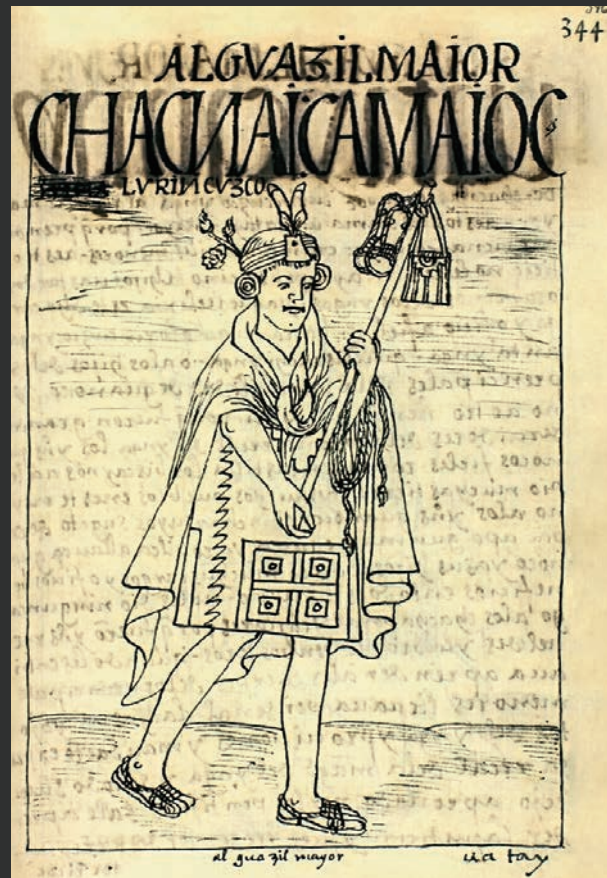
20e. "Agosto, Chacra Yapuy Killa, mes de romper tierras", p. 252.



21f. "Septiembre, Quya Raymi Killa", p. 254.



20i. "Pontifices, walla wisa, layqha, umu, hechicero", p. 279.



20k. "Alguacil mayor, Hurin Cuzco Ynga", p. 346.



20l. "Amojonadores de este Reino", p. 346.



illa, mes del festejo de la reina”,



20g. “Noviembre; Aya Marq’ay Killa, mes de llevar difuntos”, p. 258.



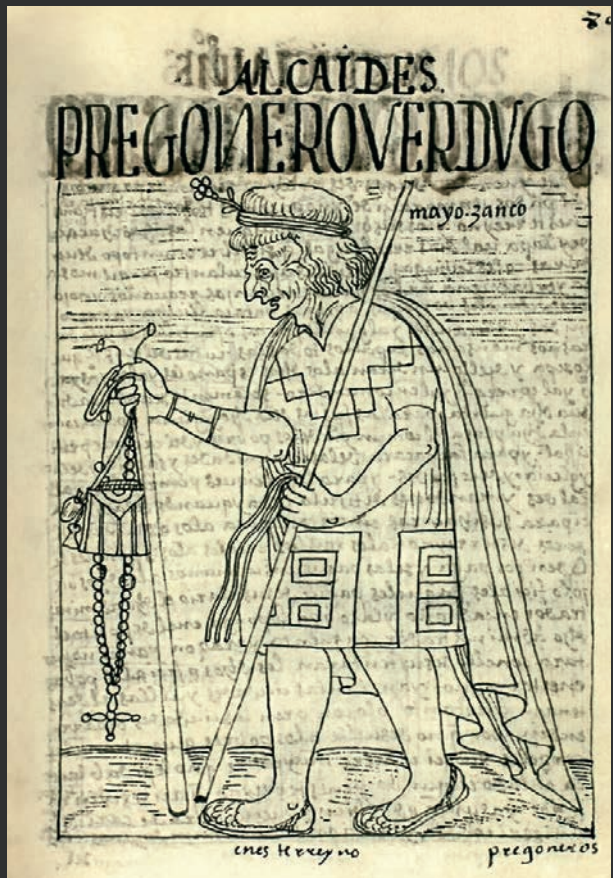
20h. “Agosto: cantos triunfales, tiempo de abrir las tierras”, p. 1163.



no”, p. 354.



20m. “Chunka kamachikuq, mandoncillo de diez indios tributarios”, p. 767.



20n. “Pregonero o verdugo”, p. 818.



poderosos capitanes incas, el motivo identifica a los hombres que ocupan cargos de autoridad política o militar. Sin embargo, no se explica por qué Guaman Poma muestra el diseño de cuatro cuadrados en personas que no se dedican obviamente a actividades “masculinas”, incluido un hombre “supersticioso” que cree en los presagios (Fig. 20j). Por el uso que plantea Guaman Poma, parece que la configuración de los cuatro cuadrados gozaba de una amplia aplicación, tan amplia que su mensaje dependía en gran medida del contexto. Aparentemente, es poco probable que existiera un significado único y fijo.

Estudios calificados sobre el diseño de los cuatro cuadrados se centran en la forma de sus elementos constitutivos y su disposición espacial, comparando los cuatro cuadrados con las cuatro partes (*suyus*) del Imperio inca, el Tawantinsuyu (“cuatro partes unidas”).⁴⁰ De hecho, si se describiera una configuración consistente en cuatro pequeños cuadrados enmarcados dentro de un cuadrado mayor, podría decirse que se trata de “cuatro partes juntas”. Esto puede explicar el uso que hace Guaman Poma del diseño de cuatro cuadrados en las túnicas de hombres que actúan –a veces agresivamente– con autoridad estatal (gobernantes, líderes militares, altos cargos de las fuerzas del orden, funcionarios administrativos, sumos sacerdotes, etc.). El artista indígena también emplea el motivo de los cuatro cuadrados para asociar la actividad con la autorización estatal incluso después de la caída del imperio de los incas, como cuando aparece en las vestimentas de los funcionarios que trabajan bajo la autoridad del Estado colonial. Al menos en la mente de Guaman Poma, el diseño mantuvo sus asociaciones con el poder político a pesar de la caída del Tawantinsuyu. Para mí, la cuestión crítica no es si los cuatro cuadrados se refieren, simbolizan o ilustran el Tawantinsuyu, sino si es ‘tawantinsuyu’. En otras palabras, ¿esta configuración es una representación o una presentación, o ambas cosas? Si esta configuración indica el Tawantinsuyu, funciona como una representación, parte de un sistema de notación codificado en el que los cuatro cuadrados se refieren al Imperio inca por su nombre y, por extensión, a su reemplazo colonial. En cualquier contexto en que aparezca, debe “leerse” como un nombre específico del Estado inca. Si, por el contrario, es ‘tawantinsuyu’ (o sea, una unificación de cuatro partes cualesquiera o mitades divididas por la mitad), entonces existe por sí misma. Esta configuración manifiesta una relación, es decir, las formas y colores que la constituyen no apuntan necesariamente a nada fuera de la misma; por tanto, la relación existente puede equivaler, en términos generales, a un concepto a través del cual se transmiten varios significados. En este último caso, los cuatro cuadrados representan una idea, pero solamente porque, ante todo, muestran una relación entre sus partes.

Por muy tentador que resulte fijar el significado de la configuración de los cuatro cuadrados, entendiendo que se refiere siempre al Imperio inca, una descripción similar –las cuatro partes juntas– podría decirse de todas las configuraciones cuatripartitas, que se aprecian ampliamente en múltiples medios de la cultura visual inca. Aunque el apelativo imperial podría ser una referencia, las cuatro partes juntas también podrían describir la estructura de las relaciones familiares, generacionales y también intra e intercomunitarias, así como las organizaciones religiosas y políticas y las situaciones espaciales en las que aparece la cuatripartición. Cuando Guamán Poma incide en el diseño cuatripartito de la túnica de un hombre que cree en presagios, subraya su afirmación textual de que, en los Andes, muchos indígenas de la época colonial siguen creyendo en augurios y profecías (Fig. 20j).⁴¹ Juntos –mediante la



fuerza de sus supersticiones unificadas- han erigido una formidable barrera frente a los esfuerzos de conversión cristiana. El hombre dibujado que cree en presagios no es un individuo de alto rango dentro del Estado inca ni de ningún otro poder político. Tampoco muestra agresividad masculina. Se trata más bien de una persona supersticiosa cuyas creencias lo vinculan con una cultura panandina de presagios que, en opinión de Guaman Poma, es poderosa (aunque se trate de una suerte de poder negativo). Lo que *presentan* los cuatro cuadrados es una unión de partes; las partes y los conjuntos que *representan* -producción agrícola, familia, comunidad, región, imperio u otros- dependen de la condición y el contexto del espectador.

Los cuatro cuadrados demuestran un tipo específico de relación espacial, al igual que todas las configuraciones geométricas. El pensamiento espacial se entrelaza con muchos ámbitos del pensamiento y, en consecuencia, se pueden encontrar metáforas

◀ 20j. "Supersticiones y agüeros", p. 283.



▲ Fig. 21. Tres ejemplos del t'oqapu cuadripartido. Detalle de Fig. 8. Crédito fotográfico: Katie Elizabeth Ligmund.

espaciales en léxicos relativos al tiempo, el parentesco, la estructura social, los estados mentales, etc.⁴² Como ejemplo, pensemos en las formas en que *hanan* (arriba) y *urin* (abajo) se aplican en múltiples ámbitos del pensamiento indígena andino. De acuerdo con la historiadora del arte Mary Frame, como el diseño de cuatro cuadrados presenta una simetría rotacional cuádruple, es capaz de expresar un ciclo temporal con cuatro intervalos.⁴³ Recurriendo a información etnográfica sobre Taquile, sugiere que ese patrón podría tener un correlato con una rotación laboral cuádruple dentro de los cuatro suyus del imperio. Por tanto, las configuraciones de cuatro partes pueden funcionar como composiciones espaciales o temporales, aludiendo a relaciones sociales o políticas, instituciones, periodos de tiempo y conceptos en los que existe (al menos supuesta o idealmente) una cooperación entre todas las partes que da como resultado algo que supera la suma de estas. Dónde y cuándo las partes superan la suma de sí mismas (en la guerra, la agricultura, la construcción de las fronteras y quizá incluso en la práctica de creencias y costumbres “supersticiosas”) depende del contexto.

El patrón de cuatro cuadrados es la versión más simple de un diseño cuatripartito porque sus cuatro partes son iteraciones más pequeñas del cuadrado en el que están inscritas. En otras unidades *t'oqapu*, las partes de las composiciones cuatripartitas están emparejadas, con dos partes iguales y que se presentan como complementos diagonales de las otras dos partes, que también son iguales (Figs. 14 y 21). Tales diseños no solo evidencian la división en cuatro, sino la jerarquía entre pares a través de la similitud diagonal (los cuadrados superiores concuerdan con los inferiores en sentido diagonal). En conjunto, pueden describirse como ajedrezados, ya que se alternan a derecha e izquierda, a menudo con diferenciación de color (Fig. 13). El emparejamiento entre la complementariedad superior-inferior y la complementariedad derecha-izquierda encarna la disposición ideal del espacio andino, según la cual las comunidades se dividen en mitades y esas mitades se dividen a su vez en otras mitades.

La flexibilidad del significado parece haber sido un aspecto crítico de la no imaginaria inca. Dado que las configuraciones geométricas son siempre presentaciones relacionales, no se pueden inferir significados precisos de un contexto para luego aplicarlos a la forma en otros contextos. ¿Cómo, entonces, se establecía una comunicación entre las configuraciones geométricas y los espectadores, y cómo funcionaban para expandir el imperialismo inca?

Decoración reflexiva

El consenso sobre el significado y la función de las configuraciones geométricas de los incas, en la medida en que existe, parece haberse aglutinado en torno a la idea de que el *t'oqapu* inca emplea un sistema semasiográfico de formas, colores y motivos que hacen referencia a algún aspecto de la identidad (geográfica, étnica, familiar, institucional, etc.). Las semasiografías, al igual que la escritura y las imágenes (semejanzas), funcionan representacionalmente. Pero, si las configuraciones geométricas incas operan *solo* como signos, hay dos supuestos que pueden ser –y han sido– formulados:

1. La composición de elementos dentro de un diseño concreto es básicamente arbitraria, y las configuraciones funcionan como símbolos cuyo significado es acordado mediante convenciones culturales compartidas.⁴⁴ Los cronistas que hacen referencia a significados cromáticos (el rojo es el color del gobernante, el amarillo pertenece al heredero, etc.) podrían orientarnos sobre ciertos significados, pero nunca será posible acceder plenamente a las asociaciones simbólicas incas porque el vínculo de la forma y el color con el significado es indirecto y culturalmente específico.
2. Las configuraciones del *t'oqapu* se abstraen de algunas imágenes figurativas originales. Por consiguiente, una vez identificado el prototipo pictórico, se pueden investigar sus significados culturales. Esto es arriesgado, tanto porque rastrear la abstracción hasta algún prototipo es muy subjetivo, como porque los significados de esos prototipos son inestables y cambian con el tiempo.

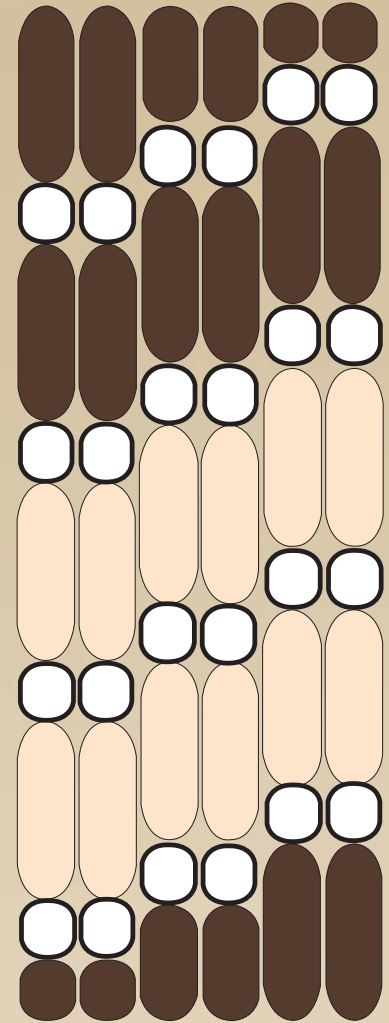
Independientemente del camino que se siga, la premisa es que las configuraciones incas funcionaban *únicamente* como representaciones, transmitiendo un significado por referencia a algo que estaba más allá de la no imagen. Aquí me gustaría llamar la atención sobre una operación adicional, una que se alinea con la presentación, aquella de la *demostración*. Si las configuraciones geométricas incas funcionaban como demostraciones, cada diseño manifiesta un significado en su propia estructura, sin necesidad de prototipos ni referentes externos. Se ha dicho que las presentaciones se signan a sí mismas, lo cual es cierto, pero no viene al caso. El significado de las presentaciones no reside en aquello a lo que se refieren, sino en lo que experimentan sus propias formas constitutivas. Al hacerlo, su significado como representaciones no solo varía de un contexto a otro, *sino que lo hace intencionadamente*. Probablemente, los incas recurrieron a la representación, las manifestaciones orales y los conceptos culturales compartidos para influir en la interpretación en cualquier circunstancia particular. También apelaron al trabajo intelectual de los espectadores, pidiéndoles que pensarán *a través* del diseño, observando las relaciones entre las formas y los colores constitutivos de las configuraciones, entendiendo que las formas mismas entablan y experimentan relaciones. Experimentar desde la perspectiva de las formas constitutivas de cualquier no imagen hace que la no imágen esté cargada de pensamiento en lugar de ser “meramente decorativa”, es decir, agradable a la vista, pero ausente de contenido significativo.

Aunque en el futuro se profundizará en esta noción, por ahora podemos aprender de los pueblos andinos contemporáneos que hoy ‘piensan a través del patrón’. Las tejedoras de Chinchero han referido a la etnógrafa Christine Franquemont que, si bien

los motivos textiles pueden tener nombres que corresponden a motivos particulares, llamados *pallay*, su función no es principalmente –y, por cierto, no únicamente– de representación.⁴⁵ Más que representar cosas, los *pallay* evidencian las relaciones particulares entre las partes. Franquemont proporciona varios ejemplos, uno de los cuales es un motivo llamado *raki-raki*, que se refiere a áreas de color de forma similar en el patrón que no se tocan, sino que se mantienen separadas por hilos blancos intermedios (Fig. 22). Dado que *raki-raki* es la palabra del quechua sureño que designa a los helechos –plantas con hojas pinnadas–, el motivo podría parecer a primera vista la representación de helechos, los cuales no se ven en los tapices incas, pero sí con frecuencia en las cerámicas incas (Fig. 23).⁴⁶ Podríamos pasar a denominar este motivo cerámico ‘raki-raki’, pero al hacerlo ignoraríamos a otro de los informantes de Franquemont, un caballero que, aun cuando sabía poco de tejidos, al observar el diseño *raki-raki*, lo comparó con una circunstancia en la que un marido se encuentra en una tierra determinada y su mujer en otra, o cuando un hijo vive, pero su madre ha muerto.⁴⁷ Nombrar no es lo mismo que saber, aunque el enfoque en el representacionalismo a menudo lo haga parecer así. Franquemont explica que el motivo demuestra la relación entre dos cosas que van juntas, pero están separadas. En la no imaginaria andina, las relaciones se demuestran, y las formas que constituyen la configuración experimentan la relacionalidad. Es la experiencia de las formas y los colores en relación unos con otros lo que se traduce al mundo más allá de la configuración, que es experimentar directamente en lugar de indirectamente. La experiencia directa es característica de la presentación, mientras que la representación es necesariamente indirecta. Esta es la diferencia entre experimentar algo y que te cuenten –o leer– sobre ello.

Si tomamos en serio a las tejedoras de Chinchero, comprenderemos que en nuestro afán por fijar significados –para decodificar– es muy posible que malinterpretemos cómo funcionaban las configuraciones incas. Aunque Gail Silverman aboga enérgicamente por entender los motivos como poseedores de significados precisos y raíces icónicas, su inestimable trabajo con los tejedores de Q’ero y otros lugares de la región de Cusco respalda las observaciones de Franquemont.⁴⁸ Por ejemplo, una parte de un diseño que las mujeres denominan ‘corazón’ es identificado como ‘camino’ o ‘río’ por los hombres, y un rombo es llamado ombligo, campo o río dependiendo del contexto.⁴⁹ Al explicar estas diferentes identificaciones, la investigadora arguye que solo los hombres sabios (*yachachiq*) pueden proporcionar el significado más amplio o real de los motivos.⁵⁰ Sin embargo, si asumimos que las configuraciones tienen deliberadamente múltiples significados derivados de la relación de sus elementos constitutivos y que esos significados pueden no estar relacionados en gran medida o incluso en su totalidad con el nombre con el que se conocen determinados motivos, entonces entenderemos que tanto las tejedoras como los hombres sabios saben perfectamente de qué están hablando.

En consonancia con las prácticas de presentación observadas en otras partes del mundo, las tejedoras de Chinchero no suelen utilizar palabras para enseñar ninguna técnica de tejido en particular; en su lugar, utilizan el propio tejido.⁵¹ Dicho brevemente, tejer no es algo de lo que se pueda hablar, es algo que hay que hacer, que hay que experimentar. El aprendizaje de este modo es vivencial, basado en la práctica, más que en la descripción vicaria. Esto implica no solo llevar a cabo acciones concretas, sino también desarrollar un sentido de los materiales y de cómo responden a esas



acciones. Dado el énfasis en la experiencia, puede darse el caso de que la notación o registro preciso no solo *no* fuera la función principal de las configuraciones geométricas, sino que la especificidad del significado podría haber sido contraria a la práctica pedagógica inca, en la que se esperaba que los espectadores encontraran el significado de los patrones geométricos mediante la identificación de las relaciones que eran relevantes. En otras palabras, se esperaba que experimentaran la *no* imaginaria, en lugar de limitarse a mirarla. Así, pues, las configuraciones geométricas de los incas pueden *registrar* conocimientos, pero también invitan a *crearlos*. Los espectadores eran (y son) inducidos a pensar *a través* de patrones. Las implicaciones de este tipo de pensamiento, y lo que significan para la interpretación de la cultura visual inca, señalan nuevas y prometedoras vías hermenéuticas para quienes admiran y esperan comprender mejor el patrón y diseño de los incas.⁵²

◀ Fig. 22. Vajilla inca con el patrón “raki raki” (helecho). Museo Nacional de Arqueología y Antropología e Historia del Perú.

▲ Fig. 23. Pallay se llama raki-raki según Franquemont (1986: 337, Fig. 9), Representación gráfica por C. Dean.



Replanteando la historia de la arquitectura americana

Desde dónde miramos: reflexiones acerca de nuestra historiografía

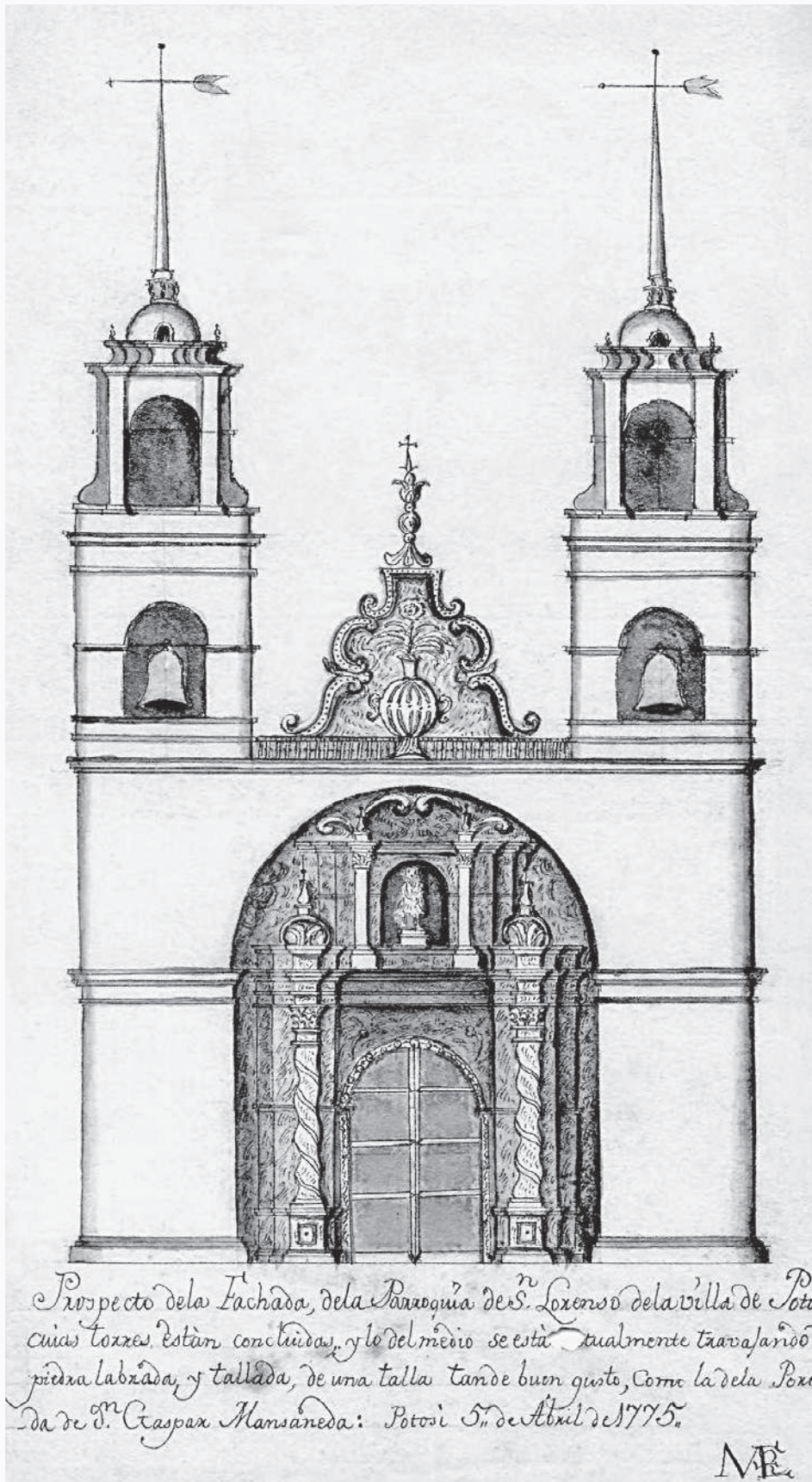
Una nueva perspectiva del arte colonial peruano exige puntualizar dos aspectos. Uno es el territorial porque el virreinato peruano incluyó prácticamente la extensión hispana de Sudamérica. Los virreinos de Nueva Granada (1739) y del Río de la Plata (1776) desmembraron las tutelas territoriales del Perú. Nuestra lectura se va a centrar en el espacio de los límites de la República del Perú.

El segundo aspecto que posibilita una nueva perspectiva parte del lugar desde donde realizamos la lectura y el enfoque que de esta se deriva. Nuestra historiografía americana en Sudamérica, se inicia con la conferencia del argentino Martín Noel que “descubre” la arquitectura colonial de Bolivia y el Perú en 1914, y edita un libro en 1921 que premia la Real Academia de Bellas Artes de Madrid.¹

La ilusión europeísta de la intelectualidad americana se desvanecía por la Primera Guerra Mundial y afloraban los movimientos indigenistas de la Revolución mexicana exigiendo la introspección. Se pedían “nuevos rumbos” culturales y el I Congreso Panamericano de Arquitectos (Montevideo, 1920) indicaba la necesidad de estudiar las arquitecturas del continente en las universidades. En 1922, el académico español Lampérez y Romea se sumaba ponderando la tarea de Noel que articulaba las obras coloniales con las propuestas populares españolas y establecía así la idea del “modelo” europeo como referencia. Otros investigadores lo ratificaron y ayudaron a despejar la “leyenda negra” inglesa y a encarar un nuevo enfoque del fenómeno de la transculturación.²

Fue Ángel Guido quien avanzó sobre la lectura de la existencia de una “fusión hispano-indígena” (1925), mientras Noel redactaba por primera vez una “teoría” de

◀ Fig. 1. Portada del Templo de Lampa, Puno.

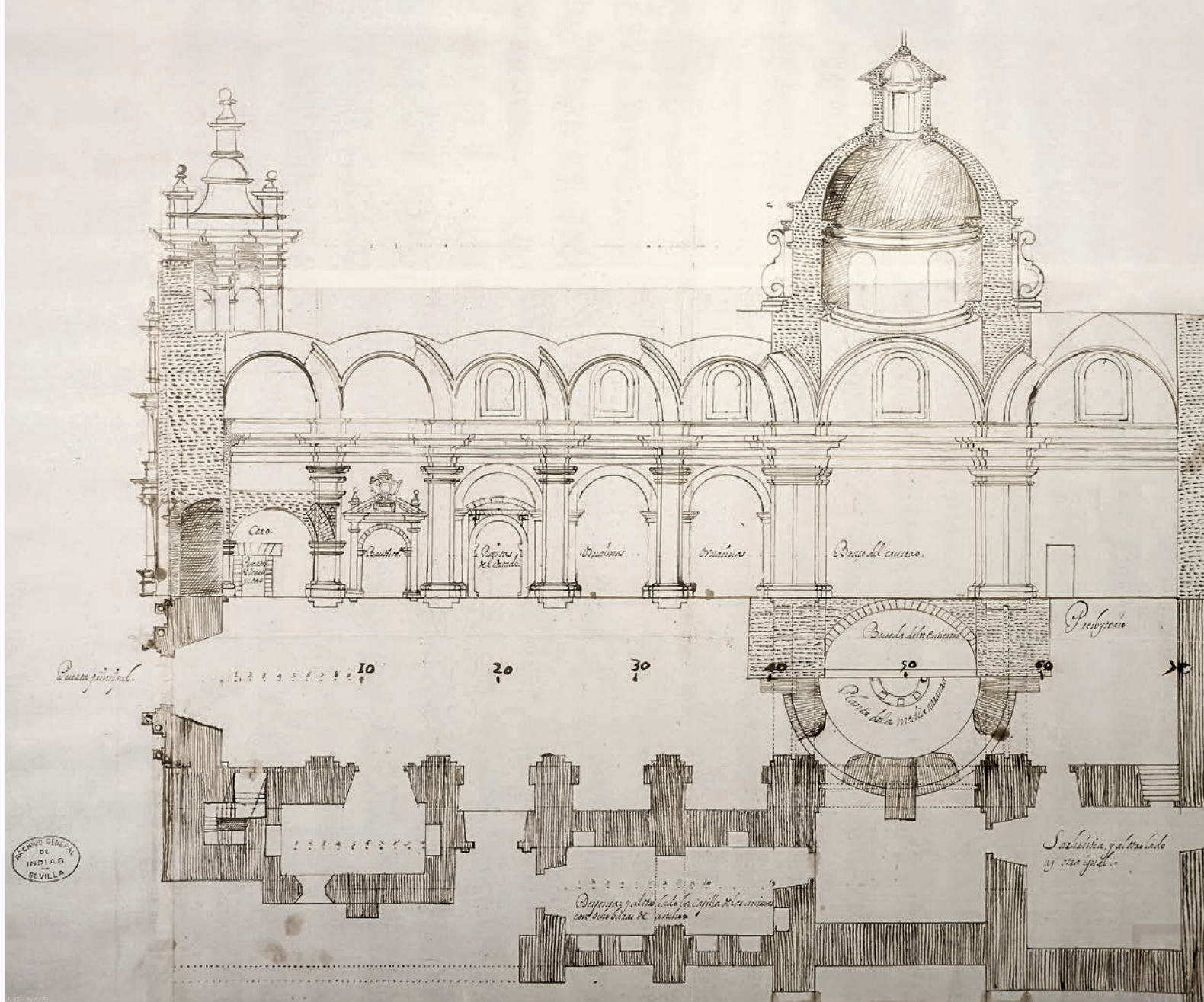


la arquitectura (1932), abriendo líneas de investigación.³ En este escenario se movieron casi todos los historiadores del arte y arquitectos que, en el siguiente medio siglo, aceptaron la óptica de que se trataba de una arquitectura europea con una potencial decoración americana.

Bajo esta mirada se planteaban polémicas entre los europeos y norteamericanos que reducían la valoración del aporte español (Kubler, Luks, Gasparini) y los propios españoles, quienes la priorizaban (Angulo Íñiguez, Marco Dorta).⁴ Los americanos aceptaban esta dialéctica de arquitectura y ornamentación (Buschiazzo, Benavides, Harth-terré, Arbeláez Camacho, Navarro).⁵ El nominalismo estancó la investigación, tras el debate de la “fusión”, cuando Guido acuñó la idea del “mestizaje”, que fue promovida por Mesa y Gisbert a categoría de “estilo” y parcialmente aceptada por Wethey y Kelemen.⁶ Idea rechazada por Kubler y Gasparini, quienes aducían que no era arte de mestizos, apelando a una lectura biológica que obviaba lo cultural. Durante años, la batalla nominalista conllevó un esfuerzo por acumular ejemplos, unos en las “cabezas de serie” europeas y otros en los rasgos locales.⁷ Sin aclarar la pertinencia del término, algunos lo aceptaron para calificar manifestaciones en un área reducida del entorno peruano-boliviano, que luego se comprimiría a un circuito menor que se extendería de Arequipa a Potosí.⁸

En la historia del arte los investigadores crean y aceptan nominaciones más complejas y reducidas –por ejemplo, el arte “mudéjar”– como convención válida para ejemplificar temas de integración cultural, sin exigir patentes biológicas o

de idioma propio, para facilitar una mejor interpretación. Es cierto que la circulación de grabados procedentes de Europa aportó modelos para los imaginarios de la evangelización en el horizonte histórico de América, pero el proceso no fue lineal sino integrador.



◀ Fig. 2. San Lorenzo de Potosí, dibujo de 1775, último año en que la ciudad dependió del Virreinato del Perú. Ex colección Noel.

▲ Fig. 3. Plano de la iglesia de San Pedro, hospital de indios, Cusco. Diseño de Juan Tomás Tuyru Tupac. Archivo General de Indias. Sevilla.

Nuestro debate se llenó de improperios, donde lo americano era “menor”, “copista”, “provinciano”, “carente de creatividad”, “tosco” y “anacrónico” al ser mirado desde la cultura europea. Esta corriente descartaba no solamente la influencia española (que se consideraba de segunda mano respecto a la italiana), sino también cualquier mirada que se ubicara centralmente en lo que sucedía a partir de América.⁹ Nunca logramos entender por qué tantos colegas dedicaban tanto tiempo a aquello que valía tan poco.

Este tema se complejizó también por las lecturas que se hacía de la arquitectura. En general, los europeos y estadounidenses eran historiadores del arte, pero los americanos eran predominantemente arquitectos. Los historiadores del arte tenían una mirada más formalista construida sobre bases documentales, mientras que los arquitectos iban más allá de la estética con temas funcionales, desde escalas que partían de la obra y se extendían al conjunto y el urbanismo. Con la mera aplicación del esquema de dominante y dominado, las relaciones siempre mantenían estas categorías. Por ejemplo, cuando se colocaba un templo sobre una antigua huaca, se lo describía como expresión de la religión dominante sobre la indígena. Nunca se ponderaba que esa elección suponía aceptar una sacralidad previa y que la superposición indicaba su continuidad.

Los arquitectos aprobaban el movimiento “espacialista” de Bruno Zevi como método de lectura de los valores arquitectónicos; en cambio, los textos de Hauser ampliaban este

análisis incidiendo en el ámbito de carácter cultural y social. En la historia del arte, la iconografía de Panofsky abriría, junto con la semiología, nuevas líneas de estudio en la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, al optar por el análisis espacialista algunos reiteraron el esquema excluyente, pues se menospreciaban los aspectos formales y documentales como positivistas.¹⁰

El problema central para los americanos radicaba en que siempre debíamos partir y reflexionar estableciendo una comparación con la “cabeza de serie” europea, bajo el argumento de que fuimos parte del imperio hasta el siglo XIX. La realización de estudios desde esta óptica implicaba una dependencia que soslayaba las propias razones locales que explicaban cabalmente las opciones concretadas. Los debates de los años sesenta y setenta llevaron a la exasperación a causa de esta descalificación y, sin duda alguna, el Congreso del Barroco de Roma de 1980 fue el punto de inflexión. La confrontación motivó una respuesta cuando el propio arquitecto Portoghesi, que presidía el Congreso, manifestó a sus colegas que siempre que había querido analizar el barroco americano con las pautas europeas le había sido imposible.¹¹

Allí se ratificó la idea de muchos de nosotros de que había que “mirar desde aquí”, sin desconocer las presencias e influencias, pero tratando de entender lo que se había realizado a partir de nuestra propia circunstancia.

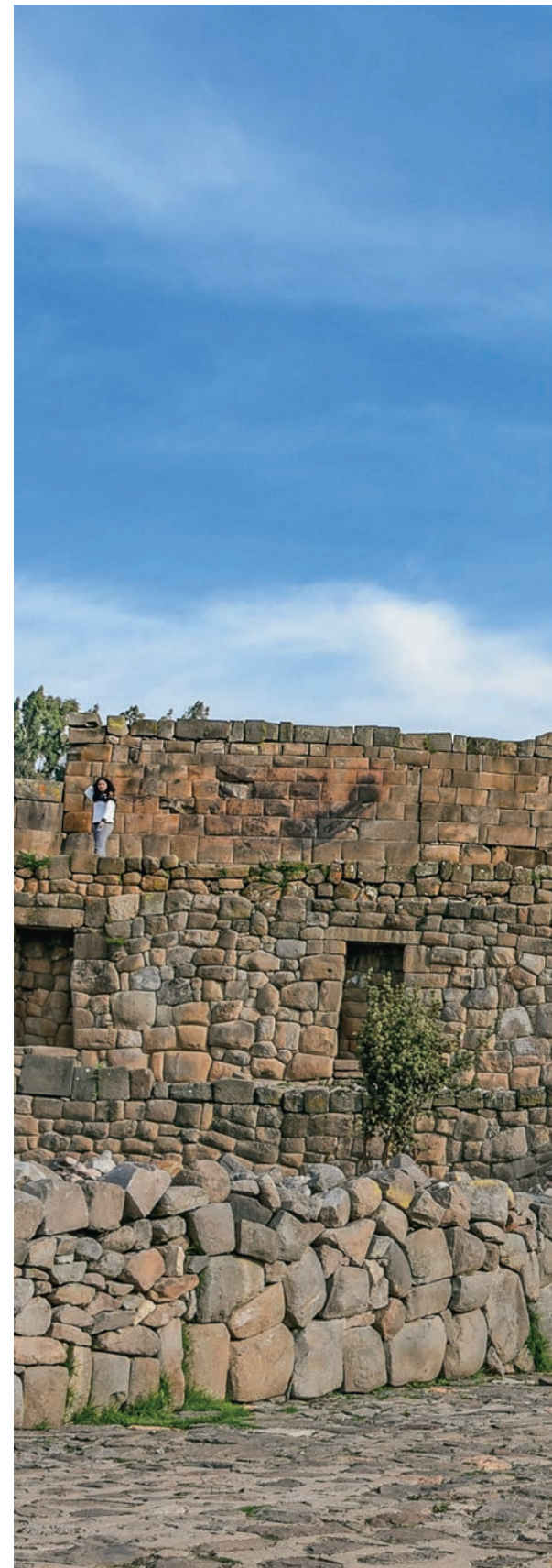
La transculturación en la cultura de conquista

Al analizar el período de la conquista del siglo XVI, Foster explicitó los procesos de cambio cultural que debían valorarse para comprender los resultados, lo que implicaba asuntos procedentes del centro emisor (España) y otros del receptor (América). Para España se generaban dos situaciones importantes: la “selección” y la “síntesis”. La selección significaba excluir del proceso aquellos componentes que no eran pertinentes para su desarrollo en América o que, debido a su tamaño, no podían ser trasladados por los buques. Pasaban cosas necesarias, pero se descartaban otras por la síntesis, como acontecería con la elección del idioma castellano, al relegarse el catalán, el gallego o el vascuence, en coincidencia con el predominio migrante de andaluces y extremeños. Idioma, legislación y religión fueron los tres grandes elementos históricos conformadores de la cultura americana.

La síntesis generaría nuevas expresiones americanas. Fernando Chueca Goitia afirmaba que Hispanoamérica era más España que cualquier región porque sus arquitecturas populares se habían integrado en las propuestas del nuevo continente. Así, la masía catalana, la barraca valenciana o el caserío vasco habían contribuido junto a los cortijos andaluces y extremeños a potenciar una nueva síntesis arquitectónica.¹²

También la cultura receptora americana frente a la conquista tiene distintas respuestas: acepta la imposición, se fusiona o la rechaza. El conquistador se relaciona con las poblaciones americanas que varían de la región caribeña a México y el Perú en virtud del estadio cultural y social. En Santo Domingo los españoles hacen la obra de la catedral con trabajadores locales, pero deben traer de España canteros y herramientas para su realización.¹³

En esa perspectiva, el indígena es solo mano de obra sin capacitación técnica y, por tanto, tenemos una obra puramente española. Si nos quedamos con este razonamiento –tal como ha sucedido– no podremos explicar cómo una catedral en América se hacía



▲ Fig. 4. Iglesia de San Juan Bautista, Vicahuaman. Construida sobre un antiguo templo inca. Vicahuaman, Ayacucho





▲ Fig. 5. Vista del complejo Wari de Pikillacta. Cusco, con calles de traza geométrica.

en menos de veinticinco años, cuando en España tardaban siglos. Tampoco dilucidar cómo, en un breve periodo, se hizo una catedral que es gótica en sus bóvedas y en cuanto al sistema de financiamiento de capillas, con rasgos mudéjares en el presbiterio y una portada plateresca; es decir, se progresaba del gótico al renacimiento en pocos años. La cultura de conquista modificará el modelo español, aunque se controlarán todos los elementos. Si esta arquitectura española es española pero distinta, pensemos que, en cualquier otro caso, en realidades de un mundo americano más complejo como las de México y el Perú, la diferencia se acrecienta.

Dejando de lado el rechazo cosechado por algunas propuestas de conquista, existe otra circunstancia: la resolución de problemas en los que los españoles no tenían experiencia. Un tema fue la necesidad de fundar ciudades en un territorio inmenso y otro la integración del indígena en grandes espacios cubiertos a los que no estaban acostumbrados. Las experiencias pobladoras peninsulares eran limitadas en lo referente a formación de núcleos de nueva fundación, aunque se reconocían antecedentes en Canarias y Baleares.

Los procesos de las primeras décadas de la conquista mostraron alternativas de trazados irregulares, parcialmente ordenados siguiendo antiguas experiencias. El



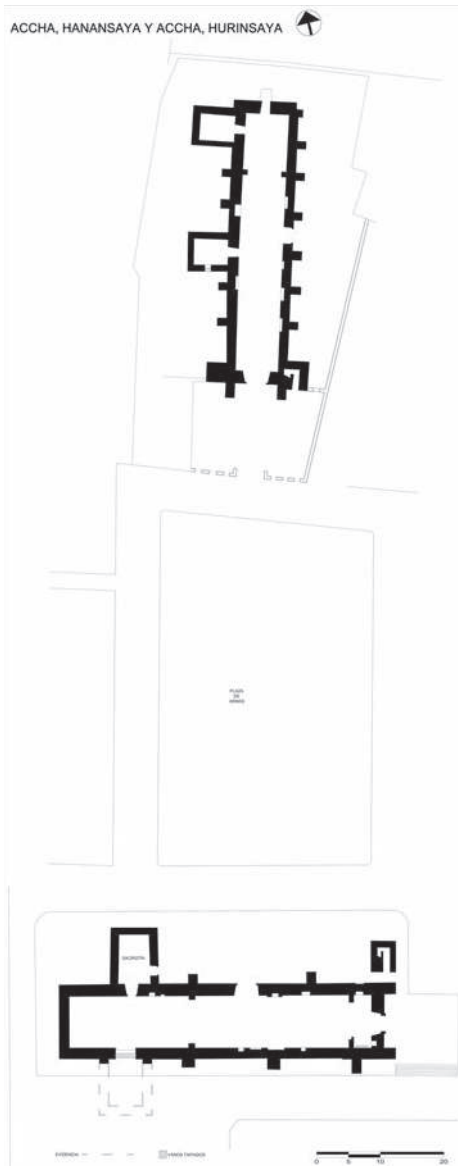
campamento de los reyes católicos en Santa Fe de Granada, con los ejes de un castro romano, articuló el tema militar defensivo de los primeros intentos. La multiplicidad de fundaciones llevaría a Felipe II, en 1573, a sancionar ordenanzas de poblamiento atendiendo a un modelo que integraba la tradición española y las experiencias americanas.¹⁴ Allí la plaza es rectangular con recovas en su contorno, llegando las calles al centro de la plaza. Este modelo literario no fue concretado en ninguna ciudad americana. También nuestras plazas serán el elemento generador de la ciudad con funciones cívicas, religiosas, lúdicas y comerciales. En esto y en las formas cuadradas difiere de la española, donde los templos tienen sus atrios separados de la plaza.

En 1535, Lima es el primer núcleo urbano que genera el modelo de la plaza y las manzanas cuadradas con una distribución de solares con cuatro parcelas iguales para los pobladores.¹⁵ Las fundaciones anteriores pueden tener algunas calles rectas, aunque generalmente son irregulares. Los investigadores americanos, mirando desde allá, hemos analizado la cartografía el trazado en forma de

damero y ponderado la influencia ideal de Felipe II, pese a que ya se había creado ese modelo en América varias décadas antes.

Tampoco percibimos que una ciudad española como Santa Fe de Granada entraba en una plaza incaica o en dos o tres manzanas de una ciudad americana. El tema de la escala de lo americano cambia decisivamente cualquier capacidad de análisis que se derive de mirar la cartografía. La propia plaza incaica de Cusco obligó a los españoles a formar manzanas internas para fragmentarla en tres espacios urbanos controlables.¹⁶ Si los americanos no tenían experiencias de espacios cerrados, los españoles carecían del dominio de grandes espacios abiertos.

También podemos reflexionar si fueron los conquistadores los que incorporaron el orden geométrico en el diseño de las ciudades; basta analizar el complejo arqueológico de Pikillacta (Cusco), de la cultura wari, para ver la estructura de la traza rectilínea con calles jerarquizadas, o las ciudadelas de Chan Chan, donde se constata que existían propuestas regulares antes del periodo incaico. Asimismo, las líneas de Nazca tienen algo que ver con la geometría y los ceques virtuales. Mirar desde aquí ayuda a plantear nuevos enfoques.



- ▲ Fig. 6. Plaza del pueblo de Accha, Cusco, con las iglesias de las parcialidades Hanan y Hurinsaya. CEDODAL.
- ▶ Fig. 7. Iglesia de Oropesa, Cusco, construida sobre antigua huaca. Foto Ramón Gutiérrez.
- ▶ Fig. 8. Plaza de Paucartambo, Cusco, Foto Juan Manuel Figueroa Aznar.
- ▶ Fig. 9. Iglesia de Mamara, Apurimac con jardín en el atrio, Foto Harold Wetthey.
- ▶ Fig. 10. Santuario de Cocharcas, Ayacucho. Foto Horacio Ochoa.

Al analizar los pueblos de indios reduccionales que creó el virrey Toledo en el valle del Colca arequipeño se puede vislumbrar cómo la traza modélica de Yanque sigue los patrones del damero español. Sin embargo, esta lectura física no repara en lo que sucedía por encima de la tradicional óptica historiográfica. Porque, más de cuatro siglos después de la conquista, sobre una traza “española” persistía la división incaica del Hanan y el Hurin, las relaciones sociales continuaban fragmentadas, los accesos con arcos a la plaza estaban delimitados, el templo tenía una torre, con sus campanas y su patrono para cada comunidad, además de un patrono para el pueblo en su conjunto. Todo parecía igual, pero era distinto. Hemos visto poco de lo nuestro porque confiamos en una mirada que no partía de nosotros. Aprendamos a mirar desde aquí.¹⁷







Como ya dijéramos, la falta de experiencia indígena de permanecer en espacios cerrados, llevó a los españoles a realizar las ceremonias a cielo abierto como en las épocas prehispánicas, acomodando los atrios junto a sus iglesias para ir paulatinamente integrándose al culto interno. Los sistemas de las capillas abiertas en los frentes de los templos tenían algún antecedente en España, como la gran plaza de Medina del Campo, sitio de la feria de un ganado que no podía quedar suelto. Una capilla abierta en la fachada habilitaba al religioso para dar la misa, aunque las transacciones comerciales carecían de validez hasta que concluía el oficio. Las innumerables capillas abiertas que existen con diversas soluciones y trazados en todo el continente, nos permiten entender que aquella habitual aseveración de la falta de creatividad de los americanos era algo más que un equívoco.¹⁸

◀ Fig. 11. Capilla abierta de Coporaque, Colca, Arequipa. Siglo XVI.

◀ Fig. 12. Atrio con capilla bajo la torre y Beaterio adjunto. Coporaque, Cusco. Siglo XVII.

▲ Fig. 13. Capilla abierta en balcón, Paucartambo, Cusco. Siglo XVIII.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 14. Iglesia de Coporaque, Espinar, Cusco, Capilla abierta con arquería.





La modernidad del barroco americano

Desde fines del siglo XVII el barroco testimonió el espíritu americano en un contexto en que España se replegaba territorialmente al perder Flandes y pasaba a los pactos de familia con los franceses. El apogeo de vocaciones cortesanas, militares y religiosas presupuso el abandono de los oficios y la decadencia obligó a los nuevos monarcas a señalar que el trabajo con las manos no era deshonesto.¹⁹ Ya con anterioridad la capacidad de trabajo artesanal del indígena venía reemplazando en estas tareas a los españoles, lo que sucedía en la propia Lima y también en Arequipa con predominio europeo.²⁰

La apertura de la iglesia a las nuevas modalidades del barroco, que potenciaban la participación y la persuasión como métodos de evangelización mediante la integración de nuevas particularidades culturales, resultó determinante. Fue la culminación de una actividad que generó nuevos contenidos simbólicos y creó imaginarios con una didáctica movilizadora de programas iconográficos que se compatibilizaron con rasgos tradicionales de las comunidades indígenas. La sacralización del territorio, la valoración del paisaje y el protagonismo de los más diversos sectores sociales impactarían fuertemente en América. En el conjunto de las culturas indígenas la valorización de lo sacral, que formaba parte indisoluble de la vida, se vio estimulada por la recuperación tradicional de los rituales al aire libre. Los templos colocaban en sus fachadas arquitecturas de sus retablos interiores y originaban a escala urbana el recorrido de festividades civiles, religiosas y aun de cortejos fúnebres.²¹

La diversificación de los comitentes, con el carácter hegemónico de la Iglesia, significaría también una apertura temática y flexibilizaría los campos de las interpretaciones simbólicas. En la pintura, la presencia de retratos, “países”, series mitológicas o literarias y hasta jeroglíficos, complementaba las demandas eclesíásticas, sin excluir el repertorio de los antiguos incas, al que se añadía la sucesión de los monarcas hispanos que así intentaban redoblar su legitimidad. En diversas pinturas la presencia de donantes indígenas y criollos era demostrativa de un aval de poder y pertenencia social.

El recurso de la pintura mural en los templos como manera de control del espacio se proyectó también en un sentido pedagógico de la evangelización, para una feligresía que manejaba claves simbólicas.²² Ramón Mujica ha señalado cómo el recurso de la alegoría se asociaba a las fábulas y mitologías clásicas traduciendo “ideas abstractas en personificaciones literarias, imágenes poéticas y metáforas visuales”.²³ Esta fue una herramienta que permitió persuadir mezclando lo real con lo simbólico y que, a la vez, se insertaba en una dimensión histórica apuntalada por la iconología. Quizás un ejemplo relevante puede ser el del altar de piedra de la Pasión en el templo de Santo Tomás de Chumbivilcas, donde las figuras que intervienen en la muerte de Jesús están caricaturizadas.²⁴ El Cristo está metafóricamente representado por un agujero en el centro de la cruz, por el que penetra un rayo de luz, lo que constituye un sorprendente y conmovedor rasgo de abstracción.

◀ Fig. 15. Altar de la Pasión, Santo Tomás de Chumbivilcas. El Cristo está representado en el rayo de luz que penetra en el muro.

▼ Fig. 16. Pintura mural de sirena en templo de Rapaz, Lima.





▲ Fig. 17. Santiago matagodos de la independencia que vemos en la capilla del pueblo de indios de Santiago de Madrigal en el valle del Colca (Arequipa).

El mundo del barroco americano también era sensible a la persuasión de los mensajes y de los sentidos jerárquicos de los retablos y portadas. En las regiones del sur del Perú también predominarían los indígenas en los trabajos de cantería, así como en la carpintería de los retablos. Los rasgos de fuerte contenido emocional como el dolor y la muerte eran sublimados en las esculturas con imágenes características de los escenarios barrocos.²⁵ No faltarían también apropiaciones históricas comprometidas como el Santiago Matamoros hispano, convertido en Santiago Mataindios en la conquista y en el Santiago Matagodos de la independencia, que vemos en la capilla del pueblo de indios de Santiago de Madrigal en el valle del Colca (Arequipa).

Ya desde el siglo XVI los cronistas destacaban las capacidades artesanales de las parcialidades indígenas. El tradicional sistema de trabajo en la construcción y las artes se formó en los núcleos familiares donde maestros, oficiales y aprendices vieron revalorizada su participación en la sociedad. En el entorno indígena, la integración en el ayllu marcaba una pertenencia que, además, se manifestaba con secular continuidad. Según Garcilaso, el arquitecto de Sacsahuaman fue Huallpa-Rímac, y en el siglo XVIII había maestros canteros de la familia Valgarimache en la parroquia de San Cristóbal, al pie de la fortaleza cusqueña. Esto implicaba también la apropiación de todo aquello transculturado que fuese pertinente en materiales, herramientas, formas o funciones para la circunstancia en la cual se ejecutaba la obra. No se trata, pues, de acciones que deben entenderse con lecturas desde el sesgo eurocéntrico o formulando una presunta “resistencia” indigenista, sino un proceso integrador y superador de ambos aportes.

En esta recuperación del sentido de los oficios, las autoridades civiles de la Audiencia y los religiosos tuvieron que escuchar y acatar las opiniones de un maestro de obras indígena (que no sabía firmar) sobre la manera de reparar la catedral de Charcas. También hay que tomar en cuenta que la urdimbre social que adquiría fuerza en el sistema colonial estaba integrando paulatinamente a criollos, a esclavos y a diversas modalidades de la “mestización” racial de quienes encontraban espacio para manifestarse. En el escenario limeño no faltaron personajes como el mulato Santiago Rosales, quien poseía una notable biblioteca de tratados de arquitectura italianos, franceses y españoles, lo que demostraba la permeabilidad de las nuevas formas de integración de los artesanos locales y su conocimiento directo de las fuentes europeas.²⁶ Otro rasgo de la nueva gravitación social de estos artesanos se percibe cuando constatamos que el maestro indígena Juan Tomás Tuyru Túpac tenía su taller en la propia plaza Mayor del Cusco, epicentro social y cultural de la ciudad que habitualmente se había reservado a los conquistadores.

▼ Fig. 18. Fiesta de Santiago apóstol, el Madrigal, Caylloma en el valle del Colca (Arequipa).





Esto era claramente compatible con la promoción que daría el obispo Mollinedo a los artesanos indígenas en la reconstrucción después del sismo de 1650. Pero también se verifica en la apertura de los indígenas que integraban los escenarios de sus paisajes de montañas y huacas con las referencias europeas de Flandes, España o Italia, y con una escenografía cristiana. La síntesis de la pintura de la Virgen del Cerro de Potosí muestra una apropiación simbólica de la naturaleza americana a través de la religión, justamente en el emblema de la riqueza extractiva. A la vez cabe reparar, como señalaba Cummins, en los aportes iconográficos de los queros o los textiles, que rescataban antiguas tradiciones del imaginario indígena.²⁷

La fuerza de los artesanos en las principales ciudades radicaba en la asociación de los gremios, integrados al sistema de trabajo y reconocidos por los cabildos, que solían otorgar a sus maestros mayores la condición de “alarifes”, lo que les permitía intervenir en sus consejos y en pleitos judiciales. Los gremios pasaron a ser parte importante de la vida urbana, tenían sus celebraciones propias y también engalanaban las festividades públicas con sus altares, procesiones y desfiles. La urdimbre de esta nueva base social de la vida americana urbana se completaba con el sistema de las cofradías.

Cada gremio contaba con un santo patrono vinculado al tradicional santoral de la Iglesia: San Lucas para los pintores, San José para los carpinteros. La cofradía tenía su sede en una capilla de un templo de la ciudad y allí se celebraban sus cultos par-



ticulares y elegían a las autoridades. La hermandad atendía en las galas de las festividades públicas en el día del patrono y eventualmente se hacía cargo de alguna de las grandes fiestas ciudadanas. Los miembros de la cofradía actuaban como parte de la contención social de los artesanos, cumplimentando tareas contratadas por algún miembro que había fallecido o auxiliando a su viuda en la venta de las herramientas de su difunto marido.²⁸

No faltarían, sin embargo, algunos conflictos entre los gremios de indios y los de españoles criollos, como los que ocurrieron en el Cusco entre los carpinteros, donde los indígenas señalaban su primacía con la presencia de su cofradía en la catedral, mientras que los criollos eran relegados a otro gremio en Santo Domingo.²⁹ También los pintores tendrían, desde fines del siglo XVII, divididos sus gremios. Si bien los españoles acataban ordenanzas similares a las limeñas, los indígenas -que prevalecieron notoriamente en el XVIII- se manejaban con mayor libertad en su oficio, atentos a las demandas de los comerciantes.

En ciudades con predominio indígena como el Cusco, la fiesta fue la expresión más cabal de la vigencia del barroco a partir del siglo XVII. Las parcialidades de las parroquias de los naturales impulsaban los festejos con los desfiles de sus caciques, a los cuales acompañaban diversos componentes sociales de autoridades civiles y religiosas en el Corpus Christi y la Semana Santa.³⁰ En Lima, tempranamente, como recogen los

◀ Fig. 19. Procesión Corpus Christi en el Cusco, Anónimo. Circa 1750 - 1770. Óleo sobre tela 97x 246 cm. Museo de Arte de Lima. Donación Annick Benavides.



▲ Fig. 20. Portada de la iglesia de Belén, Cajamarca expresión de las múltiples manifestaciones del barroco peruano.

cronistas de la ciudad, la movilización de todos los sectores y el deleite por la fiesta llevaban a celebraciones que superaban la mitad de los días del año. La ritualización en la vida urbana fue expresión de las consecuencias de esta etapa, en la que se integró el antiguo mundo de la república de indios con el de la república de españoles.³¹

En ese contexto, los viejos sectores marginados de las decisiones políticas y económicas tenían una creciente gravitación, ya que al rescatarse antiguas vivencias festivas y de uso del espacio público, se recuperaban tradiciones que habían sido postergadas. Las apachetas de los indígenas revivían en los oratorios que preanunciaban el buen viaje a las salidas de los pueblos o sobre las cimas de los cerros. Todo adquiría una nueva dimensión con las cruces en las esquinas, como encontramos en Arequipa, o los recorridos de vía crucis urbanos como el de San Sebastián en el Cusco.³² Pero, a la par, no se negaba su tradicional repertorio identificador, tal como se ve en la portada del templo de Chinchero, donde el cacique Pumacahua (Puma) enfrenta y vence a Túpac Amaru, el dragón-serpiente (Amaru), durante la insurrección de 1780.

En el fervor religioso, las nuevas claves de los valores simbólicos dieron lugar a creativas propuestas, verificables en los pueblos de indios de las regiones del sur del Perú.³³ Una de ellas fue la de las llamadas capillas absidiales, que se formaban abriendo detrás del altar mayor una ventana o una puerta que permitía

el paso de la luz sobre la custodia o la imagen de Cristo. Tras la capilla se extendía un espacio sacral que se denominaba “jardín del Santísimo”, una suerte de Huerto de los Olivos (a veces se prolongaban los jardines hasta los atrios de los propios templos).³⁴

De “territorios ultramarinos” a colonias

Mientras esto sucedía en América, en España los borbones entraban en guerras absurdas que perdían en Europa, pero que se resolvían pactando y entregando territorios americanos. La monarquía española, reducida en su capacidad política y envidiando

los ecos de la Ilustración de sus vecinos, decidió emularla con la iniciativa de consolidar económicamente su poderío e integrar procesos científicos europeos. América, codiciada por sus riquezas extractivas y limitada a un carácter proveedor por parte de España, era a la vez amenazada por la potencia de las flotas inglesas y holandesas, que enfrentaban la decadencia naval de la artillería española.

En esa situación, los operativos ingleses en el Caribe –antiguo centro de los conflictos– se incrementarían con los avances asociados de los portugueses hacia el sur, con lo que se trasladaban los frentes beligerantes del Pacífico al Atlántico. A mediados del siglo XVIII, surgiría una mirada más subalterna sobre el amenazado territorio del actual Perú. Así, en 1776, se reforzarían las regiones del Río de la Plata con la creación de un virreinato con sede en Buenos Aires, disposición que sería complementada con el libre comercio dos años después. Parece increíble, pero lo cierto es que el conde de Aranda planearía una suerte de “defensa por indefensión” ante la imposibilidad de proteger las ciudades del Pacífico, desde Valdivia hasta Panamá (incluyendo Lima), abandonando el sistema costoso de las fortificaciones. Si estas caían en manos del enemigo, serían difíciles de recuperar. En consecuencia, es probable que se propusiera la destrucción de los propios bastiones fortificados, como ya había sucedido en Venezuela con el castillo de Araya, para evitar que fuera tomado por los holandeses. También Aranda propondría a Carlos IV, convencido de la inevitable pérdida de territorios americanos, crear reinos independientes conducidos por príncipes familiares de la Corona española, quienes los administrarían.³⁵

Sin embargo, la opción de la monarquía borbónica, tutelada por Francia hasta 1789 y la invasión napoleónica, consistió en fortalecer su Real Hacienda concentrando el poder de control y desarrollo económico de la metrópoli, considerando a los territorios americanos como la fuente de los recursos que mantendrían su reducido imperio peninsular. Las medidas que fueron tomándose impactarían en la realidad americana, aunque solo hemos de referirnos a aquello que se atenía a lo artístico y arquitectónico.

Uno de los primeros aspectos que desarrolló la Ilustración española fue la promoción de la capacitación de los artesanos, sobre todo a través de la enseñanza de las matemáticas y el dibujo. Los textos de Campomanes para los sectores populares y la creación de las sociedades regionales de “amigos del país” se convirtieron en los instrumentos adecuados para ello.³⁶ Los ilustrados americanos formados en España intentaron crear en América escuelas o academias de dibujo, matemáticas y artes, financiadas por entidades propias como los consulados de comercio, los municipios o las intendencias y gobernaciones. Varias de ellas serían directamente clausuradas por orden del rey en el siglo XVIII, aduciendo un propósito de ahorro.³⁷

Carlos III crearía, bajo el influjo de la familia Gálvez, que controlaba el Consejo de Indias en Madrid y gobernaba el virreinato de Nueva España, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en México (1785).³⁸ La resolución se tomaría obviando la consulta a la Real Academia de San Fernando de Madrid, cuya respuesta –como se verá– evidentemente sería contraria a tal emprendimiento. La Academia madrileña se había planteado como objetivo central desterrar el barroco, fomentando la destrucción de sus retablos y la imposición de nuevos lenguajes. El academicismo, en su supuesta expresión racional, no veía otra posibilidad de superar el ámbito barroco que destruyéndolo e imponiendo un retorno al origen de la cabaña natural y los órdenes grecorromanos que presuponían verdades eternas. El gobierno de Carlos III en Nápoles

y el descubrimiento de Pompeya habían impregnado su espíritu de la visión de signo arqueológico que enarbolaba la Ilustración artística. El cortejo de los funcionarios italianos que acompañaron al soberano a Madrid impulsaría el nuevo horizonte cultural.

Las medidas de Carlos III perfilaron con claridad la centralización del poder monárquico frente a los antiguos espacios de otros sectores de la sociedad; de ahí la expulsión de los jesuitas (1767) por razones que guardaba en su real pecho y que trasladaba a su real bolsillo. El monarca decidió que los poblados de su reino que tuviesen más de dos mil habitantes nominaran un arquitecto académico para el control de las obras públicas y, finalmente, que toda obra de carácter civil o religioso que se hiciese en América fuese aprobada previamente en la Academia madrileña para asegurar la calidad de su diseño. Molesto por las acciones de los gremios de artesanos y comerciantes resolvió suprimirlos, obligando a los maestros de artes y arquitectura a que las academias los habilitaran para que ejercieran su oficio. También suprimiría las cofradías, desarticulando así unos sistemas laborales y sociales que en España provenían del Medioevo.

Todo ello suponía un control centralizado y un ejercicio de creciente valoración cultural y científica para España, quedando América relegada ante cualquier iniciativa de mayor calidad y jerarquía. El aparato de la monarquía no solo era lento e ineficaz, sino absolutamente incapaz de solucionar los problemas americanos que el rey y su corte veían muy distantes. La expulsión de los jesuitas regaló a Portugal todo el sur del Brasil, que había sido defendido por las misiones de los religiosos. Todos los proyectos de arquitectura que fueron enviados a Madrid para su aprobación acabaron siendo rechazados, incluyendo los de los arquitectos españoles que la misma Academia había mandado a México. Las opiniones de Madrid sobre las pinturas de los americanos que cursaban en la Academia de México fueron despectivas e injuriosas.³⁹

Los escasos proyectos que llegaron a ser diseñados en España por los académicos ilustrados para realizarse en América tardaron varios años en llegar y ninguno de ellos fue ejecutado. A los arquitectos nos parece curioso que, en nombre de la razón, se pueda elaborar un proyecto sin conocer el lugar, las dimensiones del terreno, el programa de necesidades, los recursos económicos, los materiales y la mano de obra para la construcción. Los ilustrados tendrían que haber sido también “iluminados” para pensar que los proyectos de templos madrileños que concebían era lo que había que hacer en América.

Un último intento desde la Academia de Madrid para instalar una institución similar en Lima fue el de José Munárriz, en pleno retorno de Fernando VII al poder y lanzado ya el proceso de la independencia en América; obviamente, no tuvo ningún respaldo.⁴⁰

El mejor elenco de profesionales que desarrolló en América la Corona española, el Real Cuerpo de Ingenieros creado en el siglo XVIII, pero que desde el siglo XVI venía realizando todo el sistema de fortificaciones del continente para la protección contra las flotas de galeones, tampoco encontró una voluntad de integración para el continente. Quizás podría haber ayudado a los ilustrados a entender esta necesidad lo sucedido a finales del XVII, cuando se trataba de realizar la fortificación de Lima. El jesuita Juan Ramón Coninck trazó un plano de murallas que, al ser enviado a España, fue descalificado por el comandante de ingenieros de Barcelona, el francés Bournonville, quien alegó que había fallos en la distancia de murallas y número de baluartes, el grosor de los paños defensivos y otros aspectos del diseño.⁴¹ El jesuita le contestó desde Lima, con el aval

► Figs. 21a, b. Iglesia de Taray, Cusco. Portada con hornacinas y una capilla absidial con pinturas murales al exterior de la capilla mayor.

de una decena de tratados de arquitectura italianos, franceses, alemanes y holandeses, demostrando la corrección del proyecto. Además, le indicó que, dado el clima de Lima y la humedad del ambiente, la pólvora tenía mucho menos fuerza y los arcabuces se herrumbraban con facilidad, por lo que el diseño era el apropiado para esas circunstancias. Aunque las murallas no serían fortificadas, el peruano Peralta Barnuevo hizo memoria de ellas en el libro *Lima inexpugnable* (1740).⁴²

Aun cuando las propuestas de creación de academias de ingenieros militares en América fueron rechazadas tajantemente, España instaló academias de matemáticas en Orán y Ceuta, además de Barcelona. De los 780 ingenieros militares que revistaron hasta 1803, solo uno era americano, nacido en Venezuela, pero hubo una buena cantidad de franceses, italianos, irlandeses y flamencos en el plantel.⁴³ En cuanto a los funcionarios madrileños, tampoco hablaban ya de territorios ultramarinos, sino de colonias.

El Perú actual no se vio fortalecido por el aparato artístico y arquitectónico de las academias, pues la madrileña solo verificó el proyecto del ingeniero militar Molina relativo a la reconstrucción de la torre de la catedral de Lima, luego del sismo de 1746.⁴⁴ El diseño no fue aprobado y, finalmente, la obra sería ejecutada por el arquitecto Martorell sin que en Madrid lo supieran. La misma situación ocurriría con los ingenieros militares cuando el epicentro del conflicto se trasladó al Río de la Plata, donde se localizaron profesionales dedicados a las partidas demarcadoras de límites. En el Perú y Chile el número de ingenieros en la región se redujo a solo cuatro en 1778. Uno

de ellos, Ambrosio O'Higgins, procedente de Chile, llegaría a ser virrey del Perú. En Lima los ingenieros Molina, Olaguer Feliú y León tendrían a su cargo el Callao y las fortificaciones, se efectuarían intervenciones en minería y proyectos territoriales de defensa, como los que llevaría a cabo en 1807 el ingeniero Mendizábal en la capital para el virrey Abascal.⁴⁵

La arquitectura y las artes, en su mayoría, continuaron en manos de quienes tenían alguna destreza o práctica arquitectónica, procedentes de sectores religiosos o de los



llamados “inteligentes en arquitectura” porque sabían dibujar. Pero, sobre todo, eran los maestros de obra los que poseían un conocimiento específico de la construcción, por lo que lograron mantener sus asociaciones gremiales y alcanzar una continuidad en sus labores, amparados a veces por los virreyes que valoraban su conocimiento.⁴⁶ Muchos de ellos no dominaban el dibujo, ya que se habían formado en la práctica de la construcción, mientras que los del mundo académico eran diestros en la teoría y el dibujo, pero con limitados conocimientos y experiencias en la materialización de las obras. Es verdad que en América a menudo distorsionábamos las fuentes de los tratados arquitectónicos que nos llegaban y convertíamos en adornos elementos estructurales; no obstante, ello obedecía a las transferencias que se entendían como de libre interpretación.

Las cronologías europeas no podían servirnos para fijar secuencias estilísticas. Las ciudades costeras del Perú y la región andina sufrieron frecuentes terremotos, lo que impedía todo intento de recorrido de estilos artísticos, ya que estos se fueron acumulando como partes supérstites de aquellos sismos. Estas penurias llevaron a buscar respuestas propias con recursos técnicos creativos como fueron en el XVII la quincha en la costa, que era flexible a los cimbronazos, y los muros de adobe o piedra en la sierra, con contrafuertes y bóvedas para ofrecer resistencias adecuadas. No hubo anacronismo en esta arquitectura: siempre hubo sincronía con la propia realidad, que no era la misma que la europea. Incluso, se rescataron antiguas sabidurías, como los cortes de piedra incaicos, para soportar los temblores.

En Lima, en tiempos del virrey Amat, se apreciaron las modalidades del rococó afrancesado borbónico, aunque este tuvo más eco en el Brasil que en los territorios hispanos.⁴⁷ Sin embargo, luego de la insurrección de Túpac Amaru, se impuso un mayor control del poder con la creación de intendencias y audiencias. Se impulsó el nombramiento de funcionarios civiles y religiosos peninsulares y se redujo el de los criollos, lo que hizo posible las transferencias académicas del neoclasicismo, cuyas manifestaciones más claras se perciben en Lima y Arequipa.⁴⁸

En la región andina los grandes talleres de pintura y escultura abastecían ampliamente el territorio y hubo centros diversos donde el arte peruano reconocía los ámbitos de la escuela limeña y la cusqueña con desenvolvimientos regionales. Igual sucedió con la arquitectura arequipeña, que se extendió hacia las tierras altas, el altiplano, hasta Potosí, o con la cajamarquina en el norte.

Un espacio para nuestro espacio

Una nueva mirada exige replantear el barroco que focalizamos en las formas y espacios. La forma va más allá de la columna salomónica o el estípite; el espacio no se reduce a la caja muraria de los templos obviando la pintura mural, los colores y las texturas: la función es esencial en la arquitectura.

El barroco está en la relación de formas y espacios con las gentes, configurado por un mundo de creencias y emociones que se expresan en los vínculos sociales y culturales donde se comparten afectos, valores, modos de vida y esperanzas. Es parte de la identidad que requiere considerar estas pertenencias históricas, asegurar la participación, reconocer el pluralismo y valorar la personalización social del individuo. Entendiendo esto, crearemos un espacio para nuestra arquitectura americana. Miremos desde aquí.

► Fig. 22. Templo de Coya, Cusco. Fiesta de la virgen Asunta.





La voz del decapitado. Juan Bautista en la imaginería y el imaginario del virreinato del Perú

Desde el mismo momento de la fundación de la Ciudad de los Reyes, si no incluso antes, el virreinato del Perú se convirtió en un mercado extraordinario para los artistas, pintores e imagineros que trabajaban en la ciudad de Sevilla. El mercado americano ha sido tradicionalmente considerado como parte de una expansión, una suerte de apéndice de la escultura sevillana, la prueba del buen hacer, comercial y artístico, de los artistas españoles. Una producción condenada inevitablemente a la periferia (geográfica tanto como historiográfica) y sin ningún posible redentor *tornaviaje*¹. En este modelo de interpretación todavía vigente, el encuentro con el Nuevo Mundo no desempeñó otro papel que el de un apetecible comercio, ignorante tanto de las condiciones de su recepción, como ajeno a la cultura material procedente de América que, como ahora sabemos, había empezado a llegar al puerto del Guadalquivir desde fecha temprana.

Las fuentes contemporáneas, sin embargo, encajan mal con este relato historiográfico. El paisaje urbano de Ciudad de los Reyes que dibuja el padre Bernabé Cobo a mediados del siglo XVII, por ejemplo, no es el de una ciudad en la periferia de la Corona sino el de la capital del virreinato; tampoco el de un destino de su mercado, sino el de un joven rival ávido de atraer sus mayores tesoros. Bernabé Cobo había llegado al Perú apenas adolescente, dejando atrás su tierra tentado por el sueño de descubrir El Dorado que algún marino de la armada había llevado hasta su pueblo de Lopera (Jaén). Medio siglo más tarde, ya anciano, el jesuita escribía su descripción desde su retiro en Roma. A la sombra de los monumentos de la Ciudad Eterna, el padre Cobo celebraba que la Ciudad de los Reyes, en la que había transcurrido la mayor parte de su vida, estuviera orgullosa de que sus templos tuvieran imágenes, reliquias y ornamentos que podían medirse con cualquier ciudad del viejo continente:

◀ Fig. 1. Juan Martínez Montañés.
Retablo de San Juan Bautista. 1607-1622.
Catedral de Lima. Foto: Giannoni.

...conviene advertir en este lugar que este crecimiento tan notable en que han venido los conventos ha sido igualmente en el ornato y riqueza de las cosas del culto divino, en el ejercicio de letras y aprovechamiento de todo género de virtud propia de su profesión, que en el número de Religiosos; porque el rico adorno y aparato magestuoso de sus Iglesias, solemnidad y devoción con que celebran sus principales fiestas es tan superior, que los que de nuevo vienen de Europa quedan admirados de verlos y confiesan llanamente no ser inferiores estos monasterios á los mas principales y ricos de ellos.²

Y son “prodigios del arte”: las imágenes de la Ciudad de los Reyes

El párrafo del padre Cobo arriba citado no es solo un recurso epideíctico, también ilustra la lógica que perseguían muchos de los encargos que se realizaban desde Lima, bien en Sevilla o en talleres locales, pero siempre en diálogo, si no en competición, con la metrópoli. Un sucinto repaso de las más importantes imágenes destacadas por el padre Cobo en su descripción de la Ciudad de los Reyes así lo pone de manifiesto.³ La lista debería comenzar con la imagen custodiada por los padres jesuitas en la capilla de Nuestra Señora del convento de San Pablo, que “afirman muchas personas que han andado toda España no haber visto allá en parte alguna capilla interior que llegue a esta”.⁴ Como se apresta a señalar, el devoto crucifijo que la preside –realizado en 1622 por Juan de Mesa, como consta por su firma pintada en el mástil de la cruz– había costado no menos de mil seiscientos pesos.⁵

Le sigue el devoto crucifijo “de Burgos”, en el monasterio de San Agustín, la copia –o, mejor, habría que decir “el robo”– de la preciada reliquia del convento que los agustinos consiguieron replicar de forma fraudulenta, según las crónicas, para hacerse con un verdadero retrato de la imagen castellana y competir así por el caudal de sus limosnas, trasladando figurativamente el santuario desde Castilla a las Américas.⁶ Es interesante señalar que muchas de las más importantes imágenes que recibían culto en la Lima del seiscientos estaban conectadas con episodios tempranos de criollismo. Es el caso, por ejemplo, de la imagen santa que se custodiaba en el convento de los predicadores, el Rosario, cuya riqueza, según Cobo, “excede a juicio de hombres prácticos a todos los conventos que esta orden tiene en España”.⁷

La imagen del convento del Rosario era un crucifijo de tamaño natural que se encontraba en la capilla de los Aliaga (donde, entre otras piezas, estaría probablemente el retrato que Roque Balduque había realizado del célebre San Jerónimo del italiano Pietro Torrigiano.)⁸ Su descripción detallada puede encontrarse en la crónica de la orden que escribió Juan Meléndez Valdés. El dominico describe las obras



como parte de la biografía del prior del convento Salvador Ramírez.⁹ El Cristo de la capilla de los Aliaga, hoy conocido como Cristo de la Sangre, había sido encargado por el padre Salvador Ramírez en uno de los momentos más convulsos de la orden, el mismo año en que el vicario general llegado desde España, y quien había declarado inválido el concilio provincial celebrado en el Cuzco (en el que había sido electo como provincial un criollo), fuera invitado a retornar a España por considerarse que sus métodos de persuasión eran “demasiado violentos”.¹⁰ Ramírez, cuya defensa de la autonomía de la provincia de San Juan Bautista del Perú le costaría la prisión algunos años más tarde, había escondido un pergamino “secreto” en el pecho de la imagen. Desvelada la cápsula del tiempo durante su reciente restauración (2015), el texto ha confirmado la autoría de la imagen de Martín Alonso de Mesa, el maestro sevillano que había arribado al Perú en 1602 buscando fortuna y que murió en la Ciudad de los Reyes veinticinco años más tarde.¹¹ Paradójicamente, aunque Martín Alonso de Mesa hubiera presumido de que “como se sabe en este reyno no hay persona en el que me haga ventaja en la dicha arte descultura [sic]”,¹² la memoria no habría de hacerle justicia: en su crónica de la orden de los predicadores, Juan Meléndez atribuía la célebre imagen a otro escultor, más “famoso”, el sevillano Juan Martínez Montañés, cuyas obras, como todo el mundo sabía, eran prodigios del arte.¹³

Los casos de los agustinos (el Cristo de Burgos), los dominicos (el Cristo de la Sangre) y los jesuitas (el Cristo de la Buena Muerte, en la iglesia de San Pedro) representan tres estrategias, entre otras posibles, para conseguir imágenes cuyo prestigio, devocional y/o artístico, rivalizara con la metrópoli. El de Martínez Montañés representa un cuestión muy particular en esta casuística, por su volumen, por su calidad y, como veremos en unos momentos, también por la singularidad de la relación con sus patronos americanos.

La fama de las obras del sevillano en la Ciudad de los Reyes es recogida con orgullo por el padre Cobo. En el convento de la Merced estaba aquel crucifijo “muy devoto traído de España, de mano del mejor artífice que allí se conocía” y que costó dos mil pesos, la misma cantidad que supone habría costado el no menos extraordinario que, de la misma mano, presidía el retablo del monasterio de la Concepción.¹⁴ Martínez Montañés había empezado a enviar obras al Perú al menos desde 1590. Eran envíos importantes, en cuanto a su cantidad, imágenes seriadas, e incluso obras menores como sagrarios. Se distribuían en Lima, pero también en los Andes, llegando a Santiago de Chile en el sur, aunque algunas de ellas se quedaran en el camino, en lugares del Caribe (La Española y Puerto Rico).¹⁵

Los encargos más ambiciosos, sin embargo, eran crucifijos del natural, imágenes policromadas de extraordinario naturalismo con las que los artistas sevillanos habían venido demostrando su capacidad de conceder la ilusión de la vida a la materia inerte. El primero de los crucifijos de Martínez Montañés llegó a Lima en los primerísimos años del nuevo siglo. Así constaba en el citadísimo contrato que Martínez Montañés firmó el 5 de abril del año 1603 con el arcediano de Carmona, Vázquez de Leca, donde se decía que el crucifijo habría de ser «mucho mejor que uno que los días pasados hice para las provincias del Pirú de las Indias». (Fig. 2) La retórica del contrato deja manifiesto hasta qué punto el comercio atlántico presumía de obtener las mejores piezas de los maestros sevillanos. Como la bibliografía se ha encargado destacar en multitud de ocasiones, el crucifijo al que se refería en ese documento no podía

◀ Fig. 2. Juan Martínez Montañés. *Cristo de la Clemencia*. 1603. Catedral de Sevilla. Foto: autor.



ser otro que el llamado Señor del Auxilio del convento de la Merced, (Fig. 3) modelo para otros que se realizaron durante el virreinato, como el ya mencionado de Martín Alonso de Mesa. Mientras que en uno de ellos, el limeño, Cristo aparece sin vida, en el otro, el sevillano, se encuentra expirante. A ambos lados del Atlántico, los crucifijos de Martínez Montañés exploraban los extremos de una paradoja que era al mismo tiempo teológica y artística.

Como se ha advertido, el envío de imágenes a América atendía a una nueva demanda, pero también tenía un sentido que iba más allá de lo puramente comercial, estableciendo vínculos trasatlánticos que no se dejan encerrar por la lógica simple del mercado y

que, en nuestra opinión, tienden más hacia la lógica simbólica del “don” o del intercambio.¹⁶ Es importante recordar que Sevilla no solo era un productor de esculturas con destino a las Américas, sino un importante destino de imágenes americanas. Desde mediados del siglo anterior habían empezado a llegar a la ciudad del Guadalquivir ejemplos significativos de crucifijos de gran tamaño realizados en la Nueva España, de caña, como aquel espectacular que se custodia en la clausura del convento de Santa Paula,¹⁷ o de cedro americano. Realizados en 1549 por un cierto Francisco Ortiz –el hijo de un cacique de Texcoco formado con fray Pedro de Mur en el taller de San Pedro de los Naturales–, los crucifijos de este *imaxinero* con fama de santidad habían llegado desde Nueva España para ser distribuidos en distintas parroquias de la provincia de Sevilla, uno de ellos en Carmona, donde el patrono del Cristo de la Clemencia era arcediano.¹⁸ (Fig. 4) Aparte de la necesidad de proporcionar imágenes para los templos americanos, el intercambio de las mismas a través del Atlántico simbolizaba de manera elocuente la ambición universal de la Iglesia católica, valga la redundancia.¹⁹

El segundo encargo conocido realizado por Martínez Montañés para ser enviado a Lima nos permite ver de qué manera el mercado americano no solo era una extensión comercial del sevillano, sino, al contrario, la respuesta a una demanda y a un imaginario precisos que proporcionaba a sus maestros la posibilidad de llevar a cabo nuevos desafíos artísticos. Nos referimos al más ambicioso encargo que recibió su taller para ser enviado a la Ciudad de los Reyes, el retablo del monasterio de la Concepción. Dedicaremos a este extraordinario conjunto el resto de este artículo. (Figs. 1, 5)

Montañés, la abadesa Isabel de Uceda y la decapitación del Bautista

El más importante encargo que llegó desde los virreinos le fue encomendado a Martínez Montañés, en el año 1607, por Francisco Galiano, un conocido perulero que había embarcado por primera vez con destino al Perú cuando apenas era un joven estudiante de la Compañía, vocación que acabaría cambiando en América por la más lucrativa del mercado.²⁰ Galiano cruzó el Atlántico en no menos de trece ocasiones, comerciando sobre todo con libros, incluidos los de literatura (del romancero a Cervantes o Lope).²¹ En enero de 1607 llevaba, además, un encargo particular de la abadesa del monasterio limeño de la Concepción, Isabel de Uceda.²² No es imposible que Galiano mismo, u otras personas que ignoramos, hubieran podido intervenir en la redacción del contrato, pero su contenido parece reflejar la voluntad precisa de la abadesa de las concepcionistas.

El origen del encargo merece que nos detengamos en él un momento. Fundado en el año 1575 por Inés Muñoz, la viuda de Francisco Martín de Alcántara, hermanastro de Francisco Pizarro, después del asesinato de su marido y de haber sobrevivido a su destierro, el monasterio de la Concepción se creó como una fundación celosa de su autonomía femenina; en palabras de su escritura, “con condición que no se pueda entremeter ni entremeta en ella el rey nuestro señor en proveer patronos”. El retablo se encuentra hoy en la catedral de Lima, adonde fue trasladado por el



◀ Fig. 3. Juan Martínez Montañés. *Crucificado*. Iglesia del Convento de la Merced, Lima. Foto: Giannoni.

▲ Fig. 4. Francisco Ortiz. *Crucificado*. 1549. Marchena. Foto: autor.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 5. Juan Martínez Montañés. *Retablo de San Juan Bautista*, parte inferior. 1607-1622. Catedral de Lima. Foto: Giannoni.







estado en que se encontraba el templo que lo albergaba a causa de un terremoto. Fue comisionado por la ya citada Isabel de Uceda,^{23a} la sazón abadesa del monasterio, quien impartió al escultor unas instrucciones extraordinariamente precisas, no solo en lo que respecta a las historias que debían representarse en cada una de sus relieves, sino también en cuanto a su situación en el retablo e incluso sobre el relieve de sus tallas. Al decir del contrato, Galiano llevaba consigo un dibujo o “traza” que lamentablemente no se ha conservado y que permitiría interpretar mejor las condiciones escritas.

El contrato del retablo indica con exactitud las historias que debían representarse en los diez relieves, comenzando cronológicamente con aquella que presenta a “san Juan niño arrodillado ante sus padres despidiéndose para ir al desierto y los padres llorosos...” y terminando con las vicisitudes de su martirio. (Figs. 6a, b) En el banco, detrás del altar, habrían de figurar otras tres escenas destacadas, en relieve más acusado que las restantes, y que hoy continúan ocupando el mismo lugar: el anuncio del ángel a Zacarías de que tendría un hijo, la entrega de su cabeza “en un plato” y, finalmente, “la historia del entierro de san Juan”, con los apóstoles a ambos extremos (esta última imagen de mayor relieve, como efectivamente se hizo).

gen de mayor relieve, como efectivamente se hizo).

Aunque estuviera dirigido fundamentalmente a una parroquia de españoles y criollos no parece posible explicar la advocación del retablo al margen de la fascinación que el Bautista había ejercido en el imaginario misionero de los virreinos (empezando, como ya vimos, por la titularidad de la orden de los dominicos en el Perú).²⁴ (Fig. 7) Felipe Guaman Poma de Ayala, cuya crónica había concluido en febrero de 1615,²⁵ contrapone en dos ocasiones la imagen del santo ermitaño con la de los miembros de las órdenes religiosas. En la primera, anota: “Juan pecador, y los santos ermitaños que sirven a Dios en sus ermitas y desiertos, en penas [sic] y cuevas”.²⁶ (Fig. 8). En un segundo dibujo, uno de los más subversivos de toda la Nueva crónica, la figura de



otro ermitaño de la orden de san Pablo, una vez más caracterizado con la iconografía de Juan Bautista (con el cayado cruciforme en una mano y la calavera en la otra), se arrodilla delante de un nativo representado como noble, agradeciendo su limosna.²⁷ Como ha escrito Sabine MacCormack, en la crónica de Guaman Poma la imagen del ermitaño es la excepción que confirma la regla según la cual la “relación entre el clero y los Indios es una relación de opresión”.²⁸ Resulta una elocuente coincidencia que uno y otro dibujo precedan sendos elogios, con sus correspondientes ilustraciones (folios 482 y 633, respectivamente), de las religiosas de la orden de la Concepción, contrafiguras de las “señoras del mundo [que] son soberbias, avarientas, lujuria, vanagloria, de poca caridad y poco amor de prójimo...”.²⁹

◀ Figs. 6a, b. Juan Martínez Montañés. Retablo de San Juan Bautista (detalles). Foto: Giannoni.

▲ Fig. 7. Felipe Guaman Poma de Ayala, *Primer nueva corónica y buen gobierno*. The Royal Library, Copenhagen, 1612/15. 0484v.

▲ Fig. 8 Felipe Guaman Poma de Ayala, *Primer nueva corónica y buen gobierno*. The Royal Library, Copenhagen, 1612/15. 0645v.



▲ Figs. 9a, b. Juan Martínez Montañés. Retablo de San Juan Bautista (detalle del Cristo y Cristo crucificado). Foto: Giannoni.

La comparación entre el contrato y el retablo demuestran que el escultor siguió con cuidado las instrucciones de la abadesa. Presidido por la imagen de un crucifijo de tamaño natural (Figs. 9a, b), lo más llamativo del conjunto, sin duda, es el protagonismo de la “historia” del entierro del Bautista, una suerte de *tableaux-vivant*, dispuesta con mayor relieve (“tan relevada que se pueda”, reza el documento). Su ubicación en el banco, inmediatamente detrás del altar mayor, dota a la imagen de la cabeza del Bautista sobre la bandeja de un inequívoco sentido eucarístico (más sobre esto en unos instantes).³⁰ (Fig. 10) Una composición de tales características no admite comparación con nada que se hubiera visto en Sevilla y debe considerarse, en consecuencia, tanto el resultado de la ambición del artista como de su patrona. El retablo, al decir de un cronista, “puede competir sin recelo con cualquier santuario del mundo”.³¹ ¿En qué manera?

En el retablo de la Concepción, Martínez Montañés llevaba el naturalismo de los imagineros sevillanos hasta sus límites. En una hoy famosa disputa que el escultor sevillano mantuvo en 1622 con Francisco Pacheco en relación a su colaboración en un altar en Sevilla, este último había defendido la superioridad de la pintura sobre la escultura en tanto aquella “está necesitada de la mano del pintor, *para tener vida* [el énfasis es mío]”.³² La declinación española del debate o paragono de las artes –en otras palabras, la definición del arte de la escultura como imaginería– fue articulada, como es bien sabido, en los términos prometeicos de cómo dotar a los materiales de la ilusión de la vida.³³

El hecho de que los dos crucifijos que Montañés había enviado a Sevilla representarían un Cristo *muerto* no hacía sino acentuar esta paradoja. Aunque esto no ha sido todavía advertido,³⁴ ello no hacía sino llevar hasta sus límites un principio intrínseco de la teoría italiana de las artes. Giorgio Vasari –al que Pacheco por supuesto conocía bien– había mostrado el principio que impulsaba, en forma y contenido, sus *Vidas* de los artistas. El frontis de la edición Giuntina (1568) exhibía la imagen de la resurrección de los muertos como una alegoría, tanto de la labor del historiador al conservar la memoria del pasado, como de la capacidad de los artistas de la edad *moderna* para convertir la imitación de la naturaleza en una forma virtual de vida. La estampa de Vasari está enmarcada entre dos leyendas que señalan el poder del arte para insuflarle vida a la materia muerta: *Hac sospite nunquam hos perisse/ Viros, victos aut morte fatebor* (“Mientras estos hombres no hayan muerto/ admitiré la derrota o la muerte”).³⁵

Otra frase de Vasari aún más célebre, *Fare una cosa morta parer viva* (“Hacer que algo muerto parezca estar vivo”), resuena en el trabajo de los imagineros sevillanos del seiscientos. Cuando el cronista dominico Juan Meléndez consideraba que las imágenes limeñas podían “estimarse mucho en Europa, y aun en Roma, entre sus valientes estatuas de



mármol [el énfasis es mío],³⁶ su afirmación no era solo retórica: también estaba formulando un criterio estético. Creo que el análisis de las obras de Montañés nos permite verlo.

Como se ha dicho, el encargo que Montañés recibió de Lima el año 1607 era el más ambicioso de cuantos hubiera recibido. El retablo habría de tener doce "historias", además de ocho esculturas, o estatuas, exentas, presididas por un crucifijo del natural que se especificaba tenía que ser *encarnado de encarnado mate*, un antiguo término de inequívocas connotaciones cristológicas que todavía se utilizaba en España en el seiscientos. La policromía sería subcontratada con Gaspar de Ragis, y de ello hemos conservado también el contrato.³⁷

▼ Fig. 10. Juan Martínez Montañés.
Retablo de San Juan Bautista
(detalle del banco).
Foto: Giannoni.



Aunque una parte importante de las piezas del retablo se terminaron a tiempo (el contrato daba un plazo de año y medio), no fue hasta 1622 que un segundo envío desembarcó en el puerto del Callao llevando la pieza del “cuerpo de San Juan del natural, degollado y la cabeza aparte en un tablero”, así como los “ángeles... en que viene la cabeza del dicho santo”.³⁸ El conjunto, es importante recordarlo, había estado previsto desde un inicio. Con esta segunda entrega, Montañés completaba un encargo en el que se daba cabida a dos géneros de representación diferentes con los que los artistas andaluces habían estado experimentando largo tiempo: la imagen y la historia.





Imágenes del decapitado

La iconografía de la decapitación tenía una larga tradición en el imaginario sevillano (basta pensar en los azulejos sevillanos de mártires dominicos en el claustro de Lima o en los mártires del Japón de los franciscanos). (Fig. 11) Su desarrollo en el ámbito de la escultura policromada, sin embargo, tenía una historia bastante específica que se remonta, al menos, a los trabajos de ese tipo que se hacían en la baja Edad Media. La tipología de la cabeza cortada del Bautista no era una invención de los artistas sevillanos. Se había desarrollado al norte de los Alpes como género devocional desde el siglo XV. Al parecer, había sido un escultor castellano el que la había traído a la ciudad del Guadalquivir, Gaspar Núñez Delgado, un artista a veces considerado como posible maestro de Martínez Montañés. (Fig. 13) La obra es un barro, una terracota, y está firmada y fechada en 1591. Muestra el rostro pálido del Bautista, pero sus ojos se encuentran todavía abiertos, lo mismo que su boca. Sus labios ligeramente separados permiten que la mirada del espectador penetre dentro de la boca hasta alcanzar su lengua todavía húmeda. La sección del cuello revela una extraordinaria precisión anatómica. (Fig. 14)

La escultura de Núñez Delgado debió haber provocado una gran sensación en la ciudad, ya que fue incorporada a las celebraciones del Corpus de 1594, donde nos consta que despertó gran expectación. Una descripción manuscrita de las fiestas refiere con todo lujo de detalles la decoración diseñada por ese motivo: las calles habían sido engalanadas con arquitecturas efímeras y en ellas se habían dispuesto imágenes que habían sido prestadas por los templos para presidir sus altares. Otras decoraciones incluían ingenios hidráulicos, como es el caso de una fuente coronada con un crucificado de cuyas heridas brotaba sangre (probablemente agua teñida), que era luego recogida por un cáliz a sus pies.³⁹ (Fig. 12)

La obra de Núñez Delgado había sido colocada en el interior de un arco efímero en la calle Lineros. El autor de la descripción sitúa la cabeza de Juan el Bautista entre dos de aquellas fuentes. Una con un pelícano que picaba su propio pecho para alimentar con su sangre a sus polluelos y otra donde se alzaba un crucifijo sobre un cáliz, seguramente similar al que acabamos de aludir líneas arriba. El testimonio de aquella fiesta del Corpus destaca la obra del “virtuoso” Núñez Delgado, pues su escultura, en opinión de ese autor, “merece título de reliquia”. Cabe poca duda de que el contexto ritual en el que era mostrada habría acentuado el ilusionismo de la imagen, borrando cualquier posible separación entre el mundo del artificio y la realidad de la vida.

La famosa escultura pronto sería replicada por otros maestros sevillanos (algunas de las piezas llegarían al virreinato).⁴⁰ Es el caso de aquella que está en el Museo de la Catedral de Sevilla, realizada por Juan de Mesa, discípulo de Montañés y autor él mismo del crucifijo de los jesuitas de San Pedro en Lima, sobre el que hemos comentado antes. Aunque en esta versión el material es madera, refleja igualmente el estilo de su modelo. (Fig. 15)

Los experimentos españoles con la cabeza del Bautista han sido tradicionalmente interpretados como expresiones de la torturada devoción de la Contrarreforma, pero las fuentes contemporáneas muestran que estas obras no eran vistas de forma inequívoca y unilateralmente religiosa. Un testimonio curioso lo constituye la “enciclopedia” del padre Interián de Ayala, un tratado en dos volúmenes escrito para instruir a los artistas sobre la forma correcta de pintar y esculpir la historia sagrada, y, al mismo

- ▲ Fig. 11. *San Pedro Mártir*, Azulejo. Lima. Foto: autor.
- ▲ Fig. 12. *Mesías de la Cerda*, *Discursos festivos*, Sevilla, 1594. BNE, Ms. 598, f. 162v-16313.
- ▶ Fig. 13. Gaspar Núñez Delgado. *Cabeza del Bautista*. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Foto: autor.
- ▶ Fig. 14. Gaspar Núñez Delgado. *Cabeza del Bautista*. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Foto: autor.
- ▶ Fig. 15. Juan de Mesa (?). *Cabeza del Bautista*. Catedral de Sevilla. Foto: autor.

tiempo, para combatir los “errores” en los que caían con frecuencia. Sorprendentemente, son los segundos los que discute en la historia de la degollación del Bautista:

...quiero notar brevemente dos cosas acerca de la misma cabeza del Bautista arrancada ya de sus hombros, y puesta en un grande plato, que si bien no perjudican nada a la historia, con todo parece que está cayendo aquí de su peso el hablar de ellas. Lo primero, que algunos para ostentar, o exagerar su habilidad, pintan, o forman extrañamente disforme la cabeza del sagrado Bautista, lo que lejos de representar la santidad, y constancia que tuvo en su muerte el Gran Precursor [sic], parece nos pone a la vista la ferocidad, y aun la embriaguez de algún Holofernes; pintan, digo, la cabeza del Bautista extrañamente disforme, esto es, sin cerrar totalmente los ojos, abierta en gran manera la boca, sacando ferozmente la lengua, y otras cosas semejantes: lo que es muy ageno de una cosa tan sagrada, como es la cabeza del Divino Precursor.⁴¹

La censura de Interián de Ayala va dirigida a las interpretaciones más exageradamente teatrales de artistas posteriores, por ejemplo, la de Juan de Villabrille y Ron (ca. 1663-1732);⁴² los términos de su crítica, sin embargo, arrojan luz sobre la singularidad de las esculturas barrocas que los sevillanos venían realizando desde el siglo anterior.

Según el padre Interián de Ayala, el error que cometían los escultores empezaba cuando mostraban al santo “sin cerrar totalmente los ojos, abierta en gran manera la boca”. Como advierte con claridad, los artistas explotaban el tema de la cabeza del Bautista para forzar la paradójica capacidad de la escultura para dotar de vida a la materia inerte, un tema que, como ya hemos visto, era fundamental en el discurso de la *imaginería*. El motivo, empero, tenía raíces más profundas. La tipología de la cabeza del primer profeta sobre una bandeja deriva de la reliquia del cráneo de Juan Bautista que se conserva en la catedral de Amiens y que la tradición pretendía que había sido traído por los cruzados desde Constantinopla. La unión de los dos motivos derivó en un tipo fundamental que la historiografía alemana bautizó con el término de *andachtsbilder*, es decir, imágenes extraídas de la historia sagrada para ser contempladas y restituidas a la misma con ayuda de la imaginación. Los ejemplos sevillanos que hemos visto anteriormente solo llevan a





▲ Fig. 16. Cabeza del Bautista, Westfalia (Münster?), 1450 ca. Schnüßgen Museum, Colonia. © Rheinisches Bildarchiv Köln / Helmut Buchen

▶ Fig. 17. Martínez Montañés, Retablo de San Juan Bautista. San Leandro, Sevilla. Foto: Carmela Bahima Díaz.

▶ Fig. 18. Martínez Montañés, Retablo de San Juan Bautista. San Leandro, Sevilla. Foto: Carmela Bahima Díaz.

un extremo el impulso antinarrativo de sus predecesores del norte de Europa. Al suprimir todo detalle histórico (como la bandeja, pero también cualquier inscripción que pudiera acompañarla), las esculturas sevillanas se convertían en ejercicios puramente demostrativos de la capacidad del medio de la escultura para sugerir la ilusión de la vida.

Con todo, los artistas sevillanos no habían sido los primeros, ni tampoco los únicos, en descubrir las posibilidades que la tipología de la cabeza del bautista ofrecía para semejante experimentación. Debemos empezar recordando que Juan Bautista, el primer profeta del Nuevo Testamento, aparece caracterizado en los cuatro evangelios como la “voz” que clama en el desierto, *vox clamantis in deserto* (Marcos 1: 3; Mateo 3: 3; Lucas 3: 4; Juan 1: 22-23). Como ha expuesto recientemente Barbara Baert en una serie de interesantes trabajos, partiendo de esta singular identificación del profeta con su palabra, las esculturas de la cabeza del Bautista depositada sobre una bandeja, lo que se conoce en la literatura como *Johannesschüsseln*, no iban dirigidas

únicamente al sentido de la vista, sino también, simultáneamente, al oído, al espectador como destinatario de la voz del profeta.⁴³ (Fig. 16) Al menos desde el siglo XV los artistas habían articulado la calidad profética de estas esculturas, bien colocando inscripciones a lo largo del borde de la bandeja o, lo que es más interesante para el caso que ahora nos ocupa, dramatizando el silenciamiento de la voz, no solo dejando los ojos, sino también la boca del santo, ligeramente entreabiertos.

Inmediatamente antes de censurar la deformidad de las imágenes barrocas del Bautista, Interián de Ayala reconocía la conexión íntima entre la forma de su muerte y el don de la elocuencia profética:

Muy caro le costó al pregonero de la verdad... su libertad en el hablar [el énfasis es mío]; pues lo pagó con su santísima cabeza, que le mandó cortar el injustísimo Rey, no tanto por el odio que él le tuviese, como por el que le tenía su muger [Herodías].⁴⁴

No puede sorprendernos ya que fuera precisamente Juan Martínez Montañés –tal vez formado con Gaspar Núñez Delgado, como se ha dicho antes– quien llevara esta experimentación hasta sus mismos límites. El sevillano ejecutó al menos dos retablos en los que desarrolló el motivo de la cabeza cortada. Una de ellos, el más ambicioso, es el de las concepcionistas de Lima que le había sido encargado en 1607, aunque la ejecución de la escena principal no la llevó a cabo hasta 1622. El otro lo realizaría en el retablo que comenzó a trabajar en 1620 para la iglesia de San Leandro en Sevilla.⁴⁵ En ambos, Montañés desarrolló el tropo de la predicación del Bautista con la imagen de una estatua “parlante”. En el retablo sevillano, el primer cuerpo encierra la imagen del profeta, vestido con la piel de camello y predicando en el desierto. Su cabeza degollada encima de una bandeja está situada inmediatamente encima y, debajo, el propio santo apunta con su dedo índice al *agnus dei* que

flota sobre una nube. Entre estas figuras, se extienden sus palabras escritas: *Ecce ille agnus* (“He aquí el cordero”). (Figs. 17, 18) Pintadas sobre una filacteria, una vieja fórmula de la cultura visual de la Edad Media, la composición subraya el carácter oral de la palabra profética. En correspondencia con ello, la obra del Bautista se encuentra ostensiblemente abierta.

Encima del santo se encuentra suspendida su propia cabeza sobre una bandeja circular, alrededor de cuyo borde resbala la sangre aún fresca que mana de su cuello (el escultor juega aquí con la ficción teatral de que la sangre podría desbordarse al gotear). Sus ojos están cerrados, pero su boca se aprecia claramente entreabierta. La superposición de las dos imágenes del Bautista tiene un efecto dramático. Mientras que la inferior abunda en el tropo de la escultura “parlante” –el famoso comentario de Vasari al Moisés de Miguel Ángel viene a la memoria como uno de los episodios más conocidos en el imaginario moderno–, su cabeza amputada en el registro superior plantea un argumento opuesto y al mismo tiempo complementario: está muerto y, por lo tanto, silente. La “elocuencia” de la cabeza cercenada es específica de su medio; en otras palabras, la fuerza de su persuasión resulta puramente escultórica.

El retablo de San Leandro es solo el segundo de los dos grandes retablos que Montañés dedicó a la vida de Juan el Bautista y, en cierto modo, supone el desarrollo de una idea en la que había trabajado por vez primera debido al encargo que la abadesa del monasterio de la Concepción, Isabel de Uceda, le había hecho a través del *perulero* Francisco Galiano en 1607. Como ya dijimos, recién en 1622 llegaría a Lima la escena del entierro del profeta que debía ocupar el banco del retablo. Las fuentes que hemos venido citando prueban que la obra causó una gran impresión en la Ciudad de los Reyes. No obstante, para poder también comprender sus consecuencias artísticas, es preciso que nos detengamos primero en el contexto geográfico y político de su recepción.



El contexto de la recepción: entre la idolatría y la iconoclastia

En la segunda década del seiscientos el arte de la “imaginería” había sido ya asimilado en los Andes como un signo material de la identidad de la Iglesia española. No es arriesgado imaginar la impresión que sus monumentales imágenes, particularmente las del crucificado, pudieron tener en la población local. En un conocido dibujo de la *Nueva crónica* de Guaman Poma de Ayala, dos hombres caracterizados como indios ladinos, bautizados, se inclinan trabajando sobre la imagen de un gran crucifijo. (Fig. 19) Uno de ellos se arrodilla ante la misma al tiempo que extiende los pinceles sobre el antebrazo de la escultura; el otro, de pie a su lado, sostiene para él un recipiente, presumiblemente conteniendo los colores con los que está pintando.⁴⁶ El título sobre la imagen reza: “Pintor. Los artificios. Pintor”. E inmediatamente debajo, figura esta inscripción: “escultor entallador bordador los servicios de dios y de la santa yglesia”, que alude a dos oficios diferentes: el escultor de madera⁴⁷ y el broslador o bordador.⁴⁸ El dibujo de Guaman Poma ilustra la práctica de la imaginería como un género híbrido, la combinación de la pintura y la talla, tal y como había tomado forma en la península ibérica a lo largo del siglo XVI.

El dibujo es acompañado, además, por dos interesantísimos comentarios en los que merece la pena detenerse. El escrito en la página opuesta recuerda la tradición de los cristianos de realizar imágenes, su derecho a recibir un pago adecuado y su obligación de no comer coca, ni beber chicha y emborracharse, como hacen los *caciques*, ambas prácticas conectadas a ritos preincaicos. Guaman Poma hace notar que “ci [sic] fuere borracho y coquero”, el escultor se convierte en “ydúlatra”.

El lenguaje utilizado para describir la fábrica de las imágenes no es menos peculiar. Así como una actitud cristiana se convierte en una condición necesaria para el artista, de manera similar se describe su trabajo equiparándolo con una tarea sacra. Para el quechua, esto concede a dicha tarea una nobleza, digna de ser practicada por príncipes e incluso reyes.⁴⁹ Guaman Poma establece que los cristianos están obligados a hacer la “hechura y semejanza de Dios”. Al sustituir el término “imagen” con el de *hechura*, del verbo “hacer”, el autor de la *Nueva crónica* modela estratégicamente el discurso del libro del Génesis –la creación del hombre a “imagen y semejanza” (*ad imaginem et similitudinem*) de Dios (Génesis 1: 26)–. Mientras que el primer texto compara la fabricación de imágenes con la “creación” del demiurgo, el párrafo siguiente elabora un argumento más concreto al señalar que el objetivo de ese artefacto, o “hechura”, es el de ayudar a recordar y, por tanto, servir a Dios: “nos acordamos del servicio de Dios”.

Semejante afirmación coincide con la doctrina emanada del Concilio de Trento (1563), tal como la había glosado y expandido el III Concilio de Lima a instancias del arzobispo Toribio de Mogrovejo. En el sermón XIX, publicado –como bien se sabe– en español, quechua y aymara, el Concilio había determinado que, al contrario que los nativos, los cristianos no rinden honor a las imágenes (“reveren” es el término que se utiliza, teniéndose el cuidado de no decir “adoran”). Si los cristianos se arrodillan delante de ellas, si las besan o golpean el pecho en su presencia, no lo hacen “por lo que en sí son”, sino por lo “representan”.⁵⁰ El citado sermón argumenta la diferencia fundamental que existe en la forma en que indios y españoles consideran las imágenes recurriendo a un ejemplo: “y asi vereis que aunque se quiebre un vulto, o se rompa una ymagen, no por eso los Christianos lloran, ni piensan que Dios se les ha quebrado”.⁵¹

▼ Fig. 19. Felipe Guaman Poma de Ayala, *Primer nueva crónica y buen gobierno*. The Royal Library, Copenhagen, 1612/15. 0687v



El segundo comentario de Guaman Poma, escrito debajo del dibujo, complica esta narrativa al llevar la doctrina de las imágenes a su práctica social. Guaman Poma advierte que nadie debiera osar “tocar”, mucho menos borrar una imagen, porque los infieles que lo vieran sentirían socavada su fe (el autor no alcanza a explicar en qué dejarían de creer, dejando abierta la posibilidad de identificarla con la fe depositada en sus imágenes). A continuación, añade un ejemplo particular que data con precisión del año 1613. La anécdota se refiere a la visita de un clérigo (a quien no se identifica) a la iglesia de San Pedro de Huarochirí, en los alrededores de Lima. Por razones que no llega a concretar, el sacerdote había borrado una imagen que había ordenado pintar el arzobispo Mogrovejo. Aquello habría causado una gran conmoción: presas de un miedo inmenso, al ver que se borraba la imagen ordenada por el “santo arzobispo” (*sic*: no sería canonizado hasta 1726), las mujeres del pueblo ya no quisieron “pecar ni fornicar con el sacerdote”.⁵²

El episodio relatado por Guaman Poma conecta con la campaña para erradicar o extirpar la “idolatría” que había emprendido Francisco de Ávila unos pocos años antes (1608) a raíz de su visita a Huarochirí.⁵³ No sabemos qué se había representado en aquella pintura mural, pero la lógica introducida por Ávila habría hecho sospechar que la imagen ocultaba o reemplazaba alguna suerte de *huaca* o deidad prehispánica.⁵⁴ Aunque no se mencione, es probable que la pintura mural hubiera sido realizada por un pintor local. Juan Carlos Estenssoro ha argumentado que el artista pudo haber sido un cierto Martín Caspariacu, *pintor*, el cual había acusado a la autoridad local por su repetido abuso de poder.⁵⁵ La pintura sería, pues, obra de un indígena.

El episodio denunciado por Guaman Poma tiene un doble interés para entender la importación de esculturas desde la metrópoli. En primer lugar, nos advierte sobre el rol que podría haber jugado en los encargos de escultura sevillana el prejuicio fuertemente arraigado en la población española del riesgo de contaminación que entrañaban las imágenes hechas por las manos de artífices locales (opinión que Guaman Poma intentaba despejar, por supuesto que infructuosamente):⁵⁶ “errores en la fe, mamados en la leche,⁵⁷ y herederos de los padres a hijos”, al decir de José de Arriaga.⁵⁸ No debe asombrar por ello que todos los ejemplos que hemos venido citando se encuentren concentrados en el área metropolitana de Lima, donde la población, como ya dijimos, era fundamentalmente de españoles (casi el otro 50% eran africanos, mayoritariamente esclavos). Si nuestra hipótesis es correcta, la demanda de imaginería desde la metrópoli, al menos en estos años, no estuvo entonces motivada exclusivamente por criterios de calidad artística, sino probablemente también por otros de carácter racial.

En segundo lugar, y no menos importante, el relato de Guaman Poma nos ofrece un contexto en el sentido más literal de este término: el contexto urbano. La cronología es precisa. El contrato del retablo de las concepcionistas fue firmado entre el perulero Francisco Galiano y el escultor Juan Martínez Montañés en Sevilla, en enero de 1607. El primer envío de las esculturas desembarcó en el puerto de Callao el año siguiente, en la misma época en que la campaña contra la idolatría de Francisco de Ávila culminaba con un auto de fe en el que todas las “huacas”, las momias y cualquier otro objeto contaminado por esa práctica que había sido requisado en la provincia de Huarochirí fueron pasto del fuego.⁵⁹ En diciembre de 1609, en presencia de un enorme público, alrededor de seiscientos “ídolos” ardieron en una gran pira en el centro de la Ciudad de los Reyes, a unas pocas cuadras de donde se guardaban las esculturas de Juan Martínez Montañés enviadas desde Sevilla. Ávila predicó, primero en quechua y luego





▲ Fig. 20. Juan Martínez Montañés.
Retablo de San Juan Bautista (detalle).
Foto: Giannoni.

► Fig. 21. Felipe Guaman Poma de Ayala,
Primer nueva corónica y buen gobierno
The Royal Library, Copenhagen 1612/15.
0392v. Decapitación.

en castellano, frente a un público de cientos de nativos que habían sido traídos con ese propósito desde las áreas circundantes:

...en la plaça desta ciudad, entre palacio y cabildo [mandaron] se levantasse un terrepleno, y aparte un tablado con passadiso, y que en el tablado asistiese el dicho Doctor acompañado de los Alcaldes, Corregidor de Naturales, Cabildo y Regimiento, y que se convocasse todos los Indios de quatro leguas alrededor, y en el terrepleno donde se pusieron los ídolos se quemasen, predicando primero allí el dicho Doctor, y dando a entender en ambas lenguas lo que era aquello.

“Juan” Atahualpa

Los recuerdos de Francisco de Ávila podrían tomarse como la última frontera del desencuentro entre la población nativa y los españoles, entre colonizados y colonizadores, pero la historia de la recepción de las imágenes de Martínez Montañés en Lima es más compleja, como infinitamente complejos fueron ciertamente los efectos de la conquista. El retablo de la Concepción no pudo ser completado hasta algunos años más tarde, cuando las figuras exentas de los dos apóstoles, el cuerpo inerte del Bautista, los ángeles y la cabeza del profeta llegaron hasta el Perú en un segundo y definitivo envío desde Sevilla. Espero que un ejemplo final pueda mostrarlo.

La historia que presidía el banco del retablo de la Concepción no tenía precedente, como tampoco tendría consecuencias en esa vertiente artística. Hemos visto que el escultor español volvió sobre el tema pocos años después en el altar de San Leandro, pero su retablo sevillano prescinde de la escenografía teatral que había ejecutado en su obra inicial dedicada al Bautista. Desgraciadamente, el dibujo que acompañaba al contrato de este encargo se ha perdido. Sin embargo, el texto por sí solo demuestra



que la abadesa de las concepcionistas había imaginado el conjunto con la escena de la decapitación consumada del santo –el cuerpo inerte tendido horizontalmente a lo largo del banco y su cabeza encima, superpuesta sobre aquel– en el banco del altar y tallada en figuras exentas. En su composición definitiva –tal como se aprecia en la actualidad–, figuraba, en los flancos, la historia de la profecía del nacimiento de Juan a Zacarías, y, en el extremo opuesto, el momento en que el trofeo de su cabeza era entregado a Salomé, cuyo deseo no correspondido había precipitado la ejecución del profeta. (Fig. 20)

En el retablo de la Concepción el deseo y la muerte se daban así la mano, y lo hacían inmediatamente delante de la mesa del altar,⁶⁰ transformando de este modo la imagen de la cabeza cortada en una ofrenda sacrificial: la escenificación de una ceremonia eucarística con ecos de un rito ancestral. La imagen de la decapitación tenía su propia historia en la cultura material y visual de los Andes y, con el tiempo, se convertiría en uno de los motivos fundamentales del imaginario de la conquista al ser ejecutados sus dos últimos Incas:⁶¹ Atahualpa por Francisco Pizarro, en 1533, y Túpac Amaru por el virrey Toledo cuarenta años más tarde. Guaman Poma sería el primero en proporcionar sendos dibujos de ambas escenas en su monumental denuncia de los efectos de la conquista, la *Nueva crónica*.⁶² El autor quechua representó las dos muertes como una decapitación: cada cuerpo aparece extendido sobre una mesa, con un soldado que sujeta los pies del condenado, mientras otro le secciona limpiamente el cuello con un alfanje y una suerte de martillo, una composición de la que no me consta ningún antecedente en la cultura europea (ni por supuesto en la de los Andes). (Fig. 21)

La fuerza del mito acabaría por imponerse sobre la historia y las imágenes fueron un instrumento fundamental de su victoria. Es importante recordar que Atahualpa



▲ Fig. 22. Muerte de Atahualpa. Siglo XVIII.
Museo Inka, Cuzco.

no murió decapitado, sino estrangulado,⁶³ y que su muerte solo llegó después de haber sido bautizado, tal vez precisamente porque el propio Atahualpa quiso así evitar su decapitación (según cuenta Pedro Pizarro porque aquella muerte le hubiera impedido ser resucitado por el Sol, su padre, aunque aquí es difícil –si no imposible– separar la historia de la leyenda).⁶⁴ En otras palabras, el dibujo de Guaman Poma de Ayala es una invención elaborada con la intención de fabricar para el Inca una muerte heroica. Imaginada como la de Túpac Amaru, quien sí murió decapitado en 1571, el descabezamiento de Atahualpa devendría con el tiempo el centro del mito del Inkarrí,⁶⁵ de acuerdo con el cual el Sapa Inka estaba destinado a regresar a la tierra, reconstruir su cuerpo desmembrado y restaurar su imperio en los Andes expulsando al pueblo invasor.⁶⁶

La más famosa representación pictórica del mito de Inkarrí es una pintura, probablemente ya del siglo XVIII, hoy en el Museo Inka del Cuzco. (Fig. 22) La pintura muestra en el medio la historia de su decapitación, cobijado bajo el signo de la fundación del Cuzco: el arco iris. Debajo se encuentra la escena de la batalla de Cajamarca y, en los cuatro ángulos, los ancestros (Mama Ocllo) y familiares (su padre, su madre y su hermano Huáscar, cuya muerte ordenó él mismo desde su prisión). Sobre el arco iris puede verse el trono vacío que Atahualpa habría de ocupar a su retorno.⁶⁷

La escena de la muerte es muy singular e importante para nuestro argumento. Atahualpa se encuentra sentado ante una mesa y la sangre brota a borbotones de su cuello. Sobre la mesa reposa la mascaipacha, el tocado real del Inca (su corona) que lo identifica como el monarca del imperio de los Andes. A su diestra está el padre Valverde, quien habría de asistirle en su muerte, y, en el lado opuesto, un soldado que sostiene su cabeza cogiéndola de sus cabellos y que se dispone a depositarla sobre una bandeja que sujeta un segundo soldado arrodillado. La comparación con el relieve de Martínez Montañés es suficiente para iluminar el proceso de contaminación figurativa que hizo que el pintor andino modelara la muerte de Atahualpa sobre la tradición visual de la muerte del Bautista. Sin embargo, hay algo más que la simple interferencia figurativa.

Como hemos dicho anteriormente, sabemos que Atahualpa fue bautizado pero también sabemos el nombre cristiano que le fue dado, “Francisco”.⁶⁸ Pero no es así como aparece escrito en este cuadro. Al igual que en otras fuentes documentales, la pintura del Cuzco lo ha “rebautizado”. Su nuevo nombre expresa con elocuencia su nueva personalidad legendaria: “Dⁿ Juan [sic] Ataguallpa”.

No es imposible que Guaman Poma hubiera visto los relieves de la decapitación del Bautista en Lima cuando realizó el primer dibujo que conocemos de la muerte de Atahualpa, pero ello no es ni muchísimo menos necesario para manifestar que fueron imágenes como las que Martínez Montañés entalló por encargo de Isabel de Uceda, a comienzos del seiscientos, las que permitieron imaginar la muerte del último emperador legítimo de los incas como la de un mártir cristiano. La convergencia entre el mito del Inkarrí y la leyenda del Bautista es un episodio significativo de la historia de la recepción de la cultura figurativa española en los Andes, una historia que espero haber sabido ilustrar era mucho más compleja y violenta, menos lineal y más dialógica que la que dictan las leyes del mercado.



Sanuario de N. Tra. Sra. de Guadalupe

Virreinos en diálogo: artífices, obras e ideas artísticas de Nueva España y Guatemala en el Perú

En 1989, cuando Fernando Silva Santisteban daba a conocer una serie de pinturas mexicanas existente en Cajamarca, dentro del tomo decimoctavo de *Arte y tesoros del Perú*, las conexiones artísticas entre los virreinos de Nueva España y el Perú permanecían virtualmente ignoradas.¹ Más allá de referencias sueltas y de difícil interpretación, recogidas ocasionalmente en algún corpus documental, no había mayor consciencia de la magnitud del fenómeno, su continuidad en el tiempo y, menos aún, acerca de sus repercusiones en los imaginarios locales.² Semejante olvido guardaba relación directa con un panorama historiográfico dominado todavía por las concepciones centro-periferia, que entendían la transferencia de formas artísticas en un sentido unidireccional y jerárquico. A ello habría que sumar el escaso o nulo intercambio entre los investigadores de ambos hemisferios, prácticamente desde el surgimiento de la disciplina, lo que daría lugar a desarrollos paralelos e incommunicados entre sí.

Esa situación empezaría a revertirse a fines del siglo pasado, cuando la identificación de obras y autores concretos permitió entrever por fin la fluidez de un constante diálogo entre la región andina y las tradiciones visuales novohispanas.³ Asimismo, las visiones comparativas entre la historiografía cultural de los distintos países del continente se iban abriendo paso de manera progresiva.⁴ Todo ello permitía vislumbrar la consolidación de un sugerente campo de interés para la disciplina, potenciado por el auge de los estudios acerca de los procesos de globalización, el papel clave de los denominados *passeurs* o mediadores culturales, así como una renovada concepción de los mecanismos de transferencia artística. Surgía así la necesidad de reconfigurar el mapa cultural de los virreinos americanos, sobre la base de una mayor atención a la iniciativa de los actores locales y a los nexos interregionales.⁵

◀ Fig. 1 *Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones y una vista del Tepeyac*. Anónimo novohispano. Óleo sobre lienzo, segunda mitad del siglo XVIII. Monasterio de Nuestra Señora del Prado, Lima.

Sin perder de vista ese contexto, el presente ensayo intenta abordar diversos momentos, personajes y problemas relacionados con la circulación en el Perú de obras e ideas artísticas tanto de Nueva España como de la vecina capitania general de Guatemala. Es necesario recordar que ambos territorios conformaron un área cultural común, con tradiciones compartidas, cuyos bienes artísticos y suntuarios circulaban en Sudamérica conjuntamente o a través de canales de distribución similares. Por ello aun hoy resulta difícil al investigador, en muchos casos, distinguir la cultura material producida en una u otra zona. En ese sentido deben entenderse las frecuentes confusiones registradas por los documentos de época con relación a México y Guatemala, incluso entre quienes tenían cierto conocimiento de lo que se producía en esas regiones, como podrá constatar en más de una ocasión.

▼ Fig. 2. Tercero Cathecismo y Exposición de la Doctrina Christiana por sermones. Lima: Imprenta de Antonio Ricardo, 1585.

▼ Fig. 3. Doctrina Christiana y Catecismo para instrucción de los indios. Lima: Imprenta de Antonio Ricardo, 1583.



Cada vez resulta más claro que el flujo de obras artísticas desde el virreinato norteño hacia el Perú, a lo largo de casi tres siglos, obedeció a circunstancias distintas y transcurrió por diferentes vías. Habría que mencionar entre estas últimas el trasiego de autoridades civiles y eclesiásticas de un virreinato a otro; las rutas comerciales transpacíficas, asociadas con el galeón de Manila, en las cuales el variado espectro de productos suntuarios enviado desde el Extremo Oriente se incrementaba por la adición de mercaderías novohispanas antes de enviarse al sur; las vías de Guatemala y Panamá, utilizadas para evadir la prohibición de comerciar con México; y, finalmente –pero no menos importante–, el intenso tráfico informal que conectaba los puertos de Acapulco y el Callao, transportando cantidades masivas de contrabando, lo que en la práctica consiguió neutralizar las reiteradas disposiciones reales que buscaban impedir el comercio directo entre los virreinos de Nueva España y el Perú.⁶ Debe sumarse a ello la presencia, más bien excepcional, de algunos artífices inmigrantes que se trasladaron al Perú en épocas distintas, y constituyen casos singulares de mediación cultural.

Entre la corte de México y la de Lima

Si se considera la brecha temporal de poco más de una década entre la conquista de México y la del Perú, parece lógico que la corona española buscara aprovechar la experiencia acumulada en territorio novohispano por funcionarios y evangelizadores, con miras a replicarla en territorio andino. Directa consecuencia de esa política real fue que, entre 1549 y 1689, nueve virreyes de la Nueva España fueron promovidos al gobierno del Perú, plaza ciertamente atractiva a causa del auge argentífero en los Andes.⁷ Algo parecido ocurriría en el caso de obispos, misioneros y superiores de las órdenes religiosas. Al trasladarse a sus nuevas sedes, ellos solían portar testimonios de su paso por un virreinato que, pocos años después de haber abandonado su pasado “pagano”, daba muestras de hallarse plenamente incorporado a la cultura europea de su tiempo.

Obviamente, la instalación en México de la primera imprenta de América ayudaría a consolidar esa imagen. La iniciativa había surgido en 1539, cuando el obispo Zumárraga promovió el establecimiento de un taller gráfico al servicio de la Iglesia. Estuvo a cargo del alemán Juan Cromberger, a quien años después siguieron otros impresores europeos, como el piemontés Antonio Ricardo (1532-1605), quien obtuvo la protección del colegio jesuita a partir de 1577 y ese año imprimía el *Vocabulario de la lengua mexicana*, asociado con el francés Pedro de Ocharte. Quizá alentado por los jesuitas

y atraído por las riquezas del Perú, Ricardo se trasladará a Lima en 1581 para instalar la primera imprenta del país, tras una larga peripecia burocrática en busca de la autorización real. Otra vez con el auxilio decidido la Compañía, en 1584 saldrá de sus prensas limeñas el primer *Catecismo y doctrina cristiana*, traducido al quechua y el aimara. Además de tipos y aparejos, llevaba consigo un vasto repertorio de planchas xilográficas, trabajadas por grabadores anónimos, al parecer en Sevilla, que serían reutilizadas varias veces en sus ediciones limeñas, mucho antes de que la estampa calcográfica llegase a la ciudad.⁸

Entre tanto, abundantes noticias impresas daban cuenta de la primera generación de artífices indígenas surgida en la Nueva España. Sus habilidades no dejaban de ser elogiadas en tono admirativo por los cronistas religiosos. Así, por ejemplo, en un pasaje de su *Historia de los indios de la Nueva España*, el franciscano fray Toribio Benavente, “Motolinía”, argumentaba que ese aprendizaje era consecuencia directa de la evangelización y se debía a los obradores montados por las comunidades de frailes, quienes, además de catequizar a los pobladores nativos, los adiestraban en diversos oficios. En ese sentido, la decoración de las iglesias erigidas en ciudades y misiones habría sido posible gracias a que, en el poco tiempo transcurrido desde la conquista, los indios que poseían dotes artesanales “se han perfeccionado mucho; porque han salido grandes pintores después que vinieron las muestras e imágenes de Flandes y de Italia que los españoles han traído”.⁹

De ese modo iba cristalizando un recurrente tópico acerca de la disposición de los nativos para la copia y la imitación. Será una idea reiterada una y otra vez por escritores y tratadistas, tanto en Nueva España como en el Perú. Se remarcaba así la pericia ante todo artesanal o mecánica de la mano de obra indígena, distante por tanto de la *inventio*, considerada privativa de los maestros europeos. En los años siguientes, al hacer un primer balance de la evangelización novohispana, fray Jerónimo de Mendieta hará suyo el discurso del padre Motolinía, afirmando que “después que (los indios) fueron cristianos y vieron nuestras imágenes de Flandes y de Italia, no hay retablo ni imagen, por prima que sea, que no la retraten y contrahagan”.¹⁰

Desde luego, el aprecio por los plateros indígenas se fundaba en parecidas consideraciones. Muchos eran diestros desde antes en el trabajo de los metales, pero tuvieron que adaptar su oficio a los patrones funcionales y estéticos de la emergente sociedad colonial. Precisamente esa capacidad de emulación cimentó la fama de un platero mexicano que llegaría a ser uno de los más tempranos mediadores culturales en el Perú. Había llegado a Lima en 1551, integrando el séquito de Antonio de Mendoza, quien pasó desde México al ser designado segundo virrey del Perú.¹¹ Si bien la documentación de época suele aludir a él solo como “indio mexicano”, Harth-terré daría a conocer que su nombre hispanizado era Alonso Hernández.¹² Al momento de elegirlo como acompañante hacia su nueva sede, el virrey debió valorar su utilidad para el servicio de la incipiente corte. Sin embargo, es probable que lo percibiera a la vez como una suerte de ejemplo vivo del grado de “civilización” alcanzado por la población indígena en el virreinato del norte bajo su prolongado gobierno.

Por coincidencia, el arte de la platería iba alcanzando en Lima una importancia difícilmente comparable con la de cualquier otro oficio. Ello no solo se debía a la abundancia del metal mismo, a consecuencia del auge de Potosí y su paso obligado por la ciudad de los Reyes, sino que era impulsado por la constante migración de maestros nórdicos,

principalmente flamencos y alemanes, de sólida formación, al punto de generar preocupación entre los funcionarios de la corona.¹³ Su inusitada concentración en la joven capital da cuenta del afán de la emergente sociedad criolla por replicar localmente el refinamiento cosmopolita dominante en la corte española del momento. El inmigrante mexicano parece haber respondido con creces a ese alto nivel de exigencia, pues su renombre lograría mantenerse en ascenso incluso después de que muriese su protector.

En efecto, tras el deceso del virrey Mendoza, repentinamente ocurrido en 1552, fray Jerónimo de Loayza, primer arzobispo de Lima, será quien lo tome a su servicio. De inmediato lo pondría en contacto con maestros y talleres locales, a fin de que perfeccionase ciertos aspectos técnicos. Al cabo de catorce años, cuando presentó su caso en carta a la reina Isabel de Portugal, esposa de Felipe II, Loayza daría testimonio de la evolución experimentada por el “indio mexicano”, durante su larga estancia en Lima. Entre otros avances, habría “mejorado mucho en su oficio y labrado de oro, que no sabía antes hazello”. Tras encomiar sus méritos en el manejo de los metales preciosos, añadía sin embargo que “si no beviere tanto, que lo más del tiempo está borracho [...] se pudiera embiar para servir a S.M. en su oficio”.¹⁴ Loayza hacía referencia a uno de los “vicios” que ya se atribuían a los indígenas americanos en general y que, con el paso del tiempo, sustentarían un arraigado prejuicio con relación a los artesanos en particular.

En prueba de los méritos de su protegido, el prelado remitía varias piezas suyas, precisando que “no a puesto mano en ellas oficial español sino el indio y yo, que mirava siempre lo que hazía”. Dentro del conjunto descrito, llama la atención una “copa con sobre copa”, tipología renacentista quizá relacionada con el influyente núcleo de plateros nórdicos activo en la ciudad. El envío incluía también una “garrafilia de plata” y un portapaz de oro con engaste de esmeraldas. Además de las predecibles figuras de varios santos, la segunda pieza mostraba algunas “cosas desta tierra”, añadidas por el artífice al parecer como señas identitarias de su trabajo en el Perú y de cara a una audiencia europea atraída por el exotismo americano.

Es de lamentar que ninguna de aquellas piezas haya llegado al presente, por lo que ciertas obras peruanas contemporáneas permitirían formarse una idea de su probable aspecto. Me refiero sobre todo a un breve núcleo de platos o bandejas circulares labrado en Lima, cuya decoración muestra “grutescos” en relieve: un abigarrado repertorio ornamental renacentista tardío o manierista –denominado “romano” o “a la romana”– que gozaba de amplia difusión entre los plateros europeos. En alternancia con una profusa hojarasca se observa en ellos figuras “monstruosas” y medallones con cabezas masculinas de perfil “a la romana”, en alusión a los héroes clásicos. El ejemplo más conocido es un plato labrado actualmente en la congregación de San Nicolás de Siegen (Westfalia), cuya sorprendente secuencia de relieves comprende “motivos de la tierra”, como llamas y mujeres andinas, presumiblemente similares a los que integraron el repertorio decorativo adoptado en Lima por el celebrado “indio mexicano”.

Entre tanto, el mercado limeño ya estaba familiarizado con una diversidad de productos de la Nueva España: desde petates y tibores de cerámica vidriada hasta frontales de cuero repujado, tejidos de plumería, joyas litúrgicas, muebles, imágenes de bulto y pinturas. En 1572, por ejemplo, comerciantes locales consignaban la adquisición de “quinze ymágenes de México en tabla”, entre otras manufacturas.¹⁵ El interés temprano

por una tradición pictórica aún incipiente obedecía a que los obradores del norte llevaban clara ventaja temporal a la producción peruana en ese campo, todavía intermitente y anclada en las viejas fórmulas hispano-flamencas. Pero hoy es posible afirmar con certeza que la rápida expansión de la imaginería novohispana, en los años siguientes a la conquista, fue uno de los factores decisivos en la formación de una religiosidad andina durante las campañas de evangelización.

Los “cristos ligeros de caña”: invención y expansión

En efecto, hacia mediados del siglo XVI se iba afianzando en la Nueva España una producción colectiva –y anónima en su mayoría– de grandes proyecciones. Se trataba de imágenes religiosas elaboradas con materiales ligeros propios de la tierra, entre las que sobresalían, con gran ventaja, los denominados “cristos de caña de maíz”. Su merecida fama lograría trascender los límites del virreinato y se vería reflejada en un ciclo exportador de vastos alcances, como vienen revelando estudios recientes.¹⁶ Eran crucificados escultóricos de tamaño natural o mayor, huecos por dentro, que ofrecían la apariencia de bultos redondos de madera labrada y policromada; en realidad se hacían recurriendo a moldes y a materiales oriundos, como caña de maíz, pasta de lo mismo, papel de amate, madera de colorín y pigmentos nativos. De esa ingeniosa mixtura técnica resultaban crucificados que, además de adecuarse a los cultos procesionales, podían ser fácilmente transportados a grandes distancias, pues “fuera de ser tan propios y con tan lindos primores”, –a decir del cronista franciscano Alonso de la Rea– eran “tan ligeros que siendo de dos varas, al respecto pesan lo que pesaran siendo de pluma”.¹⁷ Ello sin duda facilitó el envío continuo de esas imágenes hacia el virreinato del Perú durante las cruciales campañas de evangelización, en lo que configura un capítulo fundamental, aunque virtualmente olvidado, de nuestra historia artística.

De la información disponible se infiere que los cristos eran producidos en grandes talleres a cargo de frailes misioneros, concentrados principalmente en Michoacán y en la ciudad de México. Es sabido que el célebre obispo Vasco de Quiroga, titular de la diócesis michoacana, fue el promotor inicial de un género ideado en principio para apoyar las labores misionales. A ese propósito se buscó potenciar las habilidades artesanales de un número importante de indígenas cristianizados, a quienes los frailes enseñaron el oficio, además de proporcionarles modelos iconográficos. Así, la destreza en el manejo de la caña de maíz y el aprovechamiento de la mano de obra indígena –principalmente de la etnia conocido como tarascos– favorecieron las interpretaciones de quienes percibían en los cristos ligeros la adaptación de técnicas anteriores a la conquista.

Parece claro, sin embargo, que ese tipo escultórico enlaza con tradiciones peninsulares como la del “papelón”, vigente en la España del siglo XVI, que permitía multicopiar imágenes religiosas con cierta rapidez. De ahí que la originalidad de esa innovación



▲ Fig. 4. Señor de los Temblores (detalle del rostro). Catedral del Cusco.

▲ Fig. 5. Señor del Consuelo (detalle del rostro). Monasterio de Santa Clara, Cusco.

americana residiera, por una parte, en la adaptación de una técnica europea a la materia prima local; y, por otra, en el surgimiento de una peculiar tipología por obra de los artífices indígenas, quienes parecían recrear en clave local la carga expresiva de ciertos cristos medievales de gran devoción, como el Señor de Burgos. Al margen de toda pretensión naturalista en sentido estricto, asumían un aspecto arcaizante o “primitivo”, patente en el tratamiento sintético de los rasgos faciales y de la anatomía exangüe de Jesús. En más de un sentido, este género americano retomaba la idea tradicional del crucificado escultórico como *vera effigies*, que cobrará renovada vigencia al calor de la contrarreforma.

Esas características formales debieron influir para que los cristos novohispanos ganaran en poco tiempo un aprecio extendido en los territorios de la Monarquía Hispánica. Se tiene constancia de que viajaron en cantidades considerables a la península ibérica y a las islas Canarias, bien sea como obsequios votivos o como parte del ajuar de tor-navaje llevado por autoridades civiles y eclesiásticas. Dada su relación directa con la conversión del Nuevo Mundo, esas imágenes tenderían a considerarse potencialmente más milagrosos. Aun entrado el siglo XVIII, fray Matías de Escobar aludía a ello en su *America Thebaida*, señalando que “se paga tanto el Señor de ver consagradas aquellas cañas en imágenes suyas, que quiere obrar por ellas las mayores maravillas en prueba de lo mucho que le gustan aquellos soberanos bultos fabricados con cañas.”¹⁸ Para entonces, muchos de aquellos crucificados eran el centro de arraigados cultos en templos de Europa y América –como el Cristo de Telde en Canarias o el de Esquipulas en Guatemala– aunque no siempre se recordara su origen preciso. Sería este el caso del *Señor de los Temblores*, patrono del Cuzco, cuya procedencia permanecía en la nebulosa de la leyenda, hasta que estudiosos como Pablo Amador o Tom Cummins han logrado situarlo, con bastante certeza, en el área de expansión de la escultura novohispana.¹⁹

Por mucho tiempo, el ingreso de aquella venerada escultura a la catedral del Cuzco era explicado apelando a dos relatos legendarios y excluyentes. De acuerdo con el primero, la imagen se habría enviado desde Cádiz en 1559, como parte de un obsequio del emperador Carlos V a la joven diócesis, junto con otros dos bultos perdidos en el camino; esta versión, ciertamente, implicaría una autoría española. En cambio, el segundo relato sostenía que la imagen era obra de un anónimo escultor indígena cuzqueño, quien habría recurrido a procedimientos y materiales utilizados desde antes de la conquista para la elaboración de “ídolos”. Parecerían corroborar esta hipótesis algunos estudios técnicos, asociados a antiguos procesos de restauración, que señalaban en su compleja estructura la supuesta presencia de elementos como maguey, paja y tela encolada, considerados componentes característicos de la imaginería ligera andina en el periodo virreinal.²⁰

A contrapelo de ambas versiones, estudios últimos han permitido concluir que el Señor de los Temblores sería en realidad el más afamado de los cristos de caña novohispanos que pasaron a Sudamérica en el último cuarto del siglo XVI. La prueba material más concluyente en ese sentido ha sido aportada por Pablo Amador: el hallazgo de papel de amate, un elemento desconocido en el ámbito andino, como parte de su estructura interna.²¹ Por añadidura, sus rasgos formales lo relacionan claramente con piezas similares repartidas en un vasto territorio. Esas características van desde el rostro y la disposición de la barba, hasta la postura de los brazos y sobre todo la con-

► Fig. 6. *Señor de los Temblores*. Anónimo novohispano, circa 1575. Escultura ligera de caña de maíz. Catedral del Cuzco.



IN
S
N
ZARE
R
E
X
I
N
D
I
C
I
S
I
V
M

IN
S
N
ZARE
R
E
X
I
N
D
I
C
I
S
I
V
M



formación de los pies, cruzados en forma de “x”. Su colorido oscuro lo relaciona con otra pieza novohispana, el famoso Cristo negro de Esquipulas, en Guatemala. Es también típica la disposición del paño de pureza, con sus sencillos pliegues paralelos, aunque por lo general el crucificado cuzqueño aparece cubierto por una suerte de faldón largo de encaje, a la manera del Cristo de Burgos, que terminaría moldeando su silueta más conocida. Por añadidura, la identificación histórica de la población cuzqueña con su culto y las diferencias formales de esta escultura respecto de sus pares españolas favorecieron la tesis “andinista” y la incorporación de la figura del famoso Cristo, al menos desde fines del siglo XVII, a una iconografía política e identitaria de largo desarrollo.

Como es sabido, el reconocimiento del Cristo como protector de la ciudad es posterior al gran terremoto de 1650 y se vio reforzado durante la gran peste de 1719. Su imagen se multiplicó a partir de entonces, a modo de “verdaderos retratos” o dobles afectivos, en los talleres locales de pintura. Basándose en esa amplia familiaridad, ciertas composiciones alegóricas incorporaron la silueta emblemática del crucificado como personificación de la ciudad imperial. Su figura aparece, por ejemplo, al centro del Jardín Antoniano o Huerto Universitario de San Antonio Abad, coronando su fuente, para subrayar los vínculos entre esa casa de estudios y la urbe incaica.²² A su vez, una pintura alusiva a la fundación del monasterio cuzqueño de Santa Catalina, recuerda el traslado de las fundadoras desde Arequipa en 1604. Veinticuatro monjas son representadas por igual número de palomas en vuelo que ingresan al pecho del Señor de los Temblores a través de su herida abierta, para simbolizar su instalación en la nueva sede. Este detalle deja entrever la conciencia, extendida entre los cuzqueños, de que aquella abertura sangrante en el tórax del Cristo comunicaba con su interior. De ahí la antigua costumbre de introducir en la parte hueca de la imagen cartas y peticiones de



los devotos, en busca de una comunicación más directa con el venerado *Taytacha Temblores*.²³

Es posible pensar, a estas alturas, que el patrono del Cuzco no debió ser un caso aislado. De hecho, la existencia de otras piezas de similares características y de tradicional devoción sugiere que varios cristos ligeros se habrían enviado desde la Nueva España, considerando la importancia de la ciudad como antiguo centro del poder incaico y “cabeza de los reinos del Perú.”²⁴ Sus cultos pudieron verse favorecidos por la memoria de la conquista y la primera cristianización, a título de imágenes “fundadoras”, aunque a la postre ese recuerdo se haya perdido. Son piezas de gran antigüedad y parecida complejidad estructural, como el *Señor del Consuelo* conservado por la comunidad de Santa Clara, uno de los monasterios más antiguos de la ciudad. Se caracteriza por una anatomía enjuta y macilenta en extremo, así como por la crispación de sus manos. A su vez, el popular *Cristo Teqe* o *Cristo de trapo*, que ocupa un altar lateral del templo del Triunfo, podría asociarse a primera vista con la tipología novohispana, aunque los estudiosos locales consideran que está hecho a base de tela y pasta con armazón de maguey. De ser así, ello prestaría un interés adicional a esta pieza que, según la tradición, data de los primeros años de la fundación española.²⁵

Por contraste, Lima no conserva mayor evidencia de tales piezas en sus recintos religiosos. Si bien se veneran algunas imágenes “fundadoras”, como la *Virgen del Rosario* en Santo Domingo o la *Virgen de la Evangelización* en la catedral, el origen sevillano de todas ellas resulta indudable. De haber llegado cristos ligeros novohispanos a la capital, es presumible que fueran desplazados al tiempo de generalizarse el gusto por la imaginería barroca andaluza, principalmente montañesina, a partir del segundo tercio del siglo XVII. Por ello mismo resulta excepcional el denominado *Señor de los Favores*, imagen predilecta de santa Rosa de Lima, que replica en maguey y pasta la apariencia de los cristos novohispanos, según concluye Amador. No sería aventurado suponer que su autor se basó en un modelo de origen mexicano existente en la ciudad hacia fines del siglo XVI. Si esta pieza logró sobrevivir a los cambios fue, sin duda, gracias a su condición de reliquia asociada directamente con el relato hagiográfico de la santa limeña.



Dos mediadores culturales: Juan García Salguero y Cristóbal Daza

A diferencia de la fluidez con que circulaban los bienes artísticos novohispanos, el paso de artífices de esa procedencia al Perú fue bastante menos frecuente. Abordaremos brevemente aquí dos casos singulares, registrados a lo largo del siglo XVII. El primero corresponde al escultor Juan García Salguero, “criollo mexicano”, cuya actividad en el país se halla documentada entre 1627 y 1649.²⁶ Al parecer, cuando se trasladó ya había recibido formación artística en algún obrador de México.²⁷ Su trabajo en Lima sugiere que logró adaptarse al gusto andaluz ya instalado en la ciudad. Así lo confirmaría que se encargase de culminar el retablo mayor de la iglesia de la Concepción (hoy en el Museo de la Catedral de Lima), entre 1627 y 1629. Iniciada por el afamado sevillano Martín Alonso de Mesa en 1618, la obra había

◀ Fig. 7. *Señor de los Temblores recibiendo a las fundadoras del monasterio de Santa Catalina* Anónimo cusqueño. Óleo sobre lienzo, circa 1720/1740. Museo del monasterio de Santa Catalina, Cusco.

◀ Fig. 8. *Señor del Consuelo*. Anónimo novohispano, circa 1570/1590. Escultura ligera de caña de maíz. Monasterio de Santa Clara, Cusco.

▲ Fig. 9. *Señor de los Favores*. Anónimo limeño, circa 1590/1600. Escultura de maguey. Santuario de Santa Rosa de Lima.

quedado inconclusa tras la muerte de este y posteriormente debido a la ausencia del encargado de continuarla, Gaspar de la Cueva, otro entallador andaluz. De la lectura del contrato es posible inferir que García Salguero trabajó los relieves pendientes: *Asunción y Coronación de la Virgen*, además de un *Santo Domingo* de bulto redondo, complementando así el último proyecto de gran aliento emprendido en Lima por el difunto Mesa junto con su principal colaborador, el esclavo Juan Simón, discípulo directo de Juan Martínez Montañés.²⁸

Pocos meses atrás, García Salguero intervenía en un proyecto no menos importante: la sillería coral del convento de San Agustín. Concertada por el maestro Pedro de Noguera en 1620, la obra daría origen a un largo pleito judicial, puesto que Noguera reclamaba a los agustinos un pago adicional por los relieves de escultura destinados a adornar los respaldos, ya que estos no se hallaban contemplados en el contrato original.²⁹ En 1625 Noguera llegaría a un acuerdo con los frailes, quienes convocaron por su parte a García Salguero y a Luis de Espíndola, para que colaborasen en los trabajos de escultura y acelerasen la terminación del coro. El primero parece haberse ceñido al diseño y el estilo de Noguera, al punto que aún resulta difícil a los estudiosos de-



terminar cuáles fueron los paneles labrados por el mexicano, ante la aparente unidad formal que presentan las tallas más antiguas del conjunto.³⁰

Dentro de un panorama donde la competencia crecía, mientras los maestros españoles y criollos empezaban a esbozar un discurso acerca de la dignidad de las artes, el escultor mexicano se inserta en Lima con un perfil profesional afín a esas inquietudes. Al dictar su testamento, suscrito en Lima el año 1628, se ufanaba de contar con carta de hidalguía, por lo que podría deducirse que ejercía su oficio con pretensiones de liberalidad, situándose así junto a otros artífices de primera línea. Si bien aún vivió en la ciudad al menos hasta 1649, la intermitencia que se advierte en su documentación peruana sugiere que, durante esos años de madurez, García Salguero alternaba la escultura por encargo con actividades quizá más lucrativas, como la explotación agrícola y probablemente el comercio, una situación por lo demás bastante usual entre sus colegas del periodo.³¹

Corresponde a Cristóbal Daza el segundo caso presentado aquí una personalidad tan esquiva hoy como famosa en su tiempo. Al parecer español de nacimiento, trabajó durante varios años en la ciudad de México y finalmente optó por establecerse Lima, donde parece haberse integrado de lleno a la sociedad criolla. Se trataría, por tanto, de un itinerario geográfico y vital difícilmente comparable con cualquier otro artista virreinal de su tiempo. Sin embargo, Daza carece hasta ahora de obra conocida y solo hay referencias sueltas sobre su actividad pictórica en España y en los dos grandes virreinos de América. Por todo ello, y pese a la fama que alcanzó en el Perú, su trayectoria biográfica, la evolución de su obra y la contribución de Daza al desarrollo de la pintura virreinal americana siguen siendo un auténtico enigma, bastante arduo de descifrar, para los historiadores del arte a uno y otro lado del mundo.

Sobre sus comienzos solo es sabido que había obra del joven Daza en Madrid, donde era tenido como como “pintor de países”, un género en proceso de consolidación desde fines del siglo XVI.³² Tampoco hay noticia cierta sobre su paso a México, que pudo producirse en la década de 1640, y allí ganó cierta fama bajo el nombre de Cristóbal Daza y Bracamonte, con el antepuesto de “don”, lo que indica cierta preeminencia social. Consta que en México trabó amistad con su colega

◀ Fig. 10. *Coronación de la Virgen*.
Juan García Salguero, circa 1625/1627.
Relieve de madera dorada y policromada.
Museo de Arte Religioso, Catedral de Lima.

▼ Fig. 11. *Asunción de la Virgen*.
Juan García Salguero, circa 1625/1627.
Relieve de madera dorada y policromada.
Museo de Arte Religioso, Catedral de Lima.





▲ Fig. 12. *Purísima*. ¿Cristóbal Daza?, circa 1660/1670. Óleo sobre tela. Convento de San Pedro, Lima.

► Fig. 13. *Purísima*. ¿Cristóbal Daza?, circa 1660/1670. Óleo sobre tela. Catedral de Lima.

sevillano Sebastián López de Arteaga, principal introductor del tenebrismo en la pintura novohispana.³³ También debió frecuentar a Baltasar de Echave Orio – vasco de nacimiento y el primero de una dinastía clave para la pintura de Nueva España –, además de otros maestros de su generación. A falta de obra suya en México, queda el testimonio del escritor criollo Carlos de Sigüenza y Góngora. Al redactar su *Triunfo Partenico* (1683). Sigüenza no dudaría en incluirlo entre los mejores artistas virreinales, al referirse elogiosamente a “los ingenios de Daza y Angulo” –este último, otro español olvidado–, “cuyos países no tienen oposición”.³⁴

Se desconoce cuándo se trasladó al Perú, aunque consta que Daza ya se encontraba en el país por la década de 1660, cuando era nombrado corregidor del puerto y presidio del Callao. Esa circunstancia apuntaría a alguien que aspiraba a encarnar en términos locales la figura del pintor-hidalgo. De la ausencia de contratos de obra suscritos por él podría deducirse que el ejercicio de la pintura tal vez no haya sido su medio principal de subsistencia sino una actividad noble y, por tanto, un mecanismo para obtener reconocimiento social. En cierto modo, sería una imagen profesional parecida a la quiso proyectar de sí mismo el maestro limeño Francisco de Escobar en 1671, al incluir su autorretrato ante el caballete

y elegantemente vestido, al inicio de la serie conventual de San Francisco, como un vecino hidalgo que estaba aportando lustre a su ciudad natal gracias al sesgo erudito de su talento artístico.

Entre las obras de Daza en Lima se menciona repetidamente una *Purísima* en la iglesia limeña del Milagro, anexa a San Francisco, que se habría perdido en el incendio que devastó su interior en 1835.³⁵ Por razones cronológicas, tal vez se relacione con una serie de immaculadas barrocas, de indudable factura limeña, que permanece hasta ahora como anónima. Abona a favor de una eventual intervención de Daza el que esos lienzos retomen un tipo iconográfico generado en México por artistas como Baltasar de Echave Ibía o el Maestro de San Ildefonso, precisamente por los años en que el artista se hallaba en esa ciudad. Estas versiones limeñas retoman el vuelo arremolinado del manto agitado al viento, formando su silueta una suerte de elipse, además de reiterar la corona imperial que le otorgaba un obvio sentido político. Esa corona no era otra que



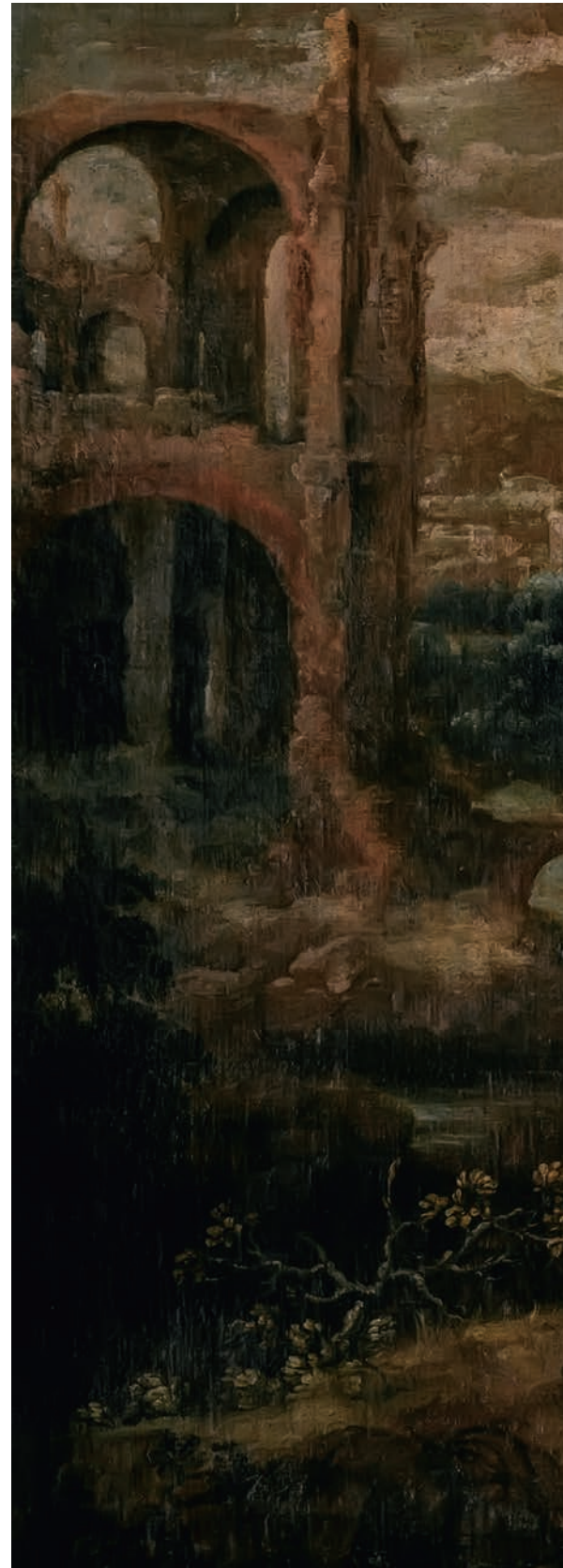
la del Sacro Imperio Romano Germánico y buscaba reafirmar el papel protagónico de la Casa de Austria como defensora de la devoción mariana en un momento decisivo para la doctrina concepcionista en España y América.

De ahí que esas pinturas deberían datarse después de 1654, año en que las autoridades del virreinato juraron defender el misterio de la Inmaculada Concepción, acatando una disposición dada por el papa Alejandro VII, mediante la cual se declaraba el patrocinio de María sobre la Monarquía Hispánica. Además de la catedral, el modelo se debió difundir con rapidez, principalmente en establecimientos jesuitas y franciscanos, como el Colegio Máximo de San Pablo, la Tercera Orden Franciscana y el monasterio capuchino de Jesús María. Será replicado luego en la Recoleta del Cuzco por un maestro andino europeizante y, aún avanzado el siglo XVIII, los pintores limeños ilustrados del círculo de Lozano recreaban esa composición, seguramente por considerarla parte de las más acendradas tradiciones locales.³⁶

En todos los casos, María se yergue en primer plano como *Tota Pulchra* sobre una peana de nubes y querubines, rodeada de los símbolos lauretanos y venciendo al demonio, de rostro seductor y cuerpo de serpiente, caído a sus pies. En el paisaje de abajo se divisa en lejanía un bajel a la deriva en medio del mar agitado, buscando refugio en un puerto amurallado. Alude a la *Stella Maris* (“Estrella del Mar”), título que señala a María como intercesora frente a los peligros del mundo, pues sería la luz que conduce al creyente hacia puerto seguro. Al lado opuesto, Adán y Eva al momento de cometer el pecado original señalan a la madre de Jesús –contrariamente a lo que sostenían las doctrinas protestantes– como corredentora y segunda Eva. Ambos episodios proféticos sirven de pretexto al desarrollo de vastos escenarios naturales con lejanías azuladas y, por tanto, evidencian la destreza propia de un “pintor de países”. A falta de documentación que acredite su autoría, habría que dejar abierta la probable relación de estos lienzos con la esquivada personalidad artística de Daza.

Parece claro que la carrera de este pintor alcanzó un momento culminante en noviembre de 1680, durante las celebraciones por la beatificación de Toribio de Mogrovejo, segundo arzobispo de Lima. En esa ocasión, la catedral exhibía un lienzo suyo de la *Huida a Egipto*, elogiosamente descrito por Francisco de Echave y Assu en su *Estrella de Lima convertida en sol*. Se trataba de una pintura “de tres varas en quadro” –hoy perdida–, colocada en el frente exterior de la capilla de Santa Ana, propiedad de los Ribera Dávalos, futuros condes de Santa Ana de las Torres, tal vez patronos de la obra. El tema debió elegirse en alusión a la infatigable capacidad

de desplazamiento demostrada por el santo arzobispo durante sus extensas visitas pastorales.³⁷ En palabras del cronista, esa alabada pintura “renovó la admiración que siempre se ha merecido el pincel de nuestro D. Christoval Daza”. Se revela en esta frase el tratamiento deferente de “don” dispensado a Daza, inusual entre los artífices





locales, y la creencia arraigada de que el personaje era criollo –“nuestro”–, es decir natural de Lima.

En ese sentido, la figura de Daza sería incorporada sin más al discurso de exaltación criollista. Afirmará Echave, con evidente orgullo, que “por él mira el Perú sin embidia los más encarecidos primores de los Herreras y Murillos modernos, de los Protogenes

▲ Fig. 14. *Huida a Egipto*. Francisco de Escobar (atribuido aquí), circa 1680. Colección particular, Lima.

y Zeuzis antiguos”, colocándolo así en pie de igualdad con relación a sus mayores referentes europeos. A continuación, el detallado comentario acerca de la prolija y erudita representación de ruinas, escenas de cacería y boscajes tupidos que enmarcaban ese episodio de la infancia de Cristo corroboran su asentado prestigio como “pintor de países”. tal vez al servicio de una clientela privada que gustaba del paisajismo como uno de los elementos decorativos más apreciados de sus interiores domésticos. Sin embargo, esos mismos panoramas bucólicos podían adquirir connotaciones religiosas y significados simbólicos al trasladarse a un contexto eclesiástico, como lo demuestra su constante presencia en las capillas catedralicias durante las citadas celebraciones.

Del apreciado lienzo de Daza solo ha llegado hasta nosotros el comentario hiperbólico de Echave, citado reiteradamente por la historiografía posterior. Si nos atenemos a esa descripción, que incluye en la escena “alados cupidos” –angelillos volantes– “que divierten la fatiga y descubren la senda”, podría pensarse en el uso de un modelo compositivo del barroco flamenco. Quizá sea la estampa grabada por Cornelis Galle I según idea original de Peter Paul Rubens, la misma que fue empleada contemporáneamente por Gregorio Vásquez de Arce y Cevallos en Bogotá como fuente principal para plasmar sus versiones del tema en ambientación nocturna.³⁸ Precisamente ese detalle de los angelillos descarta la posibilidad de identificar como la obra perdida una composición limeña de alta calidad con el mismo tema y bastante cercana en el tiempo.

Es posible suponer, en cambio, que haya sido una pieza de emulación, producida al calor del intenso ambiente competitivo predominante entre los pintores limeños durante el último cuarto del siglo XVII. De hecho, la ecléctica destreza de su autor para acometer el tema permite asociarlo con un maestro tan notable e influyente en su tiempo como Francisco de Escobar, quien dirigió en 1671 la serie sobre la vida del santo fundador en el convento franciscano de Lima. Su parentesco en el tratamiento del paisaje con la escena franciscana del *Sueño de las armas* resulta evidente y habla de una probable rivalidad entre el maestro llegado de México y el afiatado núcleo de pintores locales. Paradójicamente, Daza se encontraba entonces agobiado por graves problemas económicos que, a fines del mismo año, lo obligarían a solicitar “una limosna” o una plaza como la que había tenido años antes en el presidio del Callao.³⁹

“Lujo indiano”: mobiliario enconchado

Durante las fiestas en honor de Toribio de Mogrovejo, que movilizaron el fervor de la sociedad limeña en 1680, la catedral de Lima acogió un llamativo despliegue de piezas importadas, que incluía escritorios y bufetes de lujo. En su mayoría provenían de Nápoles y estaban confeccionados a base de Carey y marfil, además de guarniciones de bronce dorado o filigrana de oro. Se veían junto a láminas de pintura romana, espejos con grandes marcos dorados o embutidos, así como finos cristales de Venecia, además de una gran variedad de colgaduras europeas y asiáticas. En los años siguientes, esas importaciones serían desplazadas progresivamente por manufacturas americanas tan refinadas en materiales y factura que podían competir con aquellas. Ese radical giro era, en gran medida, consecuencia a largo plazo de los efectos producidos por la ruta comercial conocida como galeón de Manila o nao de la China. Iniciada en 1568, esa ruta marítima atravesaba el océano Pacífico entre Manila y el puerto mexicano de Acapulco, transportando una gran diversidad de mercancías orientales.

► Fig. 15. Frontal “enconchado” en la capilla de la Virgen del Carmen. Anónimo guatemalteco, circa 1735. Madera, Carey y nácar. Convento de los Descalzos, Lima,





De hecho, aquella inmensa movilización de materias primas y objetos manufacturados por aquel medio ejercería a la postre un impacto determinante sobre los obradores de Nueva España y Guatemala. Por una circunstancia geográfica del todo favorable, los artesanos de esas regiones tuvieron acceso privilegiado a una variedad de maderas finas producidas en Mesoamérica, así como a ciertas mercancías asiáticas, lo que hizo posible la confección de muebles de lujo y otros artículos suntuarios que requerían la ocupación especializada de barrios y pueblos enteros. Esos objetos se incorporaron a las valijas de tornaviaje de los indios enriquecidos, en testimonio de su aventura americana, y contribuyeron a difundir en Europa el gusto por un preciosismo artesanal que no era difícil asociar con la opulencia del Nuevo Mundo.

Por similares razones, durante mucho tiempo se atribuyó origen filipino a ese género de objetos, bajo el supuesto de que formaban parte del flujo de piezas artísticas transportado a través de la ruta transpacífica.⁴⁰ Posteriormente se ha llegado a reconocer su factura virreinal americana, pero aún no hay acuerdo sobre su procedencia precisa ni sus probables modelos e influencias. Algunos especialistas los relacionan con las lacas del Extremo Oriente –Japón o Corea–, pero al mismo tiempo constatan su afinidad con ciertas tradiciones de taracea desarrolladas en el ámbito mudéjar o islámico.⁴¹ En los últimos años, los enconchados representativos del mobiliario virreinal de Lima tendieron a ser catalogados sin más como de

factura peruana o limeña.⁴² Sin embargo, una lectura detenida de la documentación permite concluir, con alto grado de certeza, que esas piezas procedían de México y, sobre todo, de la ciudad de Guatemala. Pero además, resulta del todo probable que al llegar al mercado peruano ambos topónimos se confundieran debido a la vecindad de ambos territorios y a la dependencia administrativa de uno respecto del otro.⁴³ Sea como fuere, las manufacturas de aquella parte del continente se incorporaron de una manera definitiva al mobiliario limeño de lujo.



En más de un sentido, los enconchados respondían al concepto extendido de boato desarrollado por la sociedad virreinal. “Lujo indiano” es la expresión acuñada por José Durand Flórez para referirse al despliegue hiperbólico de riqueza entre los sectores ennoblecidos y acaudalados del virreinato, tanto en el aparato ceremonial como en la vida cotidiana, con el fin de marcar distancias frente al resto de la sociedad y también con respecto a sus pares metropolitanos.⁴⁴ Sobre todo en Lima, tal ostentación quedaba manifiesta en el ajuar de las casas principales, donde confluían objetos procedentes de muy

alejadas regiones. Esos variopintos corpus domésticos daban cuenta de una cultura cosmopolita, directamente relacionada con la posición de la ciudad como emporio comercial en contacto permanente con el resto del mundo.

Debido a su valor simbólico dentro del mundo hispánico, los escritorios, papeleras o bufetillos se erigieron entre los primeros y principales rubros de exportación para los ebanistas mesoamericanos. Ello implicaba una difícil competencia, pues ese mobiliario solía importarse, como se ha visto, desde lugares con larga tradición en su fábrica, como Nápoles y Alemania. Jugaron a favor de las manufacturas novohispanas ciertas condiciones materiales que marcaban la diferencia para los usuarios americanos. Por ejemplo, el que los escritorios mexicanos tuvieran sólidas estructuras de cedro significaba una ventaja comparativa, teniendo en cuenta las condiciones climáticas de ciudades como Lima. Seguramente se sumaría a ello la diferencia de precios y, ya a comienzos del siglo XVII, los muebles de factura novohispana empezarán a verse mencionados, alternando con sus pares europeos y asiáticos. Así, por ejemplo, una relación de bienes de 1613 consignaba “un escritorio de México con cubierta de cuero negro”; y en 1629 otro vecino de la ciudad declaraba como parte de sus enseres de casa “un bufetillo pequeño cubierto de hoja de plata de México”.⁴⁵

Sería difícil identificar el aspecto de aquellas piezas, seguramente más cercanas a sus modelos europeos. Algunas pudieron ser de marquetería adaptada a los materiales autóctonos –una modalidad que permanecerá vigente por mucho tiempo en Oaxaca–, pero es presumible que desarrollaran una temática figurativa derivada del repertorio renacentista, incluyendo temas mitológicos y grutescos.⁴⁶ Al parecer, las grandes innovaciones locales llegaron junto con el cambio de siglo, cuando se introdujeron materiales como carey, nácar y plata, junto con maderas finas, para producir una línea original de mobiliario que obtuvo inmediata aceptación. Se trata de los llamados “embutidos”, conocidos posteriormente como “enconchados”, en referencia a sus ricas cubiertas e incrustaciones con fragmentos de nácar o “concha de perla”.

Es posible distinguir dos modalidades principales de muebles embutidos. Una primera consistía en la aplicación de pequeñas placas de nácar sobre una superficie de madera, por lo general caoba. Las delgadas láminas se engarzaban entre sí a manera de un complejo rompecabezas, por medio de filamentos de plata, lo que producía una suerte de trama escamada, blanca e iridiscente. La segunda modalidad empleaba incrustaciones de nácar sobre piezas de carey, casi siempre adoptando motivos geométricos o vegetales muy estilizados, cuyos diseños se definían gracias al contraste cromático entre dichos materiales. En algunas ocasiones, y en un obvio alarde de virtuosismo, los artífices combinaban ambos procedimientos en un mismo objeto, para generar así áreas diferenciadas y remarcar lo esencial de sus líneas y formas.

Desde luego, el atrayente brillo de esos materiales y sus patrones decorativos abstractos o florales contribuyeron a reforzar aquella atmósfera de exotismo o de “lujo



- ◀ Fig. 16. *Gabinete de tres cuerpos con mesa*. Anónimo guatemalteco, circa 1750. Madera, carey y nácar. Museo Pedro de Osma, Lima.
- ◀ Fig. 17. *Cajuela con emblema franciscano*. Anónimo guatemalteco, circa 1750. Madera, carey y nácar. Museo de Arte de Lima.
- ▲ Fig. 18. *Escritorio de dos cuerpos*. Anónimo guatemalteco, circa 1750. Madera, nácar y plata. Palacio de Torre-Tagle, Lima.

oriental” – asociado por lo general con las tradiciones hispano-arábigas o “moriscas” –, que solían percibir los viajeros en las mansiones limeñas. Como era de esperarse, la posesión de tales muebles era señalado signo de estatus y motivo de emulación entre los sectores más pudientes. Su apogeo como piezas de ostentación coincidía con la madurez del barroco local, por lo que llegaron a trascender el ámbito estrictamente doméstico y era frecuente verlos desplegados con motivo de las grandes festividades públicas, en reemplazo de las piezas europeas y asiáticas. Ello ya se podía constatar, por ejemplo, en las celebraciones por la reciente canonización de san Francisco Solano, desarrolladas en julio de 1729.

En esas jornadas de fervor y júbilo colectivos, tanto el templo franciscano como varios de los altares efímeros erigidos en calles principales exhibían una cantidad innumerable de muebles enconchados, calificados de “exquisitos”, muchos de los cuales lucían cerraduras y guarniciones de plata. Se sumaban así a la parafernalia demostrativa de las riquezas de la ciudad, habitualmente compuesta por joyas de plata y oro, colgaduras de telas costosas e imágenes ricamente vestidas y alhajadas. Según anota fray Pedro Rodríguez Guillén, el presbiterio de San Francisco lucía un gran lienzo donde estaba representado el nacimiento del santo, a cuyo pie se veían “dos mexicanos escritorios, uno sobre otro, sobre mesas de la misma fábrica”. A su vez, la decoración del coro incluía varios “niños en peañas mexicanas”. Y al describir el altar erigido por la comunidad agustina en los portales de la plaza mayor, el cronista mencionará “costosísimos escritorios mexicanos” junto con unas “curiosas mesas con caxuelas embutidas de nácar”.⁴⁷

Prueba de la predilección de los franciscanos por los enconchados de Guatemala es una de las piezas religiosas más notables de la ciudad, trabajada seguramente por encargo expreso de la comunidad recoleta de Nuestra Señora de los Ángeles. Se trata de un extraordinario frontal, embutido con labores de carey y nácar, que cubre por completo la mesa del altar en la capilla del Carmen, construida en el interior del claustro de los Descalzos en 1733. Su llamativa presencia rompía con la preferencia tradicional por los frontales de plata labrada, cordobán policromado o textiles finos. En este caso resulta interesante el diálogo que se establece entre el barroco dorado y salomónico del retablo, representativo de la ensambladura limeña del momento, y el ornamentado frontal importado desde Centroamérica con un repertorio decorativo similar al que triunfaba en los ajueres domésticos de lujo. Su encargo y colocación parecen estar relacionados con las solemnidades por la canonización de Francisco Solano, antiguo superior de la recolección franciscana y una suerte de versión americana del *poverello* de Asís.

Sobre todo en el siglo XVIII tardío, la mayoría de las menciones documentales conocidas sobre estas piezas señalan a Guatemala como el lugar donde eran elaborados tales muebles. Así, por ejemplo, en abril de 1767 el acreditado maestro carpintero limeño José de Zúñiga evaluaba entre los bienes del primer conde de Monteblanco “las papeleras, escritorios y otras piezas curiosas que se hallan en la casa de su morada, trabajadas en la ciudad de Guattemala”. Más adelante reitera que había tasado “una mesita de estrado redonda”, además de “cajitas” y “dos escritorios con sus mesas en campo de carei, embutidas en concha de perla, cantoneadas de latón, su fábrica en dicho Guattemala”.⁴⁸ Se trata



del ajuar más lujoso de su tiempo en la ciudad y sin duda obedecía a la necesidad de afirmar el prestigio de su mayorazgo y de su investidura condal, otorgada por el rey Fernando VI en 1755.

Entre las “piezas curiosas” que poseía Monteblanco destaca la “mesa redonda de estrado”, que da cuenta del auge de esa tipología doméstica. El estrado era un tabladillo erigido en la cuadra, donde las mujeres, sentadas sobre cojines, solían reunirse a beber la infusión de hierba-mate del Paraguay, al tiempo que se dedicaban a las labores de costura o bordado. Según todos los indicios, servía para colocar los materiales de costura en uso, los cuales se guardaban dentro de cajas o arquetas igualmente trabajadas, que en la época solían denominarse “caxuelas”. Asociadas con un mundo recogido y femenino, las cajuelas y sus mesitas tenían una contraparte más visible en los grandes escritorios y bufetes situados en las áreas de recibo, donde la familia propietaria guardaba sus papeles de nobleza e hidalguía. En ambos casos, la destacada presencia del enconchado o embutido contribuía –quizá como ningún otro elemento– a marcar el tono de la vida cotidiana en los interiores domésticos de la élite limeña, al punto de ser calificado tempranamente como “el mueble característico del Perú”.⁴⁹

Construyendo una tradición pictórica: el seiscientos novohispano

Pese a la abundancia de testimonios escritos sobre la recepción de pinturas novohispanas en territorio peruano durante los siglos XVI y XVII, es muy poco o nada lo que se ha logrado identificar de aquella primera época. Se hallará un ejemplo elocuente de esa profusión importadora en la declaración de una remesa registrada por el comercio de Lima en 1672. Varios mercaderes de la ciudad daban cuenta del arribo de sendos cajones con una cantidad no precisada de “pinturas entrefinas”, “pintura ordinaria de países” y “biombos de México”.⁵⁰ Diversas causas, desde los cambios de gusto o la acción destructiva de los terremotos, hasta tradiciones pictóricas no demasiado diferenciadas, explicarían la aparente pérdida de aquellos testimonios materiales. Apenas podría señalarse la identificación segura de unas cuantas pinturas, fechables a fines del siglo XVII y ocasionalmente firmadas por maestros que ya empezaban a ser enarbolados con orgullo por los voceros del patriotismo criollo.

Esas obras corresponden, en su mayoría, a un exitoso género de exportación, estrechamente relacionado con la tradición piadosa de la *vera efigies*, que proporcionó justa fama al fraile español Alonso López de Herrera (1579-ca. 1654), sintomáticamente apodado “el Divino”. Por lo general se trataba de piezas en formatos breves, que conectaban fácilmente con la predilección por las imágenes de piedad, arraigada entre los sectores limeños ilustrados. Una anónima *Verónica de la Virgen* sobre tabla, de cuidada factura, es uno de los pocos ejemplos de ese tipo que conserva la ciudad. El rostro de la María, emplazado en primer plano, y su toca enteramente blanca, remiten a la conocida tradición iconográfica valenciana, originada en una pintura medieval que se atribuía al evangelista san Lucas y obtuvo renovada vigencia gracias a las recreaciones de Juan de Juanes. Si bien su estilo recuerda las versiones realizadas por Juan Correa, parece ser obra de otro pintor novohispano de la misma generación, que añadió los resplandores dorados afines al gusto americano. En una línea más naturalista se sitúa un *Ecce Homo*, firmado por Juan Rodríguez Juárez,



◀ Fig. 19. *Mesa de estrado*. Anónimo guatemalteco, circa 1750. Madera, nácar y plata. Palacio de Torre-Tagle, Lima.

▲ Fig. 20. *Verónica de la Virgen*. Anónimo novohispano, circa 1650. Óleo sobre madera. Colección BBVA, Lima.



▲ Fig. 21. *Santa Rosa de Lima con el Niño*. José de Ibarra (atribuido), circa 1740. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

► Fig. 22. *Santa Rosa de Lima con el Niño*. Miguel Cabrera (firmado). Óleo sobre tela. Santuario de Santa Rosa de Lima.

► Fig. 23. *Santa Rosa de Lima*. Anónimo poblano. Óleo sobre lienzo, circa 1720. Colección Barbosa-Stern, Lima.

hoy en el Museo Regional del Cuzco.⁵¹ Se trataría de una obra juvenil, pues deja entrever la persistencia de tales motivos, incluso entre quienes –como el menor de los Rodríguez Juárez– lideraron la transición hacia la característica manera novohispana del siglo siguiente.

No parece casual que la consolidación de los grandes cultos americanos, en tanto fenómenos identitarios, haya sido un factor determinante para el reconocimiento mutuo entre las culturas visuales de ambos virreinos. Es sabido, por ejemplo, que fue el virrey Luis Enríquez de Guzmán, IX conde de Alba de Liste, quien se trasladó en 1655 desde su antigua sede mexicana hacia la corte de Lima, portando consigo una copia de la Virgen de Guadalupe. Según el relato de Cayetano Cabrera y Quintero en su *Escudo de Armas...*, al embarcarse el virrey electo en el puerto de Acapulco, la pintura fue homenajeada por salvas reales.⁵² Tres años después, Enríquez tuvo que enfrentar a una flota inglesa que amenazaba el Callao, enarbolando en ese trance su imagen, no sin antes mandar que se oficiase misa solemne y cantada, en reconocimiento de la Virgen de Guadalupe como patrona y *socia belli* de la escuadra de la Mar del Sur. Es posible que aquella pintura, hoy perdida, fuera la más antigua de las copias guadalupanas que llegó al país, antes de que su devoción extendida hiciera multiplicar entre los mejores artistas mexicanos las copias “tocadas del original”, a las que se atribuían los poderes milagrosos del prototipo.



Por su parte, la sociedad mexicana siguió expectante los rápidos procesos de beatificación y canonización de Isabel Flores de Oliva o Rosa de Lima. Por ser la primera figura americana elevada a los altares, su reconocimiento oficial desencadenó una intensa oleada de fervor criollista. Desde que fue conocida la noticia de su canonización, en 1671, la élite novohispana apeló constantemente a la imagen de Rosa como argumento persuasivo en apoyo de sus aspiraciones políticas, insertas en el esquema de la monarquía compuesta propio de la Casa de Austria. De hecho, la santa peruana se erigió en México como un vigoroso culto de alcance americano casi al mismo tiempo que su figura adquiriría un sentido emblemático para los distintos sectores de la sociedad peruana. Prueba de la importancia concedida a la santa limeña es el lienzo de cuerpo entero que Juan Correa pintaba en México pocos meses después de la ceremonia de



▲ Fig. 24. *Alegoría del Monte Carmelo*. Anónimo poblano. Óleo sobre lienzo, circa 1700. Monasterio del Carmen, Lima.

► Fig. 25. *Muerte y milagros de san Ignacio de Loyola*, Juan González, 1697. Pintura enconchada sobre madera. Museo Pedro de Osma, Lima.

canonización. Se trataba quizá de la primera representación novohispana de la santa limeña y el inicio de una verdadera eclosión rosista de la que participaron los más acreditados maestros de México y Puebla.

Pertenece a un obrador poblano de fines del siglo XVII una *Santa Rosa de Lima* que acredita ya una tradición pictórica con perfiles propios, sobre todo si se compara con las versiones mexicanas del mismo tema. La obra debió integrar una serie de santos



de medio cuerpo, enmarcados dentro de orlas a manera de “cueros recortados” típicas del barroco temprano; existe en otra colección limeña un *San Francisco de Paula* en idéntico formato, que confirmaría esa hipótesis. También procede de Puebla una ambiciosa *Alegoría del Monte Carmelo*, que guarda el monasterio limeño del Carmen, fundado en 1643. Bajo una Virgen del Carmen de aire triunfante, posada sobre un trono de nubes y querubines, la composición reúne en la parte baja al profeta Elías, fundador legendario de la orden, y a su gran reformadora, santa Teresa de Ávila. Ambos aparecen en primer plano, de rodillas y orantes ante el Monte Carmelo. Sus laderas se ven pobladas por modestas ermitas y celdas, para recordar los orígenes del monacato carmelita y el retorno a esa estricta observancia propugnado por las descalzas reformadas. Estamos ante una pieza de exaltación institucional, como lo confirman los angelillos que, sosteniendo sendos escudos carmelitas, ofrecen palmas a sus máximas figuras, junto con la espada simbólica de la lucha contra el mal y un libro con la regla que regía la vida comunitaria.

Desde un punto de vista material, el aporte más singular de la pintura novohispana son los enconchados, una técnica que encontró rápida aceptación por el exotismo de su apariencia y el refinamiento de sus acabados. En este tipo de obras se conjugaban los colores y la superposición de finas lacas y barnices con la aplicación de trozos de nácar que introducían un brillo similar al de ciertos objetos preciosos de Oriente. Una vez más, los jesuitas promovieron esta modalidad, que parecía sintonizar con la aspiración universalista de la Compañía de Jesús y con su destacada presencia en las misiones asiáticas. Por ello es frecuente que esas piezas representen pasajes de la historia jesuítica. Es el caso de una serie dispersa sobre la vida de San Ignacio de Loyola, realizada por Juan González en 1697, de la que el Museo Pedro de Osma conserva el último, relativo a la *Muerte y milagros póstumos del santo*, donde el pin-

Páginas siguientes:

- ▶ Fig. 26. *Virgen de Guadalupe*. Anónimo novohispano, siglo XVIII. Pintura enconchada sobre madera. Museo Pedro de Osma, Lima.
- ▶ Fig. 27. *Virgen de Guadalupe*. Anónimo novohispano, siglo XVIII. Pintura enconchada sobre madera. Monasterio de Nuestra Señora del Prado, Lima.







N. S. LA PASABIENSE
V. Inceptione tua Virgo
Immaculata permansit



tor dividió la superficie pictórica en tres compartimentos para mostrar episodios distintos. Otro tema recurrente sería la *Virgen de Guadalupe*, representada en el monasterio limeño del Prado por una versión del siglo XVIII, que evidencia una vez más cómo ese género permitía una mayor libertad, incluso para interpretar un motivo religioso considerado “canónico”. En uno y otro caso, estas piezas forman parte de una tradición pictórica paralela, cuyas peculiaridades técnicas suscitaban obvio interés entre los coleccionistas europeos.

***Pinxit Mexici*: el triunfo de la pintura mexicana**

Como lo confirma la historiografía más reciente, solo será a partir del cambio de siglo cuando se abra para la pintura novohispana una época de intensa renovación, que suscitó un aprecio creciente más allá de las fronteras virreinales.⁵³ A lo largo del siglo XVIII, en efecto, surgieron innovaciones técnicas y formales, en sintonía con ciertas corrientes de carácter internacional, pero al mismo tiempo se creaban ingeniosos programas iconográficos, originales formatos y a menudo los pintores abordaron temas relacionados con su propio entorno urbano y social. Obvia consecuencia de esos cambios fue el incremento del trabajo organizado en los talleres y su proyección hacia un amplio mercado de exportación, al punto de configurar un caso único en el contexto de la pintura virreinal americana.⁵⁴ De ahí que los principales pintores novohispanos firmaran sus obras, indicando además, con obvio orgullo localista, su ciudad de procedencia: “*Pinxit Mexici*”. Esa forma latinizada ayudaba a remarcar el carácter culto e ilustrado de sus maestros y de la propia corte novohispana, que se iba erigiendo sin discusión como el centro artístico más afamado del Nuevo Mundo.

◀ Fig. 28. *Virgen de Passau o Pasaviense*. Nicolás Rodríguez Juárez (atribuido), circa 1720. Óleo sobre tela. Santuario de Santa Rosa de Lima.



▲ Fig. 29. *San Pedro* (serie del Apostolado). Anónimo novohispano, circa 1750. Óleo sobre tela. Convento de San Francisco, Lima.

► Fig. 30. *Buen Pastor*. Círculo de Miguel Cabrera, circa 1760. Óleo sobre tela. Convento de los Descalzos, Lima.

► Fig. 31. *Cristo camino del Calvario*. Francisco Martínez, 1741. Óleo sobre tela. Monasterio de Santa Clara, Trujillo.

► Fig. 32. *San Bartolomé*. Francisco Martínez, circa 1740/1750. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.



De ese periodo de florecimiento creativo y expansión comercial data la mayor parte de las pinturas novohispanas que conserva el Perú. En más de un sentido, las órdenes religiosas y sus benefactores contribuyeron a difundir esa sensibilidad nueva, identificada con la defensa del “buen gusto”. Así, los frailes dominicos colocaron algunos lienzos representativos de la novedosa factura novohispana en el santuario de Santa Rosa de Lima, quizá haciéndose eco de la eclosión iconográfica rosista en el norte. Sobre el crucero del templo cuelga una *Virgen de Passau* o *Passaviense*, advocación alemana que arraigó en México como protectora contra el hambre y la peste. Por la intensidad de su colorido y la idealización de los tipos humanos, esta versión parece relacionarse con la manera de Nicolás Rodríguez Juárez. De época posterior parece ser una *Santa Rosa de Lima con el Niño*, firmada por Miguel Cabrera (ca. 1715-1768), figura capital del arte novohispano a mediados del siglo XVIII.⁵⁵ Es una composición adscrita a la tónica amable e intimista propia de la iconografía sacra desarrollada por el artista, cuya versatilidad y capacidad de trabajo le valieron el apelativo de “Miguel Ángel americano”.⁵⁶

Por su parte, los franciscanos adquirieron un apostolado mexicano, el tercero que ingresaba a su iglesia, después de la serie zurbaranesca y de otro conjunto derivado de modelos de Rubens y Ribera. El tema revestía especial interés para la comunidad, por ser cabeza de la provincia de los Doce Apóstoles. Destinado al coro del templo, el flamante apostolado asumía el gusto ecléctico de la pintura religiosa dieciochesca, asociado en Lima con un impreciso concepto de lo “romano”.⁵⁷ En época cercana, la recolección de los Descalzos recibía un *Buen Pastor* de correcta



factura que podría asociarse con el círculo de influencia cabreriana. Pero la serie más importante firmada por Cabrera es la dedicada a la *Pasión de Cristo*, que el clérigo Matías Maestro donaba en 1808 a la Tercera Orden Franciscana, de la cual era miembro.⁵⁸ Sorprende, en este caso, la manifiesta admiración de Maestro por tales obras, basadas en estampas flamencas del círculo de Rubens, dada su definida postura a favor de la preceptiva clasicista, y por tanto contraria a los desbordes expresivos de las tradiciones barrocas.⁵⁹

A una generación inmediatamente anterior pertenecía Francisco Martínez (1687-1758), pintor novohispano que exportó obras al Perú con cierta frecuencia.⁶⁰ Quizá por ello mismo, ha mantenido una presencia equívoca dentro de la historiografía del arte peruano. Desde los escritos de Emilio Gutiérrez de Quintanilla hasta las últimas investigaciones de Francisco Stastny, el mexicano Martínez aparece, errónea y reiteradamente, incluido en la nómina de los pintores limeños dieciochescos.⁶¹ Esa confusión pudo ser inducida por su homonimia con algún artífice peruano carente de obra conocida, pero también a causa de sus relativas afinidades estilísticas con la pintura limeña contemporánea, que compartía sus modelos derivados de Flandes y Sevilla.⁶²

Entre las piezas más logradas de Martínez se hallan las efigies de cuerpo entero de *San Pedro Nolasco* y *San Ramón Nonato*, en el monasterio limeño de las Mercedarias. Seguramente debido a la sobria volumetría de sus hábitos blancos, por mucho tiempo fueron percibidas como obras “zurbaranescas” de probable factura limeña.⁶³ Posteriormente, al descubrirse un lienzo del *Camino al Calvario* (1741) firmado por



Páginas siguientes:

- ▶ Fig. 33. *Virgen de Guadalupe*. Anónimo novohispano, siglo XVIII. Óleo sobre tela. Iglesia de Ollantaytambo, Urubamba, Cuzco.
- ▶ Fig. 34. *Virgen de Guadalupe*. Anónimo novohispano, siglo XVIII. Óleo sobre tela. Museo de Arte de Lima.





Martínez, en el monasterio trujillano de Santa Clara, se asumió también como obra limeña.⁶⁴ Similar confusión ha ocasionado el *San Bartolomé* que conserva el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú.⁶⁵ Tal vez se relacione con un *San Onofre* del propio Martínez que guardaba la colección Ortiz de Zevallos en los años 20 del siglo pasado, considerado entonces de “escuela hispano-peruana”.⁶⁶ Se hace preciso, por tanto, restituir el verdadero lugar del mexicano Martínez dentro de un ambiente limeño claramente permeado por las corrientes artísticas internacionales.

Desde mediados de siglo, numerosas copias fieles o “verdaderos retratos” de la Virgen de Guadalupe recibían culto en lugares de importancia dentro de los principales templos del país. En 1754 el papa la había consagrado solemnemente como patrona de la Nueva España y a partir de entonces los principales maestros mexicanos se encargaron de copiarla con la mayor fidelidad posible para difundir su devoción y la fama de sus milagros. Pintores como los Rodríguez Juárez añadieron las escenas narrativas de sus cuatro apariciones milagrosas en el Tepeyac que se hicieron canónicas a partir de entonces. Se sabe que sendas versiones antiguas de la guadalupana se instalaron a la veneración pública en las catedrales de Lima, Trujillo y Arequipa. Otro tanto ocurría en monasterios, conventos e iglesias de todo el país, adonde iban llegando las réplicas por distintas circunstancias. El templo cuzqueño de Ollantaytambo guardaba una de las primeras versiones en su género, quizá llevada por un obispo o clérigo de alto rango. Tampoco tardarían en producirse réplicas locales, principalmente a cargo de pintores cuzqueños, algunas de las cuales incluyen retratos de donantes, a menudo para evidenciar los vínculos familiares o profesionales del comitente con la Nueva España. Por lo general no se basan en originales pictóricos sino en estampas que circularon masivamente hacia fines del siglo XVIII, lo que explicaría la libertad formal y cromática con que los artistas cuzqueños reinterpretaron el prototipo.

En el campo del retrato, resulta explicable su casi total ausencia. Hay, sin embargo, una notable excepción: la serie de ocho prefectos betlemitas realizada en 1768 por José de Páez (1721-ca. 1790). Sorprendería que esta completa serie se haya destinado al hospital cajamarquino de Belén y no a Lima. Tal vez ello obedeciera a que el segundo prefecto de la orden, fray Bartolomé de la Cruz, era precisamente natural de Cajamarca. A fin de facilitar su envío a tanta distancia, Páez empleó un lienzo de seis metros, previendo que las efigies fueran separadas en destino, pero se han mantenido unidas. No es difícil suponer que el encargo respondiera a la necesidad de limar asperezas entre las provincias de Lima y México, enfrentadas durante el decenio que va de 1757 a 1767. Motivo principal de conflicto era el nombramiento de procuradores, quienes viajaban a Roma para impulsar la causa de beatificación de su fundador. Poco después de su elección, el mexicano Francisco Javier de Santa Teresa comisionaba los retratos, con el propósito de reafirmar su autoridad ante la comunidad peruana y asegurarse un lugar prominente dentro de la historia de una orden que buscaba homologarse con sus pares europeas. Páez trazará en esa ocasión un agudo retrato del flamante prefecto, incisivamente captado del natural, a diferencia de los demás cuadros de la serie, de calidad pareja pero obviamente basados en efigies preexistentes.⁶⁷

Esas austeras fisonomías frailunas no dejan de contrastar con la apariencia vaporosa y diáfana de los personajes sagrados que caracteriza a las piezas de exportación salidas del taller de Páez. Entre sus seguidores prosperó el tema de la *Inmaculada Concepción con la Santísima Trinidad antropomorfa*, en la que cada una de las personas divinas,

► Fig. 35. *Virgen de Guadalupe con donante*. Anónimo cusqueño, circa 1750. Óleo sobre tela. Museo Pedro de Osma, Lima.





idénticas e íntegramente vestidas de blanco, resulta identificable por sus atributos. Obviamente, la relación entre las personas divinas y la Inmaculada potenciaba ese culto mariano. El modelo para la Trinidad debió ser un grabado de Juan Sotomayor, inserto en el libro *El devoto de la Santísima Trinidad*, por el jesuita Antonio de Oviedo, que aparecía en México el año 1736.⁶⁸ A su vez, la estampa representaba un altar de la Casa Profesa de México, dedicado al misterio trinitario, donde Oviedo ayudó a difundir la devoción. Una pequeña pintura de esmerada ejecución, actualmente en el Palacio Arzobispal de Lima, ejemplifica el éxito de esa iconografía durante la segunda mitad del siglo –por encima de los eventuales cuestionamientos teológicos–, al punto de erigirse entre los más singulares motivos religiosos ideados en la Nueva España.

Entre tanto, los cambios introducidos en Lima por las nuevas corrientes estéticas favorecieron el ingreso de la pintura novohispana de exportación en los principales



edificios religiosos. No debe sorprender, por tanto, que en las obras de renovación del convento de la Merced, donde triunfaba el repertorio rococó, la comunidad adquiriese una serie de lienzos en armonía con el proyecto decorativo. Al inaugurarse la nueva sacristía, en 1776, colgaban de sus muros diecisiete cuadros con sendas escenas de la vida de la Virgen, consignados en un inventario de época como “pintura fina de México”. El documento indica que se compraron a Nicolasa Manrique, vecina de Lima, quien rebajó su precio, estimado en seis mil pesos, a solo mil, a fin de que la diferencia fuese considerada como contribución al “ornato y decencia” del convento, bajo la condición expresa de que dichas pinturas no se movieran de la sacristía.⁶⁹ Según anotación del clérigo José Manuel Bermúdez, en su traducción del *Pintor cristiano y erudito* por el escritor mercedario Juan Interián de Ayala, la cabecera de la sacristía mercedaria estaba presidida por una pintura del afamado limeño Cristóbal Lozano que representaba la *Aparición de la Virgen de la Merced a los fundadores de la orden*.⁷⁰ Desde luego, aquella alternancia sugería una valoración parecida entre las obras limeñas de primer nivel y las importadas, en un espacio emblemático de lo “moderno”.

Sin embargo, un estudio reciente ha revelado que aquellas pinturas documentadas no eran mexicanas en sentido estricto. Provenían, en realidad, de un taller de Guatemala y su estilo ha permitido atribuirles, con alto grado de certeza, a Tomás de Merlo.⁷¹ No debe sorprender esa confusión, pues la pintura guatemalteca era tributaria de las tradiciones novohispanas y en este caso resultan claras las conexiones de la producción de Merlo con la modalidad iniciada por los Rodríguez Juárez. Por una reveladora coincidencia, las

◀ Fig. 36. *Santísima Trinidad con la Inmaculada Concepción*. Círculo de José de Páez, circa 1770. Palacio Arzobispal, Lima.

◀ Fig. 37. *Ángel con el escudo de la orden betlemita*. José de Páez, 1768. Óleo sobre lienzo. Hospital de Belén, Cajamarca.

▲ Fig. 38. *Fray Rodrigo de la Cruz, prefecto betlemita*. José de Páez, 1768. Óleo sobre lienzo. Hospital de Belén, Cajamarca.



pinturas de Merlo alternan en la sacristía mercedaria con dos gabinetes enconchados, también de factura guatemalteca. Por lo demás, Merlo no era un desconocido para la audiencia limeña. Su firma aparece en un cuadro de los *Desposorios místicos de Santa Rosa de Lima* en el beaterio del Patrocinio, lo que denota su dedicación al rubro exportador, seguramente a la sombra del auge alcanzado por los obradores novohispanos.

“Láminas devotas”

En paralelo con las grandes comisiones eclesiásticas, muchos obradores novohispanos lograban captar en paralelo la demanda privada de imágenes devotas, hasta desplazar el mercado tradicional de láminas romanas y flamencas.⁷² Por medio de pequeñas pinturas, ejecutadas con esmero sobre cobre –y a veces sobre lienzo–, sus autores actuaron como eficaces transmisores de las advocaciones favoritas de la



◀ Fig. 39. *San Juan Nepomuceno*. Francisco Antonio Vallejo, 1778. Óleo sobre cobre. Colección Barbosa-Stern, Lima.

◀ Fig. 40. *Santa Rosalía de Palermo*. Anónimo novohispano, circa 1770. Óleo sobre tela. Colección Barbosa-Stern, Lima.

▲ Fig. 41. *Virgen de Loreto*. Anónimo novohispano, circa 1770. Óleo sobre cobre. Colección Barbosa-Stern, Lima.

Nueva España. Así llegaron al Perú representaciones de *Santa Rosalía de Palermo*, mártir anacoreta de la Edad Media, invocada contra la peste y los terremotos. Su culto fue promovido por jesuitas sicilianos establecidos en México a principios del siglo XVIII, llegando a presentarla como una figura femenina identificada con la orden que podía competir con santa Rosa de Lima o santa Rosa de Viterbo.⁷³ Un extenso poema lírico en su homenaje, publicado por Juan José de Arriola, deja traslucir que su devoción resultó reavivada tras la expulsión de la Compañía en 1767, e incluso podría suponerse que la producción de tales imágenes encerraba una subliminal intención vindicatoria.

Otra figura impulsada con decisión por los jesuitas mexicanos fue san Juan Nepomuceno, sacerdote martirizado por orden del monarca de Bohemia, tras negarse a revelar el secreto de confesión. Al producirse la orden de expulsión, Nepomuceno se convertiría de hecho en símbolo de las penurias acarreadas por el extrañamiento de



los ignacianos. Es incluso probable que la representación de este santo, emplazado en un rompimiento de gloria y recibiendo el premio divino mediante un ángel que le entrega palma y corona, se sumase a la campaña de protesta en sordina orquestada por la élite limeña para dar a entender, siempre de forma implícita, su descontento frente a esa controvertida disposición real. Sea como fuere, el cobre de la *Apoteosis de san Juan Nepomuceno*, firmado por Francisco Antonio Vallejo (1722-1785) en 1778, ofrece una visión triunfalista del santo bohemio, trasladando al pequeño formato el clima de exaltación espiritual propio de las grandes composiciones religiosas que alimentaron su fama.

Quizá la ausencia forzada de la Compañía de Jesús también esté detrás de una pieza como la *Virgen de Loreto*, perteneciente al popular género de las “esculturas pintadas.” Ella reproduce con prolijidad una imagen lauretana de vestir, tal como se veía en el contexto de su capilla, quizá la erigida por los jesuitas en Tepotzotlán. Lujosamente ataviada y coronada con una tiara, la efigie sigue de cerca el prototipo italiano, a diferencia de las representaciones peruanas, que suelen preferir la escena del traslado milagroso de la casa de la Virgen en Nazaret, por un grupo de ángeles, hasta la ciudad italiana de Loreto. Su tipología recuerda las fórmulas establecidas dentro de esa temática por maestros como Cristóbal de Villalpando, y a la vez se distancia de la planimetría y el marcado decorativismo característico de sus homólogos andinos.

San José, padre adoptivo de Jesús y patrono del virreinato de Nueva España desde 1555, fue objeto de un extenso desarrollo iconográfico por los pintores dieciochescos. Por lo general lleva corona real, como puede verse en una preciosista pintura devota que representa a *San José con el Niño*, venerada por la comunidad de las Nazarenas. Su autor sigue un modelo murillesco, que enfatiza la conexión emocional del patriarca con el futuro Mesías, y realza ambas figuras por medio de una orla de flores alrededor, retomando una fórmula del barroco flamenco. Es interesante constatar cómo en Lima, a comienzos del siglo XIX, le fue colocado un rico marco neoclásico de notable diseño, presidido por el escudo carmelita bajo palio, para recordar el patrocinio josefino sobre la rama descalza de la orden.⁷⁴

No es difícil imaginar el impacto que esa oleada importadora ejerció entre los pintores limeños, sobre todo en un periodo de resurgimiento para la tradición local, esta vez inspirado por los ideales estéticos de la Ilustración. En 1770, cuando Cristóbal Lozano pintó la única serie peruana dedicada al mestizaje, por encargo del virrey Amat, dio muestras de conocer bien el género pictórico de las castas, surgido décadas atrás en la Nueva España. Pero, a diferencia de sus colegas mexicanos, no representó tipos genéricos ni escenas de costumbres sino grupos familiares captados del natural, apelando a su acreditada destreza como retratista. Tanto el verismo patente en los rostros como la minuciosa descripción de las vestimentas y sus diferentes texturas destacan sobre fondos ambientales neutros. Seguramente siguiendo un programa preestablecido, esta secuencia “genealógica” plantea una visión del mestizaje que despertó malestar entre la élite criolla. De ahí que un calificado vocero de la nobleza local como el marqués de Sotoflorido, en su ácido *Drama de dos palanganas*, hiciera que uno de los personajes protestase en tono airado contra el virrey saliente por enviar a la corte de Madrid “una mala pintura”. “sacándolos a todos de indios o de negros y poniendo los blancos al cabo de cuatro o cinco mezclas, que embió a España para descargo de su nobleza”.⁷⁵

Por su parte Pedro Díaz, el discípulo más reconocido de Lozano, pintaba contemporáneamente una *Santa Cecilia* para el renovado coro de la iglesia de la Merced. Su

◀ Fig. 42. *San José con el Niño*. Anónimo novohispano, circa 1730. Monasterio de Nazarenas, Lima.



▲ Fig. 43. “Mestizo con india producen cholo”(serie del mestizaje). Cristóbal Lozano y taller, 1770. Óleo sobre tela. Museo Antropológico, Madrid.

► Fig. 44. *Santa Cecilia*. Pedro Díaz, 1770. Óleo sobre tela. Convento de la Merced, Lima.

► Fig. 45. *Fiesta campestre* (detalle). Miguel Cabrera (atribuido). Biombo pintado. Colección particular, México.

versión de la santa patrona de los músicos pudo inspirarse no solo en una estampa europea sino en la mujer tocando el clavicordio incluida en una pintura de género novohispana. Se trata de la escenificación de una fiesta campestre plasmada sobre un biombo de diez paneles, que adornaba una de las mansiones principales de la ciudad. Atribuida a Miguel Cabrera, la obra recoge el modo de vida secularizado que iba adoptando la sociedad criolla en el contexto de las reformas borbónicas. Tanto este caso como el anterior dan cuenta del acceso de los pintores limeños a una diversidad de fuentes, entre ellas la celebrada pintura novohispana más reciente, pero al mismo tiempo revela la capacidad de estos para incorporarlas a un discurso pictórico que se reconocía como propio.

Ecos de la Academia: diseño y grabado

Entre 1774 y 1780, el paso por Lima del pintor español Francisco Clapera, como parte del séquito del virrey Manuel de Guirior, quien venía de ejercer similar cargo en Bogotá, era probablemente el primer contacto de la ciudad con un exponente de la preceptiva



académica en el campo de la pintura. Al terminar el retrato oficial comisionado por el nuevo gobernante, Clapera firmará la obra ostentando de manera expresa su condición de miembro de la Academia de San Fernando, que en principio lo colocaba en clara ventaja frente a sus colegas locales. No obstante, los pintores limeños, sólidamente nucleados alrededor de la figura de Cristóbal Lozano, no parecen haberse dejado influir por el recién llegado y se mantuvieron fieles a esa suerte de academicismo endógeno que regía tradicionalmente su trabajo. Ante ese panorama, resulta sintomático que Clapera finalmente optara por no instalarse definitivamente en la ciudad y terminara emprendiendo viaje a México, para incorporarse de inmediato a la Academia de San Carlos, fundada en 1783.

Sin lugar a dudas, San Carlos era el más ambicioso proyecto de su tipo emprendido por la corona española en el Nuevo Mundo. Aquel complejo marco institucional señalaba un contraste dramático frente a las condiciones en las que se desenvolvían las artes en el país. Pero aquella carencia quedaría suplida, en la práctica, por el trabajo de algunos artífices españoles, como Matías Maestro, sacerdote vasco aficionado a



la arquitectura, o el pintor sevillano José del Pozo, llegado a Lima como ilustrador de la expedición científica de Alejandro Malaspina. Ambos eran portadores de lenguajes artísticos más bien híbridos, pero que resultaron eficaces para impulsar la transición hacia una normativa “clasicista”. De hecho, la influencia directa de la academia novohispana en la escena local no se llegó a plantear en los campos de la pintura o la escultura, sino que terminaría manifestándose en otro tipo de espacios.

Esas nuevas conexiones quedaron plasmadas, por tanto, en soportes distintos. Así lo sugiere, por ejemplo, la aparición reciente en Lima de una matriz de grabado trabajada en México por José María Montes de Oca, alumno de Jerónimo Antonio Gil en la Academia San Carlos. La pieza forma parte de un homenaje tributado por el Tribunal del Consulado de Lima a Domingo de Orue, uno de sus miembros. Durante la guerra con Inglaterra (1796-1802), que desencadenó varias acciones en los distintos dominios de la corona española, Orué había logrado capturar dos navíos ingleses en 1800, frente a las actuales costas ecuatorianas, cuando participaba en las operaciones de patrullaje marítimo organizadas por el virrey Ambrosio O'Higgins, marqués de Osorno. Parece sintomático que en una ocasión así el Consulado limeño no recurriese a un artífice local para burilar la plancha. Pese a la calidad alcanzada en ese terreno por las prensas limeñas, debió pesar más el prestigio de los talleres regidos por la academia mexicana, que habían precedido a la propia institución antes de que terminase convertida en el espacio oficial por excelencia para el ejercicio de las bellas artes. Pero la comisión a México también debió ser considerada clave para proyectar de manera mucho más amplia las hazañas de Orué, al estar enmarcadas en un conflicto compartido por todos los territorios hispánicos.

Similares coordenadas debieron hacerse presentes apenas unos años después, cuando se comisionó al propio Montes de Oca una gran vista de la Plaza Mayor de Lima, destinada a insertarse en el libro *Fama Póstuma*, publicado con motivo de las exequias del arzobispo Juan Antonio de la Reguera, principal protector de Matías Maestro para la difusión de un nuevo lenguaje clasicista en la ciudad. Sin duda esa estampa fue pensada como réplica peruana de la famosa vista del Zócalo realizada en 1797 por Joaquín Fabregat, profesor de grabado al buril en la Academia de San Carlos. Además de su formato y composición análogos, ambas vistas inciden en el riguroso clasicismo asumido por los templos mayores de México y Lima. Se sugería así la pertenencia a un horizonte global de civilización, el cual no se irradiaba significativamente de un solo punto, lo que en cierto modo contribuía a reafirmar, aunque con acentos distintos, las redes preexistentes de intercambios artísticos.

Detrás de esos proyectos se encontraba el énfasis de los pensadores ilustrados en la importancia del dibujo y en las aplicaciones prácticas del diseño, que debían verse reflejadas en todos los aspectos de la vida social. Al respecto cabría recordar una curiosa circunstancia que patentiza el papel modélico asignado a México, incluso en materias aparentemente secundarias. En 1804, el regidor limeño Diego Miguel Bravo de Rivero trasmitía al cabildo un informe enviado por Tomás Calderón, oidor de México, acerca de los uniformes usados por los miembros del cabildo en la capital novohispana. Por su parte, Bravo de Rivero comisionó unos dibujos acuarelados que muestran las bordaduras en las mangas, con flores y frutos de nopal, además de un diseño alternativo que adapta esa idea a la heráldica cívica de Lima⁷⁶ Se dispuso entonces aceptar la propuesta del regidor, “cambiando la hoja de nopal en la de lima que tiene este diseño y tiene por una de sus orlas nuestra ciudad” y “el nombre de ella en el mote del botón



◀ Fig. 46. Homenaje al capitán Domingo de Orué por la captura de tres naves inglesas. José María Montes de Oca, circa 1800, Plancha calcográfica de cobre. Museo de Arte de Lima.

◀ Fig. 47. Vista de la Plaza Mayor de Lima. José María Montes de Oca, 1805. Grabado calcográfico inserto en el libro de José Manuel Bermúdez. *Fama Póstuma del Excelentísimo Señor Doctor Juan Domingo González de la Reguera*. Lima: Imprenta de los Huérfanos, 1805.

◀ Fig. 48. Diseños de bordaduras de los uniformes de regidores de México y Lima. Anónimo limeño, 1804. Tinta y acuarela sobre papel. Libro XXVII de Cédulas y Provisiones de Lima. Archivo Histórico Municipal de Lima.



de metal, en lugar de la palabra México".⁷⁷ Esas confluencias e intercambios reafirman el valor instrumental otorgado a los símbolos, en el contexto de las intensas luchas ideológicas que precedieron a la Independencia. Sugieren también la consciencia temprana de que México y el Perú poseían imaginarios compartidos, los mismos que abrirían paso a la construcción de nuestras respectivas culturas visuales republicanas.

Figuras
españolas del

Figuras
españolas del

Figura
española del

Leon
comendero

zona
p de la doctrina

gas
español

Figura
española principal



Dulce tuum TUNUPA celo gratissime Princeps
Et faustum et felix Nomen, Et omen erit
onem par



AMERICA

AFRICA



El neo-barroco peruano el reciclaje contemporáneo de un imaginario simbólico y cultural

El pintor abstracto peruano Fernando de Szyszlo (1925-2017) solía asegurar que el “verdadero” arte colonial peruano fue la pintura académica del siglo XIX, no el arte “indígena” que floreció durante el periodo de dominación española. La primera era para él una extensión del canon realista europeo –sobre todo el francés–, mientras que el segundo “intervenía” y hacía caso omiso de las regulaciones estéticas y técnicas metropolitanas.¹ Este pronunciamiento concede un señalamiento incisivo: el barroco peruano fue distinto al barroco español. Algo de ello intuyó el pintor tacneño Francisco Laso (1823-1869), formado en Francia pero sensible al arte prehispánico, a la cultura visual andina y a la precaria situación económica de los artesanos y artistas de Lima.² Cuando, a mediados del siglo XIX, denunció el “estado de desolación” en el que se encontraban las “Bellas Artes” en el Perú, exclamó:

¡Felices indios que tuvisteis tiranos que os llamasen a sus templos para que depositaseis en los muros vuestro genio! ¡Felices mil veces porque no nacisteis, como nosotros en tiempo de opulencia y libertad! Vosotros siquiera pudisteis dejar impreso en los claustros el genio con que Dios os hizo nacer; mientras que nosotros pobres diablos artistas de la Libertad, tenemos que morir de hambre, y lo que es más cruel, con nuestras ideas [...].³

El interés de Laso por el arte virreinal indígena no era generalizado. Ni siquiera el político ilustrado peruano José Dávila Condemarin (1799-1882), rescatado del olvido recientemente por David Vargas Torreblanca, parece haberlo tomado muy en serio. Cuando el 28 de julio de 1862 inauguró en Lima el primer museo privado del país

◀ Fig. 1. Alex Ángeles, Carlos Lamas y Ángel Valdez - Las cuatro partes del mundo. Acrílico y serigrafía sobre lienzo. Colección ICPNA.



▲ Fig. 2. Marcel Velaochaga, Resurrección de Túpac Amaru. 2002. Acrílico sobre lienzo. Colección del artista.

abierto al público, no incluyó las copias virreinales de Rubens o de otros maestros europeos. Condemarín buscó promover la integración social y educar a los obreros y artesanos de la ciudad por intermedio del estudio de la pintura y de las Bellas Artes.⁴ Su museo republicano prolongaba la cultura virreinal de la “réplica”, pero sin los aditamentos barrocos indígenas o criollos que modificaban las composiciones originales europeas. De los setenta y dos lienzos exhibidos por él en su museo, salvo las pinturas firmadas localmente por José del Pozo, Ignacio Merino y Eusebio de Paz, todos eran réplicas o “buenas copias” –algunas “atrevidas”– de las obras de Rafael, Guido Reni, Carlo Dolci, Baldassare Franceschini y Murillo, entre otras piezas flamencas, de estilo Renaissance, barroco o neoclásico en exhibición.⁵

En un discurso de 1853, don Francisco Gómez de la Torre –el presidente de la Escuela Democrática Miguel de Santiago de Quito– explicaba su desdén frente a la pintura virreinal, pese a que dicha institución llevaba el nombre de un reputado pintor quiteño virreinal:

[...] hasta ahora la pintura se ha contraído solo a representar imágenes melancólicas y meditabundas. El pincel ha tenido por único elemento el aspecto sombrío del claustro y jamás ha propendido a entregarse en brazos de la naturaleza para ser fecundo como ella en presentar imágenes *grandiosas*, ni menos seguir impulsos de los fanáticos caprichos de la ima-

*ginación; pudiéndose decir de nuestra pintura lo que un viajero decía respecto de los españoles, que todas las paredes estaban adornadas con magníficas pinturas, pero que todas incitaban a la piedad y el cilicio. Aun hay más: la pintura entre nosotros se ha mantenido campeando en el teatro servil de la imitación. Pero ahora ella se lanza a la invención y a la originalidad para tomar un carácter nacional.*⁶

Para los pintores republicanos del siglo XIX, el arte virreinal había sido “prisionero” del claustro y su temática religiosa –dependiente del “teatro servil de la imitación”– se limitaba a reproducir grabados. Como lo tiene anotado Fernando Villegas, fue recién a finales del siglo XIX e inicios del XX, con la llegada de Carlos Baca Flor (1867-1941), Daniel Hernández (1856-1932) y Teófilo Castillo (1857-1922), que surge en el Perú una pintura de corriente nacionalista criolla, centralizada en Lima y excluyente del indígena. Estos pintores evocaron al periodo virreinal como un nostálgico “pasado glorioso”, tal como lo fue para Ricardo Palma en sus *Tradiciones peruanas*.⁷ A ellos se sumarán Francisco González Gamarra (1890-1972) y José Alcántara La Torre (1893-1978), con sus lienzos dedicados a los momentos históricos épicos y fundacionales de la nación.

El florecimiento del movimiento “indigenista”, inaugurado por José Carlos Mariátegui con la revista *Amauta* en 1926, consolida otro movimiento artístico contrario a la estética “criolla”. Encabezado por José Sabogal (1888-1956) y seguido por Julia Codesido (1883-1979) y Enrique Camino Brent (1909-1960), entre otros, inicia una reivindicación de la cultura andina e incluso de las artes populares. José de la Riva Agüero y Osma (1885-1944), Víctor Andrés Belaunde (1883-1966) y Raúl Porras

Barrenechea (1897-1960), por su lado, combatirán los efectos de la “leyenda negra” antiespañola con un “hispanismo” dotado de una “leyenda dorada”, defensora de la naturaleza épica, mestiza y evangelizadora de la monarquía hispana en Indias. Estas trincheras ideológicas contrapuestas polarizarán al mundo académico peruano de la primera mitad del siglo XX, impidiendo que se detectasen las “lecturas” americanistas indígenas, mestizas y criollas del arte y su geografía reivindicada virreinal.

El neobarroco peruano –la variante local de un fenómeno internacional– se gesta de forma incipiente dentro de las canteras “indigenistas” que sustentaron la dictadura militar (1968-1975) de Juan Velasco Alvarado. En este periodo se reinventó la iconografía política del inca Túpac Amaru II y con ello –por primera vez desde la independencia– se retomó la voz de un inca mestizo de sangre real, pese a que el discurso político del cacique fue tergiversado y ficcionalizado, haciéndolo pasar como un precursor marxista de la “lucha de clases” en el país.⁸ En el ámbito de las artes, sin embargo, el genial artista peruano Jesús Ruiz Durand (Huancavelica, 1940) fue el primero en inaugurar una nueva estética artística híbrida que, años después, él mismo denominaría como “*pop* achorado”; un estilo que combinaba los procedimientos y colores vivos de las vanguardias cosmopolitas del *pop art* para presentar las grandes temáticas nacionales. Así, el pasado histórico virreinal fue replanteado con códigos estéticos vanguardistas para anunciar el nacimiento de una nueva realidad política y social en el país. Este *ethos* simbólico e indigenista quedó impreso en el inconsciente colectivo de toda una generación. Lo vemos reaparecer con la llegada del presidente “incaísta” Alejandro Toledo en un sugerente lienzo de Marcel Velaochaga (n. 1969) titulado “Resurrección de Túpac Amaru”. Se basa en una obra virreinal donde figura la Virgen de la Merced como protectora de la familia del inca sublevado. En la versión neobarroca se retoman los colores planos del *pop art* introducidos por Ruiz Durand y, bajo el manto de la Virgen, figura la imagen propagandística de Túpac Amaru II creada por Etna Velarde durante el gobierno de la Junta Militar. Allí aparecen también el general Velasco Alvarado, los subversivos tupamaros y, en un primer plano, la terrorista Edith Lagos –quien murió a los 19 años– con una aureola de santa y los indios afligidos sollozantes que fueron dibujados por Guamán Poma de Ayala a inicios del siglo XVII. El autorretrato del pintor se encuentra debajo del brazo izquierdo del inca rebelde ficcionalizado. (Fig. 2)

En 1976, la Junta Militar conformó una alta comisión evaluadora integrada por artistas y académicos de renombre para otorgar el Premio Nacional de Cultura.⁹ Se seleccionó como ganador al retablista e imaginero popular ayacuchano don Joaquín López Antay (1897-1981). En su momento, destacados artistas plásticos alzaron su voz de protesta por este fallo argumentando que la obra de López Antay, no obstante su entrañable preciosismo, era una derivación imitativa directa del arte religioso “colonial”. Por lo tanto, no merecía un galardón consagratorio que había sido creado para las Bellas Artes o el “arte culto”.¹⁰ Según el comunicado publicado en el diario *La Prensa*:

*no puede justificarse semejante fallo en la pretensión de oponer un arte popular y auténticamente peruano a un arte llamado “culto” y arteramente motejado de “dependiente”. Pues, en efecto, no se podría haber escogido para tal propósito ningún ejemplo más torpemente desafortunado que el de los “retablos”, cuyo indiscutible encanto no les quita el carácter de una expresión artesanal que no logra superar su primigenia inspiración colonial.*¹¹

La decisión unánime de esta elección fue histórica. Con ella se rompió la antigua distinción socio-económica –inventada durante el Renacimiento Italiano– entre el “artista” y el “artesano”, y se abrió la posibilidad de un diálogo inédito entre el arte rural campesino y el arte urbano capitalino; un “encuentro” que coincidió, además, con la creciente “desacralización” del mundo andino. En opinión de José María Arguedas, a mediados de 1950, la así llamada “cultura industrial moderna” había irrumpido con fuerza en el Cuzco, Ayacucho y Cajamarca –“los más antiguos y castizos centros de cultura colonial”–, a tal punto que desencadenó un proceso acelerado e irreversible de desintegración social. Los indios y mestizos, por no mencionar a la propia clase señorial castiza provinciana, entraron en “una grave crisis religiosa, crisis que es el resultado de la transición violenta, de un proceso de autodespojo de creencias, no de la reflexión”.¹² Las casas señoriales y las costumbres rituales andinas empezaron a ser abandonadas por considerárselas como los “signos exteriores” y vergonzantes de su “atraso”. Esta ola de “secularización” modernista contribuyó decisivamente a

cambiar la apariencia y el significado del “retablo” tradicional andino. La desaparición paulatina de una clientela campesina y ganadera tradicional obligó a los retablistas ayacuchanos a buscar nuevos comitentes para sus obras. Y, según Arguedas, en un “*delirium tremens* de la espectacularidad” los artesanos transformaron el Cajón de San Marcos en un objeto meramente decorativo creado expresamente

para la nueva clientela urbana y el turismo receptivo. Así, el altar portátil original usado por indios y mestizos en la fiesta tradicional de la marcación del ganado, se transformó en un “retablo mercantil” o comercial con temáticas profanas y costumbristas. Fue este nuevo retablo artístico ya secularizado (e inaugurado por López Antay) el que resultó premiado por la Junta Militar.¹³

Como movimiento local, las primeras manifestaciones del “neobarroco” peruano datan de finales de 1980 e inicios de 1990. Coincide con la profunda crisis económica y social del país, a la que se sumó el “choque de culturas” entre una Lima criolla y un mundo andino convulso,



dividido por ideologías totalitarias, amenazado de muerte y portador de una cultura ancestral barroca agrietada por una modernidad inconclusa. Frente a ello, los “imagineros populares” utilizaron el antiguo formato del “retablo” ayacuchano” como “teatros de la memoria” andina. Unos, como en el caso del retablista Jesús Urbano Rojas, discípulo predilecto de López Antay, migraron del campo a la ciudad y recurrieron a aquel formato artístico para representar mitos y rituales andinos en extinción. Otros retablistas se dedicaron a graficar el drama violento de un campesinado tradicional atrapado en medio del fuego cruzado entre el Ejército y los terroristas. Con gran sofisticación conceptual, otras obras representaron escenas alegóricas de tenor moralizador para denunciar al Poder Judicial peruano arbitrario o ausente (Fig. 3). En todos estos casos, los retablos mnemotécnicos andinos se valieron del carácter narrativo del imaginario barroco para expresar la “mirada” marginal de los artistas populares andinos. Pero no todos los “diálogos” interculturales artísticos funcionaron del mismo modo. En 2014, la escultora peruana Rocío Rodrigo Prado (n. 1960) buscó un encuentro con los imagineros ayacuchanos especializados en piedra de Huamanga para retomar sus antiguos repertorios perdidos. Estos le expresaron su interés de realizar “arte abstracto” y terminaron produciendo una instalación que friccionaba la contradicción interna de convertir objetos devocionales andinos salidos de una cultura religiosa viviente en piezas de museo fosilizadas en piedra.¹⁴

Durante y después del conflicto armado interno del Perú (1980-1992), aparecieron también las variantes neobarrocas posmodernas capitalinas. Estas enfatizaron la “débil institucionalidad local” y el “desmoronamiento del Estado ante la densa atmósfera de violencia atravesada por premoniciones apocalípticas”.¹⁵ Con diversos vocabularios simbólicos –que incluyeron la alegoría, el montaje y la recreación crítica de piezas virreinales y precolombinas recicladas–, se buscó trazar las continuidades y los paralelos entre el régimen vertical virreinal y la sociedad “poscolonial” peruana, democrática en teoría, pero cristalizada en estructuras monolíticas de dominación y poder socioeconómico. La noción misma de raza (la idea del “indio americano) fue una invención europea aparecida en el siglo XVI, que se concretó en un sistema de castas raciales que quedó registrado en los así llamados “cuadros del mestizaje”. Una de estas series fue mandada pintar por el virrey Manuel de Amat y Junyent en 1770 para el rey Carlos III de España. En principio, esta serie pictórica peruana, como tantas otras pintadas en Nueva España, se limitaba a describir las clasificaciones científicas raciales que resultaban del entrecruce del español, el indio y el negro y que formaban parte de los gabinetes reales de historia natural en España. En la práctica, las pinturas difundían un paradigma social que diferenciaba entre la raza blanca y las de color para establecer una jerarquía y gradación entre lo superior y lo inferior. De este trasfondo ideológico deriva la propuesta pictórica de Sandra Gamarra –artista de ascendencia japonesa– que retoma ese sistema clasificatorio de castas para problematizar su propio origen étnico. En el año 2012 presentó “Autorretrato: historia natural” y, en el 2020, “Producción/Reproducción”. Esta última fue la réplica exacta de la mencionada serie pictórica que mandó pintar el virrey Amat, pero con leyendas añadidas que recogen los textos de las teóricas feministas Silvia Federici y Claudia Mazzei. Con ello denunciaba “no solo la racialización de la explotación, sino también la división sexual del trabajo sobre las cuales se ha sostenido históricamente el capitalismo”, según la curadora Pamela

◀ Fig. 3. Este retablo alegórico fue realizado a pedido de su propietario y le permitió al destacado retablista ayacuchano Maximiano Ochante Lozano construir una alegoría con categorías culturales andinas sobre la injusticia en el Perú. Dentro de la cosmovisión andina, en el Hanan Pacha –o el mundo de arriba– se encuentra Cristo ajusticiado o el Señor de la Sentencia, en el Kay Pacha –el mundo terrestre– están los jueces, abogados, fiscales y reos y, en el *Ucchu Pacha* –o mundo subterráneo– están los presos acusados de terrorismo. Nótese la iconografía barroca de ángeles y demonios en diferentes partes de la composición para dar a entender que la aplicación de la justicia o injusticia es parte de una batalla cosmológica entre el bien y el mal. Ayacucho, 2007. Estudio Gherzi. Lima.

► Fig. 4. “Copia” contemporánea de la “pintura de castas” virreinal intervenida por Gamarra con una larga leyenda que modifica críticamente su iconografía. Sandra Gamarra, N° 3. Producto: Mestizo. 2020. Óleo sobre tela. Museo de Arte de Lima.



Desjardins (Fig. 4).¹⁶ Es decir, Gamarra usa la iconografía virreinal de “trampantojo” o simulacro visual para interpelarla con nuevos significados.¹⁷

El curador Gustavo Buntinx –acusioso investigador en estas lides interpretativas del neo-barroco peruano– puntualiza que, a finales de los años ochenta, brota de esta coyuntura histórica y cultural peruana una nueva corriente artística que busca “la recuperación trastocada de ciertas representaciones marcantes en el arte colonial de la Escuela Cuzqueña”. Su mayor logro fue desarrollar “una portentosa creación iconográfica, articulada desde la acumulación subvertida de los despojos visuales de nuestros muchos pasados, truncos todos, pero ninguno cancelado”.¹⁸ Nada más barroco que la coexistencia simultánea de vocabularios simbólicos superpuestos donde se entremezclan y conviven temporalidades y estéticas culturales paralelas o híbridas y, en el caso peruano, ajenas a la tradición occidental cristiana. El barroco peruano contemporáneo –repitiendo quizás su historia pasada– expresa las “identidades rotas” de una “modernidad” en proceso de “precaria construcción”. Buntinx las compara con

*aquellas barriadas que en las afueras de Lima emergen entre restos coloniales erigidos encima de monumentos prehispánicos, sus antenas televisivas armonizando con cruces de camino, esos iconos paradigmáticos del sincretismo andino. Cada estructura recicla los materiales de las anteriores, las canibaliza sin llegar a destruirlas del todo, sin cancelar su condición de vestigio. Sus latencias. ¿Lo residual o lo emergente?*¹⁹

Este proceso analítico “barroco” de recreación artística señalado por Buntinx coincide con la naturaleza del arte “posmoderno” y “poshistórico” estudiado por el crítico de arte norteamericano Arthur C. Danto. Fue precisamente en la década de 1980 cuando varios críticos internacionales anunciaron la “muerte del arte” en Occidente. Los nuevos relatos y propuestas vanguardistas parecían haber llegado a su fase terminal, pues en ellos desaparecía toda noción de arte y de belleza. La expresión estética había “explosionado” borrando toda estructura de valor y delimitación en sus medios de expresión. Ahora que todo se permitía la obra de arte era exclusivamente autorreferencial y uno de sus emblemas más dramáticos fueron las pinturas blancas de Robert Ryman. No había nada más que decir. Fue en este momento culminante que emerge –según palabras de Danto– la nueva autoconciencia histórica del artista “conceptual”, quien pasa de la “modernidad” a la “posmodernidad” tras descubrir que tenía a su disposición “toda la herencia de la historia del arte, incluida la historia de la vanguardia”. En esta nueva situación, renunció a la aspiración modernista de “originalidad” y se tornó “apropiacionista”. A partir de ahí copió y reinterpretó obras del pasado para intervenirlas y darles una nueva significación e identidad. Después de eso, ya no “quedaban imperativos *a priori* sobre el aspecto de las obras de arte, sino que pueden parecer cualquier cosa. Ese único factor terminó con el proyecto modernista, pero también hizo estragos en esa institución central del mundo del arte llamada el museo de las bellas artes”.²⁰

En esta coyuntura los artistas urbanos de vanguardia empezaron a rescatar la iconografía virreinal para sus composiciones. Ello coincide con las publicaciones seminales de Juan M. Ossio (*Ideología mesiánica del Mundo Andino*, 1973), Teresa Gisbert (*Iconografía y mitos indígenas en el arte*, 1980) y Alberto Flores Galindo (*Buscando un inca*, 1986), donde se evidencia que el pensamiento mesiánico incaísta virreinal tiene su propia iconografía política y religiosa. Incluso la obra *Ángeles apócrifos en la América virreinal* (1992) ayudará a dar a conocer el pensamiento escatológico y providencialista de la Compañía de Jesús asociado con el culto andino a los ángeles arcabuceros y al Niño Jesús inca. Respecto a ello, Aníbal Quijano (1928-2018) –el precursor peruano en los estudios poscoloniales– argumentó en 1990 que había una relación directa entre la estética y la construcción de imaginarios políticos y sociales utópicos. Según el investigador, existía

*un sentido estético en toda utopía, sin el cual no sería posible tensar las antenas del imaginario de la sociedad hacia otro sentido histórico [...]. Toda utopía de subversión del poder implica también, por eso, una subversión estética [...]. De su lado, toda rebelión estética implica igualmente una subversión del imaginario del mundo, una liberación de ese imaginario respecto de los patrones que lo estructuran y al mismo tiempo lo aprisionan. Toda estética nueva tiene, en consecuencia, carácter utópico. [...] estamos inmersos [...] en un proceso de reconstitución del imaginario cuyos nuevos datos pugnan por hacerse presentes, salir de prisiones previas, cobrar formas, ser imágenes y sistemas de imágenes.*²¹

Las celebraciones del V Centenario del Descubrimiento del Nuevo Mundo (1492-1992) sirvieron para intensificar las relecturas del arte virreinal en clave americanista. Una exhibición realizada en el Royal Museum of Fine Arts de Amberes, en Bélgica, titulada “*America: Bride of the Sun*”, instaló en una misma sala obras vanguardistas de arte



▲ Fig. 5. Moiko Yaker - Tres cholos durmiendo. 1990. Óleo sobre tejido. Colección Carlos Runcie Tanaka.

► Fig. 6. Rafael Hastings, Orden - V Centenario (Autorretrato). 1992-93. Colección particular. Fina atención de Yvonne von Mollendorff.

contemporáneo latinoamericano, piezas virreinales y pinturas flamencas de los siglos XVII y XVIII. Su objetivo era evidenciar que el artífice americano de ayer y el de hoy tenían la misma mirada increpante, contestataria y continental frente al arte metropolitano.²² Por esos mismos años, el pintor peruano Rafael Hastings (1945-2020) –quien en 1970 se enfrentó al crítico de arte Juan Acha (1916-1995) para cuestionar su noción de la vanguardia artística– optó por una estética pictórica “premoderna” y solitaria, fuera del *mainstream*. Rescató el arte prehispánico –su arquitectura y ceramios sagrados– y lo insertó en sus composiciones, mientras trabajaba la imagen coreografiada del cuerpo humano en movimiento, utilizando reminiscencias del claroscuro barroco, además de combinar sobre el lienzo la escritura y la imagen. Por las “celebraciones” del V Centenario Hastings se autorretrató posando sentado, con rostro severo, ataviado con ropajes antiguos de mujer y con zapatillas deportivas. Con gran solemnidad, se exhibía atravesándose el cuello con una espada de conquistador español; un homenaje luctuoso y de “humor negro” a la conquista española del Nuevo Mundo. El pintor



identificaba la violencia perpetrada por el español contra el nativo americano como un acto suicida que desembocó en la independencia política de sus pueblos (Fig. 6). Otros artistas reformularon la misma inquietud americanista en términos distintos, como reciclar un grabado alegórico en loor del rey Carlos II que aparece en el libro de Girolamo Basilio titulado *Las felicidades de España y del mundo christiano* (Madrid, 1666) para mostrar una momia prehispánica wari coronada por las cuatro partes del mundo (Fig. 1).

En la década del año 2000, tras constituirse la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú (CVR), el neobarroco peruano adquiere una densidad política inusitada. Ya hacia 1990 el pintor arequipeño Moiko Yaker (n. 1949) incursionaba precursoramente en el ideario bélico virreinal: quemas inquisitoriales de herejes en Lima, vírgenes dolorosas como exvotos de promesas incumplidas, incas durmientes bajo los cerros donde transcurren las guerras de la independencia (Fig. 5), entre otros temas. Su Santiago

Mataterroristas es una versión actualizada del Santiago Matamoros de la España medieval, del Santiago Mataindios del virreinato e incluso de aquellas representaciones ecuestres descritas por cronistas o en un grabado de inicios de la República, donde se presenta a Túpac Amaru II y a Simón Bolívar, como una suerte de Santiago Mataespañoles, con sus enemigos realistas vencidos bajo las patas de sus caballos. El Santiago mataterroristas de Yaker cabalga sobre los subversivos caídos en un corcel que tiene el pelaje rayado de una zebra -análogo a los trajes rayados de los convictos por estos crímenes de lesa humanidad-, a fin de camuflar y ocultar su identidad justiciera. En el escudo de Santiago figura el árbol sefirótico de la cábala hebrea -el árbol de la vida- del que emanan los diez nombres sagrados de Dios. En el escudo de Santiago figura el árbol sefirótico de la cábala hebrea -el árbol de la vida- del que emanan los diez nombres sagrados de Dios.²³ (Fig. 7)

◀ Fig. 7. Moiko Yaker - Santiago. 1994. Óleo sobre tela. Colección Felipe Ortiz de Zevallos.

▼ Fig. 8. Alex Ángeles - Entre el dolor y la culpa. Acrílico y serigrafía sobre lienzo. Colaboradores Carlos Lamas, Mambill Saavedra y Ángel Valdés. Colección MICROMUSEO (al fondo hay sitio).

Muy distinto es el Santiago Mataterroristas titulado *Sobre el dolor y la culpa* (2002), de Alex Ángeles y sus colaboradores. En su composición se entremezclan realidades



históricas provenientes de diferentes geografías y temporalidades con el fin de trazar los paralelos entre el pasado virreinal y la actualidad peruana. Siguiendo a su referente andino, Santiago porta un sombrero de peregrino y alza su espada flamígera para vencer al enemigo (en este caso, se alude a las ejecuciones extrajudiciales de Canto Grande). Monta un caballo con la cabeza erguida y una mirada de dolor. Este es una réplica del corcel pintado por el maestro malagueño Pablo Picasso (1881-1973) para personificar al pueblo de Guernica, bombardeado en 1937 durante la guerra civil española. El *Guernica* de Picasso fue el manifiesto visual de protesta más importante del siglo XX y el artista lo diseñó basándose en una pintura alegórica de Rubens denominada *Los horrores de la guerra*. Tres pinturas –las de Rubens, Picasso y Alex Ángeles–, desde sus diversas realidades, se conectan para expresar el mismo espanto ante los estragos de la guerra. Como si fuera el desfile del Corpus Christi en el Cuzco, detrás de Santiago marchan los incas virreinales, los jesuitas y un miembro de la Policía Nacional que señala con su dedo increpante al espectador del cuadro. Todos están iluminados bajo otro símbolo del *Guernica* de Picasso: el ojo justiciero –en forma de un foco de luz eléctrica– que todo lo ve y no perdona. En la parte central inferior del cuadro figura, en blanco y negro, *El grito*, obra del célebre pintor noruego Edvard Munch (1863-1944), quien usó como referente visual la expresión desencajada de una momia de Chachapoyas que vio en 1878 en el Museo Etnográfico del Trocadero en París (Fig. 8).

A este periodo histórico, desgarrado por el terrorismo, pertenece *Caja negra* (2001) de Ángel Valdez y Alfredo Márquez. El lienzo retoma la iconografía antropomórfica y heterodoxa virreinal de la Trinidad cristiana. Representa a una poderosa deidad trina entronizada y con tiaras papales (el senderista, el sinchi y el emerretista) que ha perdido legitimidad y poder, pese a ser protagonista de diversas formas de violencia simbolizada en los emblemas que cada uno de los personajes lleva en las manos. No se reformula con esto ningún misterio teológico. Esta iconografía se presenta como una “caja negra” del Perú en imágenes, previa a una supuesta e inminente destrucción. Sin embargo, en la parte alta de la composición hay una cinta roja donde figuran los iconos de herramientas de la computadora. Con ello se sugiere que todo el cuadro es un mero trampantojo visual o





simulación barroca. En realidad, la pintura conforma la pantalla de un ordenador, pues un “virus informático” –simbolizado gráficamente por letras, números y signos desconfigurados diminutos en la parte alta de la composición– ha “congelado” la imagen amenazante de esta deidad inoperativa y caduca.²⁴ (Fig. 9)

La plena vigencia de la estética y de la cultura visual barroca lo demuestran otras reformulaciones artísticas de antiguos dilemas metafísicos planteados durante el Siglo de Oro español. El pintor peruano Manuel Moncloa (n. 1955) recoge la iconografía de la Verónica del maestro barroco español Francisco de Zurbarán para evidenciar que la *vera icona* milagrosa con el verdadero rostro de Cristo ha desaparecido (Figs. 10 y 11). Su Verónica –a diferencia de la de Zurbarán– no tiene rostro y con ello cifra la búsqueda de un Dios que se ha escondido (*Deus absconditus*), haciendo desaparecer



◀ Fig. 9. Angel Valdés y Alfredo Márquez - Caja Negra. 2001. Acrílico y serigrafía sobre lienzo. Colección MICROMUSEO (*al fondo hay sitio*).

◀ Fig. 10. Manuel Moncloa - Verónica (San Antelmo) (d' apres Zurbarán), 1997. Colección particular.

◀ Fig. 11. Manuel Moncloa - Verónica (d' apres Zurbarán), 1997. Colección MICROMUSEO (*al fondo hay sitio*).



sus referentes visuales para reconocerlo y llegar a él.²⁵ Con desbordante agudeza intelectual y profundidad espiritual, el pintor y dramaturgo peruano Luis Alberto León Bacigalupo (n. 1971) se vale del método barroco de presentar misterios “sagrados” bajo la apariencia de escenas “profanas”. Así evidencia la presencia del mundo trascendente



en las actividades del día a día (“Dios se mueve entre los cacharros” de la cocina, escribía Teresa de Jesús (1515-1582) en su *Libro de las fundaciones* [1567-1582]). En su pintura titulada *Desayuno* (2007) –una relectura magistral del *San Hugo en el refectorio con los monjes cartujos* de Zurbarán– retrata a una mujer pedestre con los ojos cerrados que ingiere pan y leche (Fig. 12). A su espalda cuelga un paño blanco con marcas de dobleces, reminiscente del mantel y los paños litúrgicos de lino almidonado que reposan sobre el altar y que son utilizados durante el sacramento de la eucaristía. De la frente y del corazón de la mujer brota leche o ambrosia, lo que manifiesta su estado de perfección interior. La mesa es un *vanitas* –una naturaleza muerta– que incluye una calavera cercenada por la mitad. El desayuno también es un *memento mori* y la figurita oriental sobre la mesa es una oferente que ha descubierto que aquella mesa santa es un paisaje o una “tierra pura” de gigantes.²⁶

En otro lienzo de Luis Alberto León, pintado en el año 2007, se representa el sueño de un amigo suyo en el que aparece el rostro de santa Rosa de Lima, la patrona del Nuevo Mundo, como la *vera icona* o efigie viviente de Jesucristo en Indias (Fig. 13). Con este prodigio sobrenatural se daba una respuesta onírica perulera al milagro de la imprimación de la figura de la Virgen de Guadalupe sobre el ayate del indio Juan Diego en Tepeyac, México. Recientemente, Rafael Pascuale Zamora, en turbadoras recreaciones barrocas, emplea obras clásicas para mostrar al cuerpo humano como un envoltorio físico efímero y mortal, sin identidad propia. En su versión neobarroca, el “yo” forma parte indivisible del envoltorio corporal concebido como un mero “resto” existencial. En el arte cristiano del Renacimiento italiano se contrasta la “desnudez resplandeciente” de Adán y Eva –hechos a imagen y semejanza de Dios en el paraíso– con los cuerpos envejecidos, afeados y mortales del Adán caído, expulsado del



Edén tras el “pecado original”. Incluso los réprobos tienen rostros y rasgos individualizados, pues son los “signos de identidad” del cuerpo mortal y del “cuerpo eterno” que resucitará durante el Juicio Final.²⁷ En la pintura de Pascuale sus personajes mitológicos, bíblicos e históricos tienen múltiples extremidades (brazos y piernas), pero carecen de rostros y cabezas. Estos cuerpos son literalmente “masas de piel” humana (*dermatinos onkos*), por citar la antigua expresión de Filón de Alejandría (20 a. C.-45 d. C.). El lienzo titulado *Madre* retoma la figura alegórica de la *Caridad* del pintor italiano Guido Reni (1575-1642) para presentarla como una silueta de mujer sin cara y con un cuerpo indiferenciado del de sus hijos. Todos conforman un solo cuerpo cubierto por la misma piel (Fig. 14).

Con todo ello, queda claro que el arte barroco contrarreformista que sirvió inicialmente de instrumento de conquista y



◀ Fig. 12. Luis Alberto León, *Desayuno*, 2007
Colección particular, Lima.

▲ Fig. 13. Luis Alberto León – Santa Rosa como la vera ícono americana de Cristo, 2017.
Óleo sobre lienzo. Colección particular.

▲ Fig. 14. Rafael Pascuale. *Madre*, 2022
Colección particular

evangelización fue “americanizado” en el Perú, a tal punto que se convirtió en una herramienta de resistencia cultural. Esto explica por qué la cultura barroca rebasa toda cronología histórica, ya que erosionó, infiltró e incluso interrumpió el proyecto inconcluso de la modernidad. El imaginario barroco de poder y sus categorías de percepción siguen plenamente vigentes, tanto así que el neobarroco –por citar a José Lezama Lima– se ha transformado en un “discurso de contraconquista” y, hoy por hoy, forma parte de la literatura y de la crítica poscolonial posmodernista latinoamericana.²⁸ Según Manuel J. Borja-Villel, quien fuera el director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, las relecturas andinas virreinales del arte europeo inauguraron una “modernidad alternativa”. En su polémica exhibición titulada “Principio Potosí”, realizada en 2010, planteó que la “otredad” americana surgió precisamente de la “relación de dominación” conflictiva entre el “centro” metropolitano y la “periferia colonial”.²⁹ En este contexto, la *mímesis* –la imitación y la copia del modelo visual occidental– sirvió de recurso para allanar y simplificar las diferencias culturales y étnicas entre el conquistador y el conquistado. Sin embargo, mientras Occidente apostó –desde su mirada lineal y eurocéntrica de la historia– por una modernidad homogénea y universal para todos, el “indígena” americano quedó atrapado en su pasado virreinal, entrelazado a su realidad actual. No se alineó a la retórica dominante de la modernidad, pues con ella se negaba, excluía y silenciaba la propia historia diferenciada del indio como actor subalterno, invisibilizado tras la independencia criolla. Más bien, rechazó con desconfianza la narrativa “totalitaria” de una “modernidad” impuesta desde afuera de su propia cultura, ya que encontraba en aquella la misma “lógica de la colonialidad” introducida en el Nuevo Mundo con la conquista española.³⁰



RICARDO KUSUNOKI

El arte desde fuera del arte

Una historia de lo moderno en fragmentos (Perú, 1900-1940)

Cuando se inició el siglo XX en el Perú, lo “artístico” ya constituía un término de significados tan borrosos como prestigiosos y extendidos, una noción inaprensible pero capaz de transformar el sentido más profundo de objetos y prácticas antiguas, aun cuando estos parecieran mantener el aspecto de siempre. Lejos de ser el resultado de un ejercicio vertical del poder, su potente influjo se había consolidado décadas atrás a través de una multiplicidad de impresos destinados al consumo masivo.¹ Así, personas de diverso origen o formación, desde pintores que estudiaron en Europa hasta otros que nunca habían salido del país, además de fotógrafos, dibujantes y aficionados de todo tipo, no sólo consideraban el “arte” como una actividad de excepcional relevancia (Fig. 1). También la convirtieron en el norte que guiaba sus múltiples y muchas veces contradictorias expectativas personales. Todos ellos configuraban un amplio horizonte, compuesto por múltiples espacios creativos que conformaban constelaciones carentes de un centro articulador, y cuya distinta valoración social no sólo respondía a consideraciones estéticas. En evidente alusión a lo anterior, Luis Eduardo Wuffarden remarcaba la necesidad de estudiar el periodo a partir de “tiempos y desarrollos paralelos, cuya dinámica estuvo definida por expectativas diversas”.² Sin un lugar que permitiera su desarrollo autónomo, el “arte” terminaba siendo entendido como una cualidad y no como una esencia, reconocible tanto en gradaciones diversas como en objetos dispares. Todo aquel panorama se redefinió simbólicamente a medida que emergían y se consolidaban ámbitos especializados para el cultivo de las artes, en un proceso tan exitoso que borró de la memoria el espacio discontinuo de lo “artístico” que había existido antes. Pero tratar de acercarse a aquella discontinuidad no sólo constituye un ejercicio de reconstrucción histórica cuyo resultado inevitable es

◀ Fig. 1. Sebastián Rodríguez. *Julia Pastor, María Encarna Porras Cosme y mujer no identificada*, ca. 1935-1940. Museo de Arte de Lima.

un relato fragmentado. Al contrastarlas con el protagonismo posterior de la pintura, las formas que había tomado lo “artístico” antes del surgimiento de un lugar para su desarrollo permiten entender aspectos claves de la modernidad local. Revelan, sobre todo, la construcción de un campo artístico que no surgía para apoyar un horizonte articulado previamente, sino para trastocarlo reubicando tradiciones ya consolidadas en los márgenes de aquel nuevo “lugar para las artes”.

La imagen moderna como múltiple

Consolidar el protagonismo de la pintura en la escena local requirió construir en torno a ella los relatos de ruptura que determinan las narrativas habituales de la modernidad artística internacional. Eso explica la dimensión casi mítica que terminaría adquiriendo la primera exposición que José Sabogal realizó en Lima, en junio de 1919, tras un largo viaje formativo fuera del país. Allí exhibió una serie de cuadros que representaban tipos y vistas del Cuzco tradicional. Aunque en su momento fue elogiada por distintos sectores de la escena local, la muestra sería descrita como una suerte de acto disruptivo mucho tiempo después, según lo han advertido Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden en una rápida mirada a los anales oficiales del indigenismo.³ Por lo demás, considerar la exposición de la Casa Brandes como un punto de quiebre radical solo sería viable luego de que Sabogal se relacionara con los movimientos de vanguardia. Es decir, tras la participación del artista en *Amauta* (1927-1930) –una de las revistas claves de la intelectualidad latinoamericana más combativa– y su conversión en el “primer pintor peruano”, términos con los que lo describió José Carlos Mariátegui.⁴

Lo sintomático es que el propio Sabogal fue quien empezó a construir aquella narrativa de escisión tajante cuando, paradójicamente, ocupaba la dirección interina de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) en pleno gobierno filofascista del general Luis Sánchez Cerro.⁵ En 1932, Daniel Hernández había resaltado que el programa nacionalista asumido por la institución era parte de un gran horizonte surgido tras la Primera Guerra Mundial, cuando los discursos nacionalistas –y las búsquedas artísticas en torno a ellos– arraigaron en distintos puntos del globo. Un año después, al poco tiempo de haber iniciado su interinato, Sabogal convirtió la mención a la coyuntura global hecha por Hernández en un discurso de ruptura al referirse al “movimiento de ardiente reencuentro que prendiera en América” y, además, extendió la alusión genérica al fin de la Gran Guerra a una fecha precisa, 1919, el año de su famosa exposición.⁶

Si es posible imaginar un punto de arranque para el arte del siglo XX más allá de esa fractura entre pasado y presente concebida por los indigenistas, quizá sea la auténtica multiplicación de papel impreso lo que, a través de una nueva concepción de la prensa, cambió las formas de producción cultural letrada y comenzó a configurar una cultura de masas local. Como afirma Carmen Mc Evoy, lo anterior puede entenderse como una auténtica “eclosión de la palabra escrita”, que entre 1904 y 1919 suplió “la falta de participación de la intelectualidad mesocrática en la esfera de la economía y de la política con una actividad intensa en el mundo de las letras”.⁷ Parte esencial de aquel proceso, las imágenes adquirieron un nivel de reproductibilidad inédito hasta ese momento gracias a los avances técnicos y a su inserción en una naciente industria editorial concentrada, sobre todo, en Lima. Así, el alarde visual que habían representado revistas como *El Perú Ilustrado* o *El Perú Artístico* –con su profuso despliegue de litografías–⁸ se transformó en cosa del pasado con la introducción del fotograbado,

► Fig. 2. Estudio Vargas Hermanos. *Retrato de grupo*, ca. 1920-1930. Museo de Arte de Lima.
Fotógrafo: Daniel Giannoni.



utilizado sistemáticamente por primera vez en 1903 con la aparición de *Actualidades*. Esta última publicación también sería un hito en la prensa local al normalizar el pago a los colaboradores, paso decisivo para la creación de un verdadero mercado de producción y consumo cultural.⁹

Al margen del fracaso o de la corta vida de la mayoría de revistas ilustradas, el espacio creativo que estas habían creado contaba con un entramado empresarial y una vasta audiencia inexistente para las llamadas Bellas Artes. De ahí que la fotografía y la “caricatura”, componentes esenciales de aquel formato editorial, se erigiesen como las principales expresiones artísticas en los distintos niveles de la cultura urbana del país. La sofisticación que alcanzaron ambos géneros –cuyo desarrollo se sostenía en su carácter artístico y a la vez comercial– apenas tenía un tímido correlato en la escultura local, que gozaba de un breve auge gracias al soporte institucional de la Escuela de Artes y Oficios y a la producción de monumentos públicos.¹⁰ El contraste era mucho mayor en el ámbito de la pintura, por lo general obra de aficionados y tan carente de espacios de profesionalización como de una demanda verdaderamente significativa. Todo ello daba forma a una idea de lo “artístico” de límites muy difusos, lo que se materializaba en un variado espectro de objetos que no solo superaba, sino también trastocaba el marco tradicional de las Bellas Artes. Como Mirko Lauer señala, “es una época en que es más fácil hablar de arte en términos genéricos, que propiamente de pintura”.¹¹

Debido a su naturaleza, la prensa ilustrada reservaba un lugar clave para los fotógrafos,

quienes se encargaban de procurar el atractivo visual a las publicaciones e incluso de conducir todo el proceso editorial. Su nuevo papel actualizaba la figura usual del fotógrafo empresario, cuya capacidad de conciliar la visión comercial con las aspiraciones artísticas y la innovación técnica había permitido el surgimiento de grandes estudios en varias ciudades del país. La mejor demostración de lo anterior fue Manuel Moral (Faro, Portugal, 1865-Lima, 1913), dueño de una de las casas fotográficas más prestigiosas de Lima, quien apostaría decididamente por el formato de la revista ilustrada a través de publicaciones icónicas como *Prisma* (1905-1907) y *Variedades*, esta última fundada en 1908 y activa hasta 1931.¹² Los emprendimientos editoriales de Moral constituirían una plataforma decisiva para validar la condición artística de los retratos realizados en su estudio fotográfico. Así, estas imágenes adquirirían el estatuto indiscutido de arte para un público amplio a través de su multiplicación, en una dinámica que resultaba inseparable de la pura publicidad comercial.¹³

Al incluir en sus páginas imágenes que provenían tanto de los grandes estudios limeños como de corresponsales de todo el país, las revistas consolidaron la importancia que empezaba a tener la fotografía como práctica artística en la cultura urbana local. De hecho, como afirma Majluf, sería fuera de la capital donde la fotografía llegaría a “a apropiarse plenamente del espacio de lo artístico”.¹⁴ En ese panorama destacó Arequipa, cuya importancia comercial se veía reflejada en la apertura de grandes estudios fotográficos como el de Max T. Vargas, el de Pedro Díaz y el de los hermanos Carlos y Miguel Vargas (Fig. 2). Ante el vacío dejado por la ausencia de profesionalización entre pintores y esculto-



res, pero también por la carencia de industrias editoriales comparables a las de Lima, el binomio autosostenible de empresa y arte que daba sentido a las casas fotográficas se convertiría en el soporte crucial para la dinámica cultural de varias ciudades del país.¹⁵ Como si fuese un correlato amplificado de las oficinas de redacción de la prensa limeña, el Estudio Vargas Hermanos reunía a altas personalidades, escritores y artistas de todo tipo. Todos ellos alternaban en medio de una calculada puesta en escena donde las fotografías eran exhibidas como objetos rodeados por el aura de lo artístico, al tiempo que se producían como múltiples destinados a un consumo cada vez más extendido. Los grandes estudios también fueron lugar privilegiado para la formación de jóvenes de distinto origen, quienes aprendieron allí tanto la técnica como una particular comprensión del arte fotográfico, un bagaje que desplegaron al trasladarse por pequeños pueblos y ciudades del país.

Mientras los fotógrafos asumían el protagonismo de la actividad artística urbana fuera de Lima, en la capital este papel estaría asignado al llamado “caricaturista”, el tipo de artista que podía convocar las miradas de una audiencia casi masiva, integrada por los lectores de todo el país.¹⁶ La designación se debía a que una de las principales funciones de los dibujantes de las revistas era elaborar imágenes burlescas sobre temas de actualidad (Figs. 3 y 4). Esta labor convirtió a algunos de ellos en influyentes comentaristas de la vida política o social. Según anota Osmar González, fueron parte destacada de una prensa que empezaba a configurarse como “espacio de formación de una opinión pública deliberante”.¹⁷ Pero su trabajo rebasaba largamente ese registro, pues se desplegaba en portadas decorativas, en la publicidad, o tomaba la forma de viñetas o ilustraciones para textos literarios o para las secciones de entretenimiento. La propia idea de “caricatura” se asociaba con todas estas modalidades de ilustración e implicaba un afán de deformación distinto del que caracterizaba a los dibujantes de la prensa satírica de fines del siglo XIX.¹⁸ En contraste con estos últimos, cuyo virtuosismo pretendía imitar las calidades miméticas de la fotografía, el dibujo de prensa “moderno” se ubicaba en el polo opuesto, ya que perseguía la estilización de las formas. Así, incluso cuando la aspiración de síntesis de los caricaturistas respondía a la necesidad de crear imágenes grotescas o humorísticas, encerraba también una sofisticada búsqueda formal. A ello apuntaba Abraham Valdelomar –la figura emblemática de una joven intelectualidad forjada en las prensas limeñas– desde su condición de escritor y, a la vez, dibujante de revistas. En su “Ensayo sobre la caricatura”, publicado en julio de 1916, describía este género como un “arte nobilísimo, tal vez el más sutil, el más metafísico, el que eleva más el espíritu, el que más hace pensar. Su misma simplicidad técnica, su sencillez plástica, la pureza y modestia de sus líneas, la austeridad de sus colores, convencen que en ella más que una delectación objetiva, hay una simple y gran tendencia sugerente”.¹⁹



◀ Fig. 3. Julio Málaga Grenet. *El consejo de Sancho*, 1908. Colección particular, Lima.

▲ Fig. 4. Portada de *Variedades*, n. 25. Lima, 22 de agosto de 1908.

La ubicuidad de lo “artístico”

La intensidad con que numerosos lectores se sentían cercanos a los dibujantes de las revistas se vio agudizada por la sensación de que la “caricatura” vindicaba la práctica del aficionado. Resultado final de un proceso creativo destinado a la impresión, las caricaturas que aparecían en las páginas de las revistas se ofrecían como un arte de fácil aprendizaje en la intimidad cotidiana. En ese sentido, pese a los entornos precarios o las carencias formativas, cualquier persona podía desarrollar una vocación artística y escoger a sus maestros a través de la copia o imitación de los dibujos impresos. Ese fue el inicio de la carrera artística de figuras como Jorge Vinatea Reinoso o Alejandro González Trujillo, conocidos hoy como pintores. Incluso la gran estrella de la caricatura local, Julio Málaga Grenet, apenas había llevado algunos cursos libres de dibujo antes de acceder al mundo de la prensa limeña.²⁰ Su posterior éxito internacional corroboraría, además, que las revistas ilustradas no eran un espacio creativo cerrado. Ellas participaban de un horizonte de circulación de imágenes tan global como el de las posibilidades laborales de quienes trabajaban en él.

Aunque en aquel momento fueran parte importante de las exhibiciones locales de arte, tanto la fotografía como la caricatura estaban firmemente emplazadas en las dos esferas principales de sociabilidad urbana, sin necesitar de un espacio intermedio definido únicamente por la noción de “arte”. El destino final de los revelados en papel de gelatina o de los dibujos –especialmente los elaborados en la intimidad del aficionado– era la contemplación privada. Pero también podían abandonar esta

condición para convertirse solamente y sin contradicción alguna en el paso previo a una imagen impresa, a diferencia de la pintura, cuya categoría de original resultaba incuestionable pese a su reproducción.

La excesiva formalidad que caracterizaba a la pintura de retratos también explica que la fotografía y la “caricatura” fueran el principal terreno visual en el que una intelectualidad con ánimos renovadores buscara fijar su identidad. Su notoriedad pública no dependía necesariamente de un origen social o económico privilegiado o de la pertenencia a alguna institución oficial.²¹ Así lo evidencian los autorretratos de Jorge Vinatea Reinoso (Fig. 5) y Reynaldo Luza (Fig. 6). Aunque entre estos artistas existían diferencias de distinto orden, sus imágenes giran en torno al mismo ideal: el del *dandy*, personaje bohemio y de extremo refinamiento que poblaba las redacciones de la prensa limeña, mientras fascinaba a los lectores de las revistas con llamativas apariciones públicas en cafés o lugares de entretenimiento. Forjados como intelectuales en el propio quehacer de la prensa, los mejores escritores y caricaturistas configuraban una “aristocracia del talento”, erigida y validada, sobre todo, por el gran público consumidor de una naciente industria cultural.

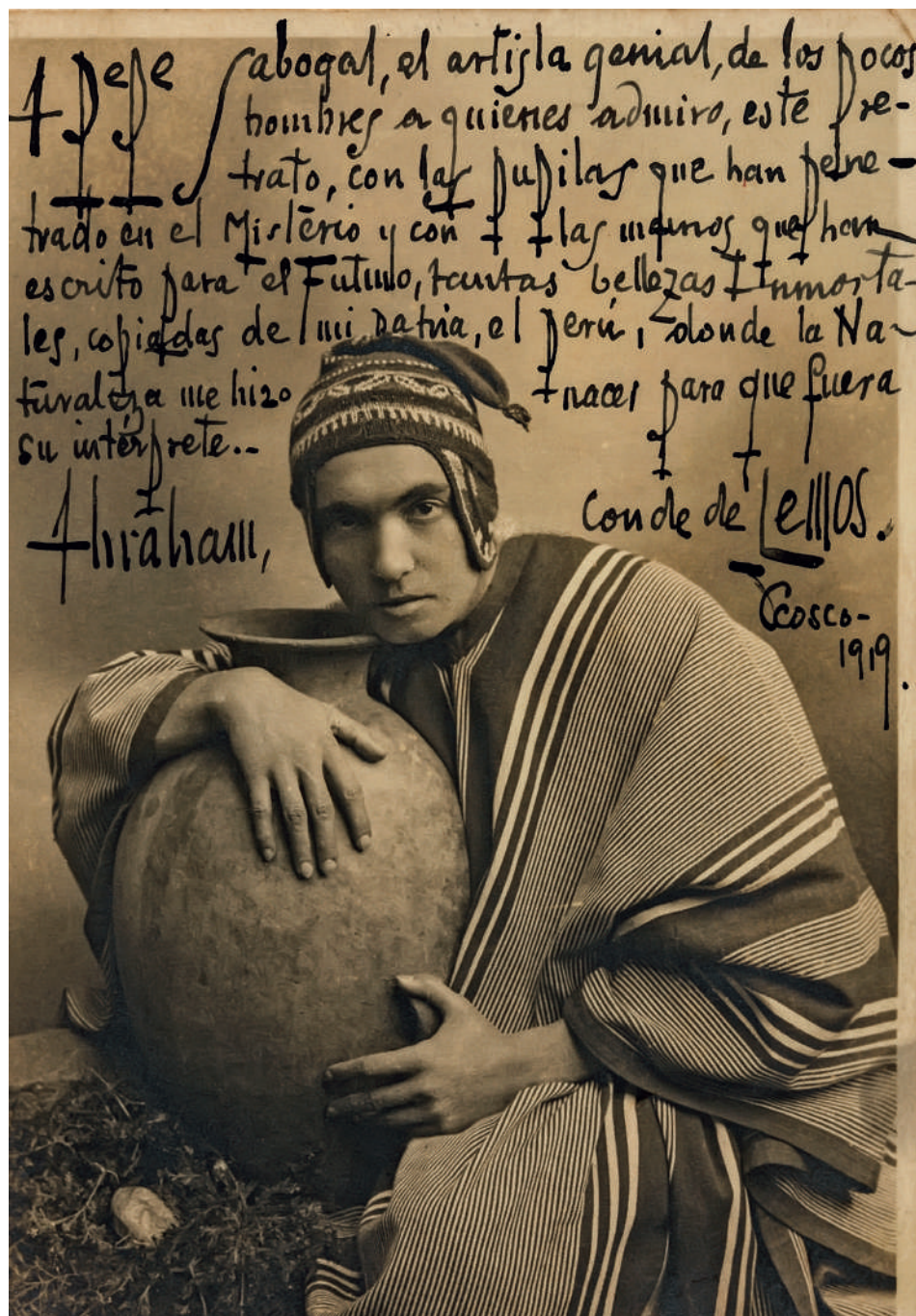
Más emblemático aún es el retrato de Valdelomar tomado por un estudio fotográfico cuzqueño –probablemente el de Manuel Figueroa Aznar– en 1919. El escritor hizo circular dicha imagen en pequeñas postales hasta su repentino fallecimiento, acaecido

▼ Fig. 5. Jorge Vinatea Reinoso. *Autorretrato*, ca. 1918-1919. Museo de Arte de Lima. Comité de Formación de Colecciones 2019. Donación Cristina Ferreyros.

► Fig. 6. Reynaldo Luza. *Autorretrato*, ca. 1917-1919. Colección Luis Eduardo Wuffarden, Lima. Fotógrafo: Daniel Giannoni.







► Fig. 7. Atribuido a Manuel Figueroa Aznar. *Abraham Valdelomar*, 1919. Colección Natalia Majluf, Lima.

► Fig. 8. Estudio Vargas Hermanos. *Mario Chabes*, ca. 1922-1925. Museo de Arte de Lima.
Fotógrafo: Daniel Giannoni.

► Fig. 9. Anónimo. *Ulises Alvinagorta*, 1922. Museo de Arte de Lima.

ese mismo año. (Fig. 7) Tanto las prendas que luce –un poncho y un chullo–, como la pose artificial que asume, revelan que su retrato constituye una calculada escenificación, descrita acertadamente por Gustavo Buntinx como una “suerte de escena primaria para el indigenismo pictórico”.²² Pero toda aquella teatralidad adquiere resonancias paralelas al asociarla directamente con “La arcilla del alfarero”, cuento que Valdelomar había publicado en *Varietades* apenas dos años antes.²³ El relato trata acerca de un ceramista inca que, obsesionado por la necesidad de expresar un ideal, termina ofreciendo su propia vida para conseguirlo. Autorretrato desplazado del propio Valdelomar, el protagonista de esta narración presenta a los lectores una imagen del artista moderno definida por su condición liminar. Eso explica que tanto la historia sobre el ceramista inca –transformada en “El alfarero”– como la fotografía captada en el Cuzco fueran incluidas en *Los hijos del Sol*, compilación de cuentos de Valdelomar que se publicó en 1921, dos años después de su muerte.²⁴



Al aparecer juntos en aquel libro, la imagen y el relato plantean un juego de espejos en el que se difuminan las fronteras entre la teatralidad y la introspección.

En su retrato cuzqueño, Valdelomar despliega estrategias similares a las que Mónica Bernabé identifica en el formato literario de la carta, desarrollado precisamente por el mismo escritor, en unas prácticas que “al mismo tiempo que simulan un encuentro privado, se dirigen al público masivo²⁵. En sintonía con lo anterior, aquella imagen adquiere toda su complejidad dentro de un marco muy preciso, trazado por un prestigioso soporte narrativo y la gran notoriedad pública del retratado, así como por un despliegue escenográfico tan explícito que no permite dudar de su emplazamiento en el terreno del “Arte”.

Con todo, el juego de coordenadas era muy distinto para quienes empezaban a labrarse un lugar en la escena. Aunque de manera tan calculada como la de Valdelomar, ellos debieron apelar a un registro expresivo bastante diferente para fijar una imagen que diera cuenta de su condición de intelectuales. Un ejemplo elocuente son cinco retratos de estudio del poeta Mario Chabes²⁶ que se conservaron en su archivo, realizados entre 1922 y 1925 en Chincha y Arequipa. Como si fuera un registro estrictamente documental del giro dado por la intelectualidad en la década de 1920, las imágenes establecen una secuencia temporal que arranca marcada por el esteticismo decadente de inicios de siglo, para culminar con una profesión de fe indigenista que recuerda la de Valdelomar en el Cuzco (Fig. 8). Si bien solo una de ellas llegó a publicarse en



una revista, el conjunto debió haber sido pensado por Chabes como una herramienta clave para construir su propia comunidad intelectual obsequiando retratos a amigos y contactos, gracias a la relativa facilidad de obtener varios positivos en tamaño postal.²⁷ Pero la composición y el revelado de algunas de esas fotografías también evidencian una plena conciencia de las posibilidades expresivas inherentes a un formato tan comercial. La intensidad con que la imagen de Chabes interpela al espectador responde tanto a una composición concentrada en el rostro como a las pequeñas dimensiones que el retrato alcanza en el proceso final. A su vez, mientras el fotógrafo difumina sutilmente los perfiles de la imagen, le otorga una consistencia casi táctil a través del grano del revelado, con lo que genera una aguda sensación de intimidad basada en la tensión entre lejanía e inmediatez.

Apelar a la idea de una cercanía extrema que, al mismo tiempo, está potencialmente dirigida a una amplia audiencia, es una estrategia que se despliega con mayor complejidad en los retratos de dos jóvenes que, significativamente, estaban muy interesados en la fotografía, al punto que sus imágenes podrían constituir verdaderos autorretratos. Uno de ellos es el jujino Ulises Alvinagorta, quien tiempo después trabajó como fotógrafo (Fig. 9). Tomado hacia 1922, su retrato resulta de una excepcionalidad probablemente asociada con las pretensiones artísticas de Alvinagorta, quien, el año siguiente, se inscribió en el curso de dibujo de una institución nueva: la Escuela Nacional de Bellas Artes, que había comenzado a funcionar en 1919.²⁸ Con la inusual decisión de lucir el torso desnudo, este joven parece querer corporizar, en sí mismo, el aura de lo artístico, pero a través de los ideales andróginos de belleza provenientes de la cultura masiva del cine. Por lo demás, en su capacidad para combinar intimismo y reproductibilidad, la postal se convierte en un terreno fértil para la mirada autorreflexiva, como también lo sugieren las copias de un mismo retrato de Nicanor Rivera Cáceres, todas conservadas entre los papeles de este pedagogo arequipeño (Fig. 10). El conjunto parece canalizar una exploración introspectiva que, aprovechando la facilidad de multiplicar una misma imagen, quiere capturar distintos registros de la personalidad del retratado por medio de la aplicación final de color.

El nuevo centro de las artes

Los pequeños formatos suelen hacer olvidar la trascendencia que tienen muchas fotografías de tamaño postal, caricaturas e ilustraciones. Estos objetos y otros de una fragilidad similar son las creaciones estéticas de una cultura urbana redefinida por la multiplicación cada vez mayor de las imágenes. De hecho, es imposible pensar en la construcción de un campo artístico en el siglo XX alrededor de la pintura sin tener en cuenta sus relaciones con el surgimiento de una cultura masificada, ya sea en términos de diálogo, paralelismo o abierta oposición. A mediados de la década de 1910, Teófilo Castillo, el crítico más influyente del periodo, lamentaba que toda una joven generación iniciase sus escauceos artísticos a través de la caricatura política. Al aludir a la trayectoria de Julio Málaga Grenet, afirmó que “si en vez de concretarse, aquí, a la traducción deformada de la máscara física [...] hubiera tomado la paleta y ejercitándose en ella, evidentemente a estas horas él sería algo más que un caricaturista”.²⁹ Un malestar similar le generaba el interés creciente por la fotografía iluminada al óleo, que a veces era exhibida en alternancia directa con la pintura. Al no mediar ninguna separación entre ellas, se terminaba de diluir la frontera que el comentarista buscaba trazar para defender el “verdadero” arte.³⁰

◀ Figs. 10. Anónimo. *Serie de retratos de Nicanor Rivera Cáceres*, ca. 1920-1925. Museo de Arte de Lima.



Pero el propio Castillo había librado sus principales batallas en el mismo terreno que los caricaturistas y los fotógrafos. El artista llegó a Lima hacia 1905 y, casi de inmediato, se encargó de realizar foto-óleos para la Casa Courret, así como de la edición artística y de la ilustración de la revista *Actualidades*, propiedad de su hermano Julio Alberto.³¹ Una década después, Castillo ya había redefinido su figura pública al convertirse en el crítico de arte más acreditado de la prensa local, en cuyas páginas también aparecían sus pinturas de formato menor. Incluso, sus ambiciosas composiciones de tema colonial, que por lo general no reprodujo en medios impresos, podían asumir audaces formatos que recordaban los recursos gráficos de las revistas (Fig. 11). Con un colorido que parecía pensado para su reproducción mecánica en tricromía, estos cuadros tampoco constituían auténticos ejercicios de reconstrucción histórica destinados a especialistas. En realidad, su potencia visual descansaba en la capacidad de Castillo para apelar creativamente a los lugares comunes sobre el pasado de la ciudad compartidos por el gran público³². Así, aunque el artista reclamaba el prestigio de las “bellas artes” para sus cuadros, su verdadera hazaña fue crear, de forma convincente, un universo visual sobre la Lima colonial dentro de las coordenadas fijadas por una naciente cultura masificada.³³ La ausencia de un campo artístico diferenciado no hacía más que llevar al extremo un proceso también presente en Europa, donde la pintura académica alimentaba constantemente a la gráfica comercial (Fig. 12).

Con sus evocaciones históricas, Castillo planteaba una respuesta muy personal a lo que consideraba como dos necesidades acuciantes del país: instaurar una concepción jerárquica de las bellas artes y promover la búsqueda de un “arte nacional”. De ahí que elogiara efusivamente la exposición de tipos y vistas del Cuzco presentada por José Sabogal en la Casa Brandes de Lima, en junio de 1919. El crítico quedó impresionado con la factura de los cuadros, cuyo lenguaje resultaba novedoso para la provinciana escena local. Pero juzgó aún más importante que este despliegue formal estuviera dirigido a la plasmación de un carácter “absolutamente nacional, racial, en paisajes y figuras”.³⁴ Como señalan Majluf y Wuffarden, aunque varias de las obras exhibidas mostraban tipos “indígenas”, la concepción de país que enarbolaba Sabogal en aquel momento coincidía con el hispanismo imperante en la escena local.³⁵ Un anónimo intelectual cuzqueño resumía ese ideal identitario en 1923, al defender la primacía cultural de su ciudad, “donde la sangre que circula por nuestras venas es la sangre legendaria que nos legaron los hijos de Iberia i los del Sol, sin mezcla de otras”.³⁶ Por tanto, la principal novedad que ofreció Sabogal fue el hecho de convertir a los tipos y vistas del Cuzco en algo más que asuntos locales pintorescos. En sus cuadros, el pintor omitía representar aspectos de la vida moderna de la ciudad, como si aquella se hubiera mantenido casi inalterada durante siglos, en una inamovilidad que –supuestamente- preservaba en toda su “pureza” las “esencias” de lo nacional. De este modo, las imágenes cuzqueñas terminaban transfiguradas en símbolos del ideal de “raza” que poblaba la imaginación de Castillo y sus coetáneos, uno en el que –como ha subrayado Majluf– lo “nacional” se concibe como una esencia cultural atemporal y permanente.³⁷

Los elogios de Castillo y de otras figuras de la escena limeña sugieren que el principal aporte de la exposición de la Casa Brandes fue mostrar las posibilidades discursivas de la pintura para insertarse con autoridad (la de la concepción tradicional de las Bellas Artes) en el centro del debate intelectual. Pero esta participación se vería con-

dicionada por dos acontecimientos que ocurrieron casi paralelamente a aquella famosa exhibición. El primero fue la apertura del primer centro de formación artística profesional instaurado en el país, la Escuela Nacional de Bellas Artes, que había sido fundada apenas unos meses antes, en setiembre de 1918. El otro, el inicio del segundo gobierno de Augusto B. Leguía, quien se mantendría once años en el poder de manera autoritaria, aunque gracias a una habilidad política excepcional, capaz de ganarle una ancha base de respaldo público.

La agenda modernizadora de Leguía contribuyó a crear, decisivamente, un vasto horizonte nacionalista en el que también se desplegaron las expectativas de la intelectualidad local. Revelando una plena conciencia de lo que sucedía a su alrededor, el pintor Daniel Hernández –director de la ENBA– incorporó rápidamente a Sabogal en el equipo docente de la institución.³⁸ Este sería uno de los varios factores que hicieron de la ENBA un espacio clave de interacción entre el Gobierno y una joven generación renovadora, lo que a su vez garantizaba “el establecimiento de una jerarquía escalafonaria en el medio artístico”.³⁹ En esa perspectiva,

lejos de oponerse a ella, Hernández debió pensar que la actitud de Sabogal estaba estrechamente relacionada con una práctica académica tradicional, ya que producir imágenes de lo “nacional” remitía a las funciones oficiales que las Bellas Artes –con mayúscula– debían cumplir en el marco de un sólido proyecto estatal.

En 1925, el poeta Alberto Guillén resumía las transformaciones sufridas por la escena limeña en los seis años previos comentando que “hasta la llegada de Sabogal hubo entre nosotros epidemia de malagrenetismo”.⁴⁰ Apuntaba así a un relevo que no guarda relación con los lugares comunes en torno a la superación de un lenguaje académico por otro “moderno”. Guillén se refería al impulso crucial que la presencia de Sabogal había dado para la búsqueda de un arte nacional, un papel que –aunque no se mencionara explícitamente– hubiera sido inconcebible sin el respaldo institucional que le proporcionaba la ENBA. De ahí que el comentario pueda entenderse en un sentido más amplio, al implicar –de forma sutil, pero explícita– que las artes locales habían desplazado su foco de atención desde la caricatura –asociada con la cultura del aficionado, la reproductibilidad y la demanda comercial– hacia la pintura, una actividad que requería de profesionalización, defendía el valor de la obra única y se apoyaba en la protección estatal.



◀ Fig. 11. Teófilo Castillo. *La muerte del conde de Nieva*, 1918. Museo Central, Lima.

▲ Fig. 12. Daniel Hernández. *Afiche del papel de fumar Job*, ca. 1900. Museo de Arte de Lima. Comité de Formación de Colecciones 2020. Fotografía: Daniel Giannoni.



Las paradojas de un “arte nacional”

Los discursos de ruptura articulados por el indigenismo omiten señalar que Hernández sería una figura tan determinante como Sabogal en la consolidación de un horizonte artístico nacionalista. Como señala Wuffarden, el director de la ENBA no solo permitió, “sino que promovió explícitamente el surgimiento de un arte de carácter ‘nacional’”.⁴¹ Sus enseñanzas del oficio, respetuosas de la individualidad de cada alumno, también serían fundamentales para que la pintura local adquiriese verdadera relevancia estética. A ello se sumaba su destreza para crear un calculado equilibrio de poderes entre él y los otros dos profesores más importantes de la institución: Sabogal y Manuel Piqueras Cotoí, español encargado de la sección de escultura. Pero, junto con su capacidad para promover consensos, Hernández logró convertir a la ENBA en un lugar donde podían confluir las necesidades del Estado y las aspiraciones de una intelectualidad combativa, dos instancias con frecuencia enfrentadas. El director lo consiguió apelando precisamente a su formación tradicional, auspiciando un ideal del “justo medio”, tanto en lo que respecta a los lenguajes artísticos como a los temas que se abordaban en la escuela. Estas reglas de juego crearon un espacio cuya autonomía descansaba en la omisión de todo aquello que supusiera entrar en conflicto con el Gobierno, proceso en el que la búsqueda de un “arte nacional” tomó el cariz de una práctica académica orientada a la conformación de prototipos ideales (Figs. 13, 14 y 15).⁴² Al mismo tiempo, renunciar a la representación de las contingencias locales permitió que los pintores movieran sus fichas hacia un terreno considerado, incluso en términos políticos, como más trascendente: la definición de una identidad para la “nación”.



Pese a su exitoso posicionamiento inicial, la pintura “peruana” desarrollada al interior de la ENBA encerraba una contradicción más profunda. Aun en términos artísticos, una coherente formulación de lo “nacional” requería, paradójicamente, trascender el ámbito especializado de la institución o el propio debate intelectual para instalarse como un sentido común en un espacio masivo. Es muy difícil saber cuál fue el alcance público real de las imágenes creadas por los pintores vinculados a la escuela. Sin duda, este



◀ Fig. 13. José Sabogal. *La Santusa*, 1928. Museo de Arte de Lima. Donación Manuel Cisneros Sánchez y Teresa Blondet de Cisneros. Fotógrafo: Daniel Giannoni.

▲ Fig. 15. Julia Codesido. *Vendedora ayacuchana*, ca. 1927. Museo de Arte de Lima. Comité de Formación de Colecciones 2017. Fotógrafo: Daniel Giannoni.

◀ Fig. 14. Justina Velarde. *Estudio de mujer*, ca. 1927. Museo de Arte de Lima. Comité de Formación de Colecciones 2021. Donación Muriel Clémens. Fotógrafo: Daniel Giannoni.



▲ Fig. 16. Diego Goyzueta. *Las dos ñustas*.
Portada de *Mundial*, n. 326.
Lima, 10 de septiembre de 1926.

▶ Fig. 17. Anónimo ayacuchano. *Unión
eclesiástica de Cuzco y Huamanga*, ca. 1943.
Colección Barbosa Stern, Lima.

▶ Fig. 18. Elena Izcue. *Bocetos para el Salón
de arte incaico, en el Museo Nacional*, 1921.
Museo de Arte de Lima. Donación
Elba de Izcue Jordán.

▶ Fig. 19. Antonino Espinosa Saldaña /
Litografía y Tip. Carlos Fabbri.
Afiche de los Juegos florales, 1924.
Museo de Arte de Lima. Donación Colección
Petrus y Verónica Fernandini.
Fotógrafo: Daniel Giannoni.



fue mucho menor que el del trabajo de fotógrafos como Martín Chambi, que aparecían en los órganos de prensa de mayor circulación, o, incluso, el de aquellas formas más convencionales adoptadas por el nacionalismo artístico, ensayadas en las portadas de las revistas por figuras como Diego Goyzueta, cuyas *Dos ñustas* dejaron ecos en distintos puntos del país (Fig. 16 y 17)⁴³. Asimismo, por muy atemporal e inmutable que se concibiese la identidad de la nación, esta debía constituir una herramienta pragmática para atender a las necesidades coyunturales de una colectividad grande y diversa. De ahí que la ENBA también asumiera un papel destacado en la redefinición de la gráfica local, sin importar que su *curricula* oficial no incluyera ningún curso especializado sobre este género. Para ello sería esencial el estudio y utilización del



diseño precolombino, un campo que había empezado a ser explorado por creadores de distinta procedencia desde la década de 1910, pero que solo alcanzaría verdadero protagonismo público con la labor de los profesores y alumnos de la ENBA (Fig. 18a, b).⁴⁴ Gracias a su capacidad para aludir, mediante un simple ícono, a un pasado inmemorial a través de lenguajes que podían considerarse de signo moderno, los motivos precolombinos configuraban símbolos perfectos para una nación que se imaginaba arraigada en un tiempo milenario, a la par que buscaba proyectarse hacia una era futura de progreso. Por lo demás, la singularidad de las formas prehispánicas también parecía simbolizar la propia idea de lo nacional como una identidad cultural cerrada y plenamente diferenciable (Fig. 19).

Implicados en la afirmación del nuevo “lugar para las artes” y conscientes de las limitaciones de ese mismo espacio, varios artistas se esforzaron por que la ENBA ejerciese una influencia significativamente mayor mediante el cumplimiento de una función



▲ Fig. 20. Nicanor Rivera Cáceres. *Trabajos del Centro Escolar 961 de Mollendo*, ca. 1928-1931. Colección particular, Lima.

▶ Fig. 21. Anónimo. *Trabajadores en asiento minero de la sierra central peruana*, ca. 1905-1915. Museo de Arte de Lima.

▶ Fig. 22. Mariano Inés Flores. *Mate azucarero dedicado a José Sabogal*, 1930. Museo de Arte de Lima. Donación Natalia Majluf en reconocimiento a Luis Eduardo Wuffarden.



paralela: la de la pedagogía artística escolar. La posición jerárquica que debía ocupar la pintura de temas peruanos no solo exigía construir sentidos comunes en la escuela acerca de lo “verdaderamente” nacional; la enseñanza en los centros educativos también se vislumbraba como el único destino apropiado para los numerosos alumnos de la institución que, por las propias limitaciones del campo artístico, no pudieran desarrollar una carrera como pintores o escultores. Además –lo que era aún más importante–, se trataba de la única forma en que, sin abandonar la aparente neutralidad de las idealizadas imágenes de lo “nacional”, la búsqueda de un arte “peruano” podía adquirir un rol social efectivo al generar un movimiento artístico realmente colectivo. Como afirmaba Sabogal ya en 1934, dos años después de su nombramiento como director de la ENBA:

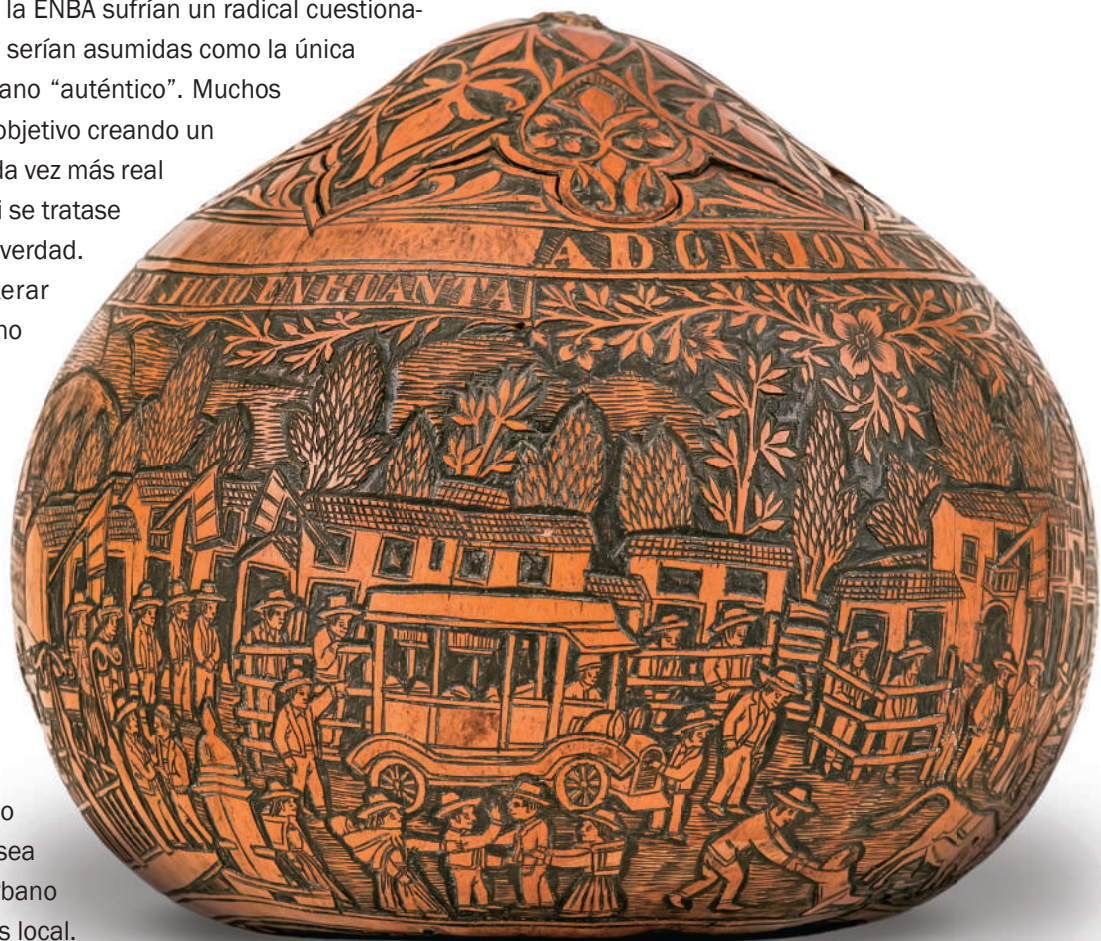
*“Para lograrlo amplio y fuerte, como lo presentimos, es necesario que la Escuela de Bellas Artes irradie en las escuelas infantiles y en los colegios de segunda enseñanza de la República, con sus huestes de artistas egresados, y los que irán egresando”.*⁴⁵

Pese a sus intenciones, Sabogal jamás llegó a proyectar orgánicamente la sombra de la ENBA sobre la enseñanza escolar. Convertir el arte en una herramienta de transformación social a través de la escuela solo sería objeto de iniciativas individuales, como la emprendida a fines de la década de 1920 por el normalista Nicanor Rivera Cáceres. Instalado en Mollendo, Cáceres trabajaría con sus alumnos apelando a un universo visual formulado apenas unos años antes, que incluía desde el *Arte peruano en la escuela* de Elena Izcue hasta la xilografía de la vanguardia indigenista surandina (Fig. 20). No obstante, sin la capacidad para articular “un vigoroso florecimiento artístico” a partir de las redes educativas del Estado, la idea de un arte colectivo quedaría ligada

al “arte popular”, concepto que Sabogal había contribuido a definir. A lo largo de ese proceso, emprendido de forma sostenida desde los años treinta, numerosas tradiciones artísticas de alcance esencialmente regional – como los mates de la sierra central, los retablos de pasta de Huamanga o los toros de cerámica de Pupuja – se transformaron en símbolos de lo “nacional”, insertándose en un espacio nuevo y paralelo al del “lugar de las artes” presidido por la pintura.⁴⁶

Aunque emplazadas en un ámbito creativo distinto – el “popular” –, aquellas producciones regionales fueron asumidas como arte en la medida en que sustentaban ficciones equivalentes a las que daban forma al campo artístico oficial en el horizonte nacionalista. Es significativo que el término no se utilizara para designar prácticas que, como la fotografía o el dibujo, podían ser ejercidas por un público más amplio. Entender lo “popular” como la expresión de una autenticidad colectiva que superaba toda contingencia resultaba similar a las pretensiones de un arte “culto” que intentaba expresar, sobre todo, las esencias atemporales de la nación. Así, aunque Sabogal replicaría, en su trabajo gráfico, varios motivos tomados de mates burilados, omitió todos aquellos que aludían a las transformaciones tecnológicas que se producían en los contextos rurales de la sierra central (Fig. 22). Tampoco le interesó dar cuenta sistemática de los radicales procesos de modernización a los que se enfrentaba aquella misma región como consecuencia de la actividad minera (Fig. 21). Su idea de “pueblo” asociada al término “arte popular” poseía una acepción esencialmente cultural, tan desligada de significados políticos explícitos como su búsqueda paralela de un arte moderno capaz de expresar una identidad “peruana”.

Al iniciarse la década de 1940, cuando las pretensiones nacionalistas de la pintura que había sido formulada al interior de la ENBA sufrían un radical cuestionamiento, las llamadas “artes populares” serían asumidas como la única expresión indiscutible de un arte peruano “auténtico”. Muchos artífices regionales consolidaban este objetivo creando un idealizado mundo rural que parecía cada vez más real al ser descrito repetitivamente, como si se tratase de la demostración colectiva de una verdad. Aunque estas imágenes podían reiterar fórmulas antiguas, se instalaban de lleno en la modernidad por omitir, de forma calculada, toda referencia a un presente lleno de transformaciones. Igual de importante era la recreación constante de tipologías como el llamado toro de Pucará, cuyas formas icónicas le permitían simbolizar el ideal de una cultura propia e inconfundible, en la que se juntan pasado y presente. Más aún, mientras su aspecto reivindicaba un saber considerado como premoderno, se convertía en emblema comunitario gracias a una multiplicación masiva, ya sea como objetos destinados al mercado urbano o como íconos de una cultura de masas local.





▲ Fig. 23. Emilio Goyburu. *Sin título*, 1928. Museo de Arte de Lima. Donación Luis Eduardo Wuffarden en memoria de Francisco Stastny.

El lugar de lo experimental

En su consolidación, el campo artístico no solo terminaría configurando un espacio paralelo alrededor de la noción de “arte popular”. También estableció una dicotomía similar entre las pretensiones de trascendencia concedidas a la pintura y las tentativas más audaces de experimentación, pese a que la idea de ruptura constante articulaba los relatos sobre la modernidad local. Este proceso fue gatillado, en gran medida, por la interacción entre la ENBA como nuevo centro de las artes y las expresiones artísticas que habían quedado en sus márgenes. Entre 1919 y 1923 pasaron por sus aulas artistas de distintas generaciones que habían trabajado como dibujantes (entre ellos, Manuel Alcántara La Torre, Alejandro González Trujillo, Emilio Goyburu, Carlos Quípez Asín, Juan Marcos Sarrín, Manuel Seoane y Jorge Vinatea Reinoso), algunos de los cuales entraron allí para dedicarse a la pintura.⁴⁷ Pero, para quienes decidieron proseguir su carrera de dibujantes, la ENBA ofrecía algo más que complementar una formación autodidacta. Su ingreso a la institución los confrontaba con dinámicas nuevas para la creación artística, las cuales contrastaban radicalmente con un tipo de producción expuesto a situaciones de contingencia y caducidad como las que suelen suscitarse en el ámbito de la

prensa. Ante esas circunstancias, germinó un ideal de trascendencia cuya importancia sería mayor para los dibujantes, toda vez que la caricatura había dejado de ser una herramienta clave en el debate político tras el clima represivo instaurado por el gobierno de Leguía. Así, en 1928, el ilustrador Víctor Morey quería contrarrestar el carácter efímero del trabajo de los ilustradores con una Feria Nacional de Dibujantes.⁴⁸ Su intención era que los dibujos se convirtiesen en objeto de un coleccionismo artístico mayor apelando a su condición de “originales”, una lógica que contrastaba con lo ocurrido en las dos primeras décadas del siglo, cuando la reproductibilidad había prevalecido como el principal sustento del protagonismo artístico que habían adquirido algunos ilustradores.

Aunque apenas transcurrió una veintena de años desde que irrumpiera como parte de la circulación globalizada de imágenes, el dibujo de prensa constituía una verdadera tradición local. En una dinámica que negaba la oposición usual entre lo “propio” y lo “cosmopolita”, sus artistas se reconocían como integrantes de una misma genealogía

desarrollada en las revistas limeñas, aun cuando mantuvieran un diálogo constante con referencias visuales que provenían de la prensa internacional. Se explica así que Julio Málaga Grenet fuera homenajeado tanto por la novecentista *Stylo*⁴⁹ (1920) –revista editada por los más talentosos dibujantes jóvenes del periodo– como en las páginas de *Presente: periódico inactual*⁵⁰ (1931), que difundía un sector de la vanguardia local. A lo largo de los once años que mediaban entre ambas publicaciones, los dibujantes habían explorado distintas posibilidades de un horizonte creativo que consideraban exclusivamente suyo (sobre todo luego de que este quedara fuera del marco de la ENBA) y que consistía en expresar lo “moderno”. Un objetivo que, a los ojos de un creciente público lector, tomaba formas siempre cambiantes a través del desfile de transformaciones tecnológicas, sociales y culturales que registraba la prensa. De ahí que la caricatura y la vanguardia acabaran conformando los desarrollos extremos de un espacio creativo común, lo que Morey resaltaba al proponer que en la Feria Nacional de Dibujantes alternasen las arriesgadas composiciones de Emilio Goyburu o Carlos Raygada con las caricaturas de Alcántara La Torre y Jorge Holguín Lavalle.⁵¹

Aunque una parte significativa de las obras en clave vanguardista realizadas por dibujantes locales fuera concebida como piezas definitivas y no como pasos previos para una impresión, se siguió recurriendo a las revistas como principal soporte para emplazarse frente un público. Al no contar con un espacio que no fuera el de la prensa, casi todas ellas desaparecieron y dejaron su reproducción impresa como único rastro. Su propia materialidad –tinta, *gouache* o acuarela sobre papel– también daba cuenta del ámbito en el que habían surgido. Pero la relación con el dibujo gráfico resultaba aún más profunda, ya que señalaba una particular manera de entender la modernidad artística. En 1927, el dibujante Emilio Goyburu enarbolaba una clara comprensión de la autonomía del concepto plástico por sobre la representación mimética de la realidad al defender la propuesta que el escultor español José de Creeft presentó para el monumento a Jorge Chávez.⁵² En su trayectoria artística esta posición programática tomaba la forma de un intercambio entre el bagaje de un ilustrador local y la comprensión de la vanguardia internacional como un espacio donde, simultáneamente, circulaban lenguajes modernos muy diferentes entre sí (Fig. 23). El diálogo con aquellos modelos era más creativo en la medida en que, sin ninguna contradicción o jerarquía previa, se entremezclaba una vanguardia hoy considerada canónica con las expresiones más innovadoras de la gráfica comercial.

Tras la caída de Leguía, en medio de un clima convulso que solo se iría acrecentando, Goyburu colaboró con *Presente*, aquel “periódico inactual” convertido en uno de los últimos reductos de una combativa intelectualidad joven. Es probable que los dibujos que reprodujo allí, hoy desaparecidos, fueran las últimas composiciones de vanguardia que realizara.⁵³ Aquellos alternaban con pinturas y grabados de Sabogal y sus seguidores, pero también con las obras de un colectivo de aficionados al dibujo compuesto por poetas, escritores y artistas, entre los que destacaban José María Eguren, Isajara, José Jiménez Borja y Antonino Espinosa Saldaña.⁵⁴ La primera y única exhibición pública de aquel grupo, presentada en junio de 1931, asumió el elocuente título de Exposición de Independientes Peruanos.⁵⁵ A diferencia del movimiento que surgió tiempo después para atacar el liderazgo de Sabogal en la ENBA, estos “independientes” no reclamaban ninguna participación en el entramado institucional de las artes locales.⁵⁶ Reivindicaban la autonomía que, ya lejos del meollo de lo artístico, había determinado el trabajo



▲ Fig. 24. Antonino Espinosa Saldaña. “Boléro” de Maurice Ravel (*interpretación plástica*), 1933. Museo de Arte de Lima. Donación Colección Petrus y Verónica Fernandini. Fotógrafo: Daniel Giannoni.

► Fig. 25. Fernando de Szyszlo. *Niño robando fruta*, 1948. Colección Vicente de Szyszlo, Lima. Fotógrafo: Alicia Benavides.

de los dibujantes locales menos convencionales. Pero su ideal de independencia no era el de la militante vanguardia a la que pertenecía Goyburu, sino otro, muy distinto, estrictamente relacionado con la expresión intimista de la individualidad.

Como inadvertido y efímero espacio de relevo entre dos concepciones dispares de lo moderno, *Presente* también evidenciaba que la búsqueda de experimentación vehiculada a través del dibujo dejaba de articularse en un ámbito propiamente dicho como el del periodismo. A la desaparición de las principales revistas locales, debido a la represión ordenada por Luis Sánchez Cerro, se sumó un cambio más profundo en la visualidad de la prensa.⁵⁷ Ante la ausencia de aquel soporte clave, la posibilidad de imaginar una explícita genealogía local de indagaciones visuales cedió paso a la acumulación de experiencias individuales y aisladas, aunque sobre ellas se advertía la sombra de un horizonte común formulado previamente. En 1933, como parte de su segunda exposición individual, Antonino Espinosa Saldaña –antiguo alumno de dibujo de la ENBA– presentó una serie de “interpretaciones

plásticas” de piezas musicales. Casi todas adoptaban la forma de paisajes simbólicos, salvo la dedicada al *Bolero* de Maurice Ravel (Fig. 24). Resuelta como una composición puramente geométrica que sugiere el ritmo repetitivo de su fuente de inspiración, lleva al extremo una de las modalidades creativas de la ilustración gráfica: componer un correlato visual para un referente de orden distinto. Aquella operación aparentemente sencilla adquiere la complejidad de un lenguaje no figurativo, un “arte expresionista” que, en palabras de Espinosa, “gusta de intelectualizar plásticamente, las ideas, los sentimientos y las emociones innúmeras que crea la realidad en nosotros”.⁵⁸

Más de una década después de la exposición de Espinosa, incluso cuando la propia ENBA empezaba a acusar la irrupción de nuevos lenguajes internacionales, el joven poeta Jorge Eduardo Eielson obvió la pintura local al buscar motivos de inspiración para sus primeros ensayos artísticos. Prefirió volver la mirada sobre las inquietantes imágenes producidas por la escritora Helena Aramburú Lecaros, quien –como Eielson en aquel momento– era una dibujante aficionada⁵⁹. En tanto había participado en la Exposición de Independientes Peruanos de 1931, Aramburú permitía establecer una desconcertante línea de continuidad con una comprensión muy local de lo que constituía un arte experimental, definido tanto por su lenguaje y su técnica como por su propia consistencia material.

El arte fuera del arte

En julio de 1949, Fernando de Szyszlo se enfrentó a los límites que demarcaban la configuración del campo artístico cuando inauguró su segunda muestra individual en la Galería de Lima. Carente de entrenamiento profesional, pero con una amplia cultura humanista, Szyszlo manifestaba en aquella exhibición una firme voluntad de dialogar con prestigiosos referentes del arte moderno internacional que, en ese momento, solamente conocía a través de publicaciones (Fig. 25). Carlos Raygada, el crítico más reputado de entonces, calificó la exposición como “una suerte de glosa de cuanto se ha producido en las afanosas persecuciones de originalidad a todo trance a la que los pintores de vanguardia aplicaron su maestría”.⁶⁰ Pero no puso en duda el evidente talento del joven pintor ni la idea de “destruir lo establecido para crear nuevos modos de expresión plástica”. Dirigió su atención a las dimensiones de los cuadros expuestos, afirmando que “un deseo de experimentar formas raras y composiciones abstractas sería mucho más cauto iniciarlo con los medios modestos del cartón a la *gouache* o de la acuarela en breves dimensiones”.⁶¹ Dibujante de avanzada en los años veinte y crítico promotor de la obra de Sabogal y de sus discípulos en la década siguiente, Raygada defendía una comprensión de lo moderno que él mismo había contribuido a articular.

Aunque a fines de los años 40 el indigenismo ya había sido desplazado de la propia ENBA, la pintura de caballete seguía siendo considerada como un punto de llegada y no como un espacio de ruptura. No se trataba de una voluntad formalista basada en la mera asimilación de los desarrollos más académicos del modernismo internacional. Aquella particular aspiración de “trascendencia” se había consolidado por medio de dinámicas esencialmente locales, de modo que la búsqueda radical de ruptura no era concebida como algo inherente a la modernidad artística, sino como una actividad paralela cuya fragilidad material parecía condenarla a dejar un rastro casi imperceptible. En un proceso similar, también quedaban fuera del Arte –con mayúsculas- aquellas fotos, dibujos e imágenes impresas que habían anclado en la vida cotidiana un ideal difuso, pero ampliamente extendido, de lo artístico. En un consenso compartido durante varias décadas por indigenistas y modernistas, imaginar un arte “popular” significó la búsqueda de una autenticidad que, como todo arte trascendente, debía eludir cualquier diálogo explícito con las contingencias de una esfera pública. Tan excluyente como pretendidamente atemporal, esta lógica terminó dando lugar a un inacabable juego de oposiciones. Tiempo después, llegaría al extremo de intentar marcar fronteras precisas en un terreno aparentemente inclusivo, diferenciando entre lo “puramente” artesanal y lo que debía considerarse como un “verdadero” arte popular. Así, aun cuando se imaginase permeable a todo lo que lo rodeaba, el espacio moderno de las artes había de ser siempre un lugar con límites, una posibilidad y una trampa⁶².





NOTAS

El fracaso de la pintura

Ensayo sobre una idea del siglo XX

Natalia Majluf

1. Laso, 1859: 75-82. Agradezco a José Carlos de la Puente, Ricardo Kusunoki y Mijail Mitrovic por sus diversos aportes para la conclusión de este texto.
2. Buntinx y Wuffarden, 2005: 22.
3. Sobre las distinciones que forman las colecciones de bellas artes véase Malosetti, 2014. Véase también la evaluación que hace Daniel Hernández de las obras de la colección municipal en 1925, resumida en Buntinx y Wuffarden, 2005: 27.
4. Buntinx y Wuffarden, 2005: 31.
5. En entrevista con César Francisco Macera en Macera 1941, [8-9].
6. Mariátegui, 1928, s. p.
7. Cossío del Pomar, 1928: 243-245.
8. Jochamowitz, 1949, viii. El tomo se centró, sobre todo, en los pintores del siglo XIX, aunque abarcó, entre los pintores del XX, a Daniel Hernández y a su discípulo, Jorge Vinatea Reinoso, todos artistas con producción anterior a 1930.
9. Ríos, 1946: 22.
10. Ríos, 1946: 38, 72.
11. Es interesante recoger la perspectiva de Ríos unos años más tarde, en el contexto de la polémica con Fernando de Szyszlo, donde afirma que “en el Perú Contemporáneo todavía no se ha llegado a crear un arte propio... Hay pintores pero no se puede decir que exista una Escuela Peruana”. Véase Ríos, 1951a, 8.
12. Pereira, 1942.
13. Cuaderno manuscrito, octubre de 1945, Fondo José Sabogal, Archivo de Arte Peruano, ES59. En la primera página, el encabezado reza: “Apuntes para resolver el impase sobre asunto de arte en el Perú. Octubre de 1945”.
14. Sabogal, en entrevista con César Francisco Macera, en Macera 1941, [8-9].
15. El Museo Nacional, tal como estaba definido a mediados de siglo, estaba dedicado a la arqueología y la historia. Hay que precisar, además, que las colecciones arqueológicas del Estado se consolidaron solo en 1924 con la adquisición de la colección de Víctor Larco Herrera.
16. Szyszlo, 1951: 3. Sobre este y otros debates modernistas, véase Kusunoki, 2011. Véanse también, del mismo autor, las fichas que documentan detalladamente el debate en el sitio web “Documents of Latin American and Latino Art” del International Center for the Arts of the Americas, Museum of Fine Arts, Houston.
17. Moll y Szyszlo, 1952: 28-29.
18. La narrativa de Szyszlo implícitamente sugiere que su obra vendría a materializar la pintura en el Perú, de la misma forma en que Sabogal se había imaginado a sí mismo como culminación de la tradición local.
19. Salazar Bondy, 1955.
20. Ríos, 1951: [17-18].²¹ En los primeros tiempos de formación del Patronato la institución que proyecta no tiene nombre preciso, pero los directivos y la prensa se refieren constantemente a la necesaria creación de un museo de “bellas artes”. Véase, por ejemplo, “Empezarán a organizar Museo de Bellas Artes”, *El Comercio*, Lima, 14 de octubre de 1956.
22. Contrato constitutivo y estatutos del Patronato de las Artes, Lima, 3 de junio de 1954, 8-9. Museo de Arte de Lima, Archivo institucional, A101.04.01.
23. Majluf, 2021.
24. La prensa de la época se refiere al nuevo museo indistintamente como “museo de las artes”, “museo de bellas artes” y “museo de arte”, que es el nombre que quedaría. En una encuesta realizada por el diario *El Comercio* en 1956, Javier Prado Heudebert proyectaba que el museo debería dar prioridad a la pintura, “pues teniendo un largo y suntuoso período colonial, la extraordinaria Escuela Cuzqueña de gran originalidad, belleza y cultura en la primera época Republicana y posteriormente en gran vigor, con Lazo, Merino, Hernández, Baca Flor, etc. Tenemos muestras valiosísimas de tallas, muebles y platería que completarían la presentación del Museo”. Véase “Urgente necesidad cultural: un Museo de Bellas Artes”, *El Dominical*, suplemento de *El Comercio*, Lima, 26 de agosto de 1956.
25. Borea, 2017. Véase también Kusunoki y Majluf, 2019. Esa dicotomía ha persistido en el tiempo, al punto que la única institución estatal que se ha ocupado seriamente de la formación de colecciones en el campo del arte –o casi en cualquier campo– es el Museo Central del Banco Central de Reserva, que es autónomo y no depende del Ministerio de Cultura.
26. En 1956 un joven Stastny, recién egresado de la Universidad de San Marcos, conoció a Alfred Westholm, director del Museo de Gotemburgo, llegado a Lima con el equipo encargado por la Unesco de asesorar en la creación del nuevo museo de arte. Dada la necesidad de formar profesionales para el museo, Stastny recibe apoyo, aparentemente para estudiar conservación en Europa. Realizó una estancia en Suecia en 1957, para pasar luego a l'École du Louvre y concluir su recorrido en el Warburg Institute, donde estudia entre 1962 y 1963. Los datos biográficos son tomados de Rose 2013, 13-16. Sobre su trabajo en conservación y su papel en la creación del primer taller de conservación del Perú, véase “Laboratorio de restauración obsequiado a Museo de Arte será dirigido por especialista”, *El Comercio*, Lima, 18 de julio de 1963.
27. Allí obtendría también Stastny sus títulos de licenciado y de doctor en 1969. Para una minuciosa historia institucional, véase Ramos Chang 2007.
28. Hay que regresar a la década de 1930 para encontrar un antecedente comparable en la exposición retrospectiva

◀ Atril. Detalle. Marcos del Carpio. 1740-1750. Colección particular. Arequipa.

- tiva de Francisco Laso organizada por José Flores Aráoz en la Sociedad Entre Nous.
29. Stastny, 1967: 10.
 30. Stastny, 1967: [7].
 31. Ugarte Eléspuru, 1970: 18.
 32. Evoca a Basadre en su prólogo al libro, tomado de un texto de 1962, así como en su conclusión. Véase Ugarte Eléspuru, 1970: 13, 153.
 33. Ugarte Eléspuru, 1970: 206-207.
 34. Barrig, 1975: 53-56. Sobre los proyectos gráficos del Gobierno militar véase Cant 2012; Mitrovic, 2019: 69-75.
 35. Instituto Nacional de Cultura 1977. La política fue redactada en 1975 por el Consejo General de Cultura, integrado por José B. Adolph, Jorge Díaz Herrera, Alberto Escobar, Carlos Jiménez, Luis Alberto Ratto, José Rivero y José Tola Pasquel.
 36. Para demostrar el desarraigo, Núñez Ureta incluye como anexo a su introducción una nómina de artistas peruanos del XIX con el número de años en que estuvieron ausentes del país. Véase Núñez Ureta, 1975: 25.
 37. Núñez Ureta, 1975: 21.
 38. Núñez Ureta, 1976: 17-18.
 39. Núñez Ureta, 1975: 21.
 40. Macera, 1975. Es necesario aclarar que el texto, resultado de una serie de viajes de estudio realizados entre 1965 y 1972, precede al texto de Núñez Ureta.
 41. Acaso sea posible ver en este argumento acerca de la articulación la influencia de la propuesta teórica de Lauer, 1976.⁴² Macera, 1979.
 43. La idea queda claramente graficada en el título de su texto sobre "Arte y lucha social. Los murales de Ambaná (Bolivia)". Véase Macera 1981a.
 44. Mitrovic Pease, 2019: 85-88.
 45. Majluf, 2004: 56.
 46. La bibliografía sobre la problemática del "arte popular" es extensa. Entre algunos estudios recientes véanse: Borea, 2017; Borea y Germaná [2008], 2017; Kusunoki y Majluf, 2019; Lauer [1982], 2023; Mitrovic, 2019. Para las fuentes primarias véase la selección comentada de Gabriela Germaná en el sitio web "Documents of Latin American and Latino Art" del International Center for the Arts of the Americas, Museum of Fine Arts, Houston.
 47. Lauer, 1976: 13-15.
 48. Véase Lauer, 1976: 28 y Mitrovic, 2023: 17. Para una lectura de esa idea en el trabajo conjunto de Lauer y Rita Eder véase también Mitrovic, 2023: 35-37.
 49. Aunque el autor encargaría la toma a un fotógrafo profesional, Carlos "Chino" Domínguez. La casa, que ya no existe, se ubicaba en la avenida Prescott, entre 2 de Mayo y la avenida Javier Prado, en el límite de San Isidro. Información proporcionada por Mirko Lauer en conversación telefónica, 10 de noviembre de 2023.
 50. Miró Quesada, 1984: 203.
 51. Majluf, 2022.
 52. Stastny, 1981.
 53. Los recuentos historiográficos son todavía escasos. Véase, entre otros, Cohen-Aponte, 2016-2017; Mitrovic, 2023.
 54. Véase, por ejemplo, Mundy y Hyman, 2015.
 55. El Banco Popular alcanzó a publicar cuatro tomos de su serie "Pintores peruanos", dedicados a Fernando de Szyszlo (1979), Sérvulo Gutiérrez (1980), Tilsa Tsuchiya (1981) y Gerardo Chávez (1982).
 56. Macera, 1981; Razzeto, 1982.
 57. Cisneros Sánchez, 1975; Buntinx y Wuffarden, 1987.
 58. El interés por la plástica del sur andino y por los creadores o tipologías de origen indígena ha dominado el trabajo de autores como José de Mesa y Teresa Gisbert, Pablo Macera y Tom Cummins. Mientras que el estudio del arte limeño, por ejemplo, solo ha merecido atención en años recientes.
 59. Véase el texto de Ricardo Kusunoki en este tomo.
- ¿Copias u originales?**
La geografía de la exclusión en las dinámicas culturales entre el grabado europeo y la pintura virreinal peruana
Ramón Mujica Pinilla
1. Jorge Alberto Manrique, "La estampa como fuente del arte en la Nueva España", en *Anales*, 50 (1982): 55-60. Quiero agradecer muy especialmente a Diego Paitán Leonardo por ayudarme a ubicar muchas de las fuentes bibliográficas que le solicité para este estudio.
 2. Véase Werner Thomas y Eddy Stolls (eds.), *Un mundo sobre papel. Libros y grabados flamencos en el imperio hispanoportugués (siglos XVI-XVIII)*. Acco Lovaina/La Haya, 2009.
 3. Hiroshige Okada, "«Golden Compasses»" on the Shores of Lake Titicaca: The Appropriation of European Visual Culture and the Patronage of Art by an Indigenous Cacique in the Colonial Andes", en *Memoirs of the Graduated School of Letters*, Osaka University, 51 (2011): 87-111.
 4. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. London and New York, 2008: 121-131.
 5. Ramón Mujica Pinilla, "De centros y periferias: del grabado europeo al lienzo virreinal peruano", en *De Amberes al Cuzco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Cécile Michaud y José Torres Della Pina (eds.). Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2009: 71-82. Maarten Van de Guchte, "Invention and Assimilation. European Engravings as Models for the Drawings of Felipe Guaman Poma de Ayala", en *Guaman Poma de Ayala. The Colonial Art of an Andean Author*, Americas Society, New York. 1992: 92-109. Véase Beatriz Carolina Peña Núñez, *Los incas alzados de Viocabamba en la Primera Historia (1590) de Martín de Murúa*. Eunsa (Ediciones Universidad de Navarra S. A.), Pamplona, 2018: 223-245.
 6. Véase Teresa Gisbert y José de Mesa, *Arquitectura andina. Historia y análisis*. Colección Arzáns y Vela. La Paz, 1985: 234-243.
 7. Véase Carolyn S. Dean, "Copied Carts: Spanish Prints and Colonial Peruvian Paintings", en *The Art Bulletin*, vol. 78, 1 (Mar. 1996): 98-110. Para un análisis precursor y determinante de esta serie pictórica cuzqueña véase, de la misma autora, *Inca Bodies and The Body of Christ. Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*. Duke University Press, Durham and London, 1999. También, Luis Eduardo Wuffarden, "Piadoso Cuzco. El Corpus de Santa Ana", en *Franco María Ricci*, 32, octubre de 1996: 69-108.
 8. Para una discusión sobre los ángeles arcabuceros véase Ramón Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Segunda edición, corregida y ampliada. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1996. Del mismo autor, "El Renacimiento inca virreinal: su arte, emblemas imperiales y teología política", en *Arte imperial inca. Sus orígenes y transformaciones. Desde la conquista hasta la independencia*. Ramón Mujica Pinilla (coord.). Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú, Lima, 2020: 197-237.
 9. Antonio de Oviedo y Herrera, *Vida de la Esclarecida Virgen Santa Rosa de Santa María, Natural de Lima, Y Patrona del Perú. Poema Heroico*. En la Imprenta Real de el Superior Gobierno, de los Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera Calderón, 1729. Canto Duodézimo, XXXVII- XCI.
 10. Efraín Kristal, "Fábulas clásicas y neoplatónicas en los Comentarios reales de los Incas", en *Homenaje a José Durand*. Luis Cortés (ed.). Verbum, Madrid, 1993: 7-59.
 11. Graziano Gasparini, "La arquitectura barroca latinoamericana: una persuasiva retórica provincial", en Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano, Roma 21/24, Aprile, 1980: 389. Para Palm, incluso si los artistas nacidos en la metrópolis se alejaban de esta y perdían contacto con su "tradicción cultural viva", terminarían por sufrir las "consecuencias" de este "aislamiento provincial". Erwin Walter Palm, "Introducción al arte colonial", en *Cuadernos Americanos*, 16/92: 2 (México, 1957): 158-167.
 12. Aaron M. Hyman, *Rubens in Repeat. The Logic of the Copy in Colonial Latin America*. Getty Research Institute, Los Angeles, 2021.
 13. Véase María H. Loh, "New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory", en *The Art Bulletin*, vol. 86, 3 (Sep. 2004): 477-504.
 14. Véase Roger Benjamin, "Recovering Authors: The Modern Copy, Copy Exhibitions and Matisse", en *Art History*, vol. 12, 2 (June 1989): 176-201.
 15. Véase Didier Coste, "Romanticismo y universalización de la originalidad". Conferencia pública. Escuela de Graduados, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona (8 de mayo de 1995): 1-11.
 16. Emilio Harth-terré y Alberto Márquez Abanto, "Pinturas y pintores en Lima virreinal", en *Revista del Archivo Nacional del Perú*, tomo XXVII, entregas I y II (Lima, 1963): 38-46. Para un análisis sobre esta polémica en el gremio de los pintores, véase Gabriela Siracusano, "Para copiar las «buenas pinturas». Problemas gremiales en un estudio de caso a mediados del siglo XVII en Lima", en *Manierismo y transición al Barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*. Unión Latina, La Paz, 2005: 131-139.
 17. Harth-terré y Márquez Abanto, *op. Cit.*: 49.
 18. Christopher L. C. E. Witcombe, *Copyright in the Renaissance. Prints and the Privilegio in the Sixteenth-Century Venice and Rome*. Brill, Boston, 2004: 81-85.
 19. Véase el agudo ensayo de María H. Loh, *Titian Remade. Repetition and the Transformation of Early Modern Italian Art*. Getty Research Institute, Los Angeles, 2007.
 20. Ramón Gutiérrez, "Los gremios y academias en la producción del arte colonial", en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Ramón Gutiérrez (coord.). Cátedra, Madrid, 1995: 25-50.
 21. Daniel L. Heiple, *Mechanical Imagery In Spanish Golden Age Poetry*. Studia Humanitatis, Maryland, 1983: 6-8.
 22. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Alianza, Madrid, 2012: 239-267.
 23. Rona Goffen, "Signatures: inscribing identity in Italian Renaissance Art", en *Viator*, 32, 2001: 303-370.
 24. Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Lewis Hanke y Gunnar Mendoza (eds.). Tomo III. Brown University Press, Providence, 1965: 430. Según el *Planctus indorum christianorum in America peruntina (1751)* -una relación apocalíptica atribuida al mestizo de sangre real fray Calixto de San

- José Túpac Inca y al indio visionario Antonio Garro-, no para todos los indios era tarea sencilla ejercer el arte de la pintura, pese a sus habilidades manuales. Las autoridades borbónicas del Perú solo los contrataban para los “oficios mecánicos” (sastres, zapateros, carpinteros, herreros y leñadores) y los que llegaban a ser pintores y plateros seguían siendo tratados socialmente como parte de la “plebe ínfima”; véase José María Navarro, *Una denuncia profética desde el Perú a mediados del siglo XVIII. El Planctus indorum christianorum in America peruntina*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2001: 199-200.
25. Harth-terré y Márquez Abanto, *op. cit.*: 49.
 26. Susan Verdi Webster, *Lettered Artists and The Language of Empire. Painters and the Profession in Early Colonial Quito*. The University of Texas Press, Austin, 2017. Los artifices americanos no eran mera mano de obra (“masas [anónimas] de indios obreros”). Muchos de ellos ostentaban títulos profesionales, diseñaban y dirigían la construcción de iglesias y retablos; véase también Susan V. Webster, *Quito, ciudad de maestros: arquitectos, edificios y urbanismo en el largo siglo XVII*. Universidad Central del Ecuador, Quito, 2012.
 27. Véase Rafael Ramos Sosa, *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII)*. Junta de Andalucía, España, 1992: 98-106.
 28. Josephe de Mugaburu y Francisco de Mugaburu, *Diario de Lima (1640-1694)*. Tomo II. Lima, 1935: 34.
 29. Véase *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez (eds.). Iberoamericana Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2018.
 30. Francisco Ruiz Cano y Saenz Galeano, *Lima Gozosa: descripción de las fiestas demostraciones, con que esta ciudad, capital de la América Meridional celebró la Real Proclamación de el Nombre Augusto del Católico Monarca el Señor Don Carlos III*. Lima, 1760, fols. 133-137.
 31. Véase Ricardo Kusunoki Rodríguez, “La reina de las artes: pintura y cultura letrada en Lima (1750-1800)”, en *Illapa*, 7 (diciembre de 2010): 56-57.
 32. Véase Emilie L. Bergmann, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Department of Romance Languages and Literatures of Harvard University. Harvard University Press, Cambridge, 1979: 27.
 33. Stephen J. Campbell, *The Endless Periphery: Towards a Geopolitics of Art in Lorenzo Lotto’s Italy*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 2019.
 34. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*. Aguilar, Madrid, 1947: 1032.
 35. George Kubler, *The Shape of Time*. Yale University Press, New Haven, 1962: 115.
 36. Graziano Gasparini, “El barroco como forma artística de la retórica”, en *Armitano Arte*, 3 (abril de 1983): 22-48.
 37. Jonathan Brown, “Cristóbal de Villalpando y la pintura barroca española”, en *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*. Catálogo razonado. Juana Gutiérrez Haces et. al. Fomento Cultural Banamex, A. C., México, 1997: 23-27.
 38. Brown señaló: “Como hispanista, tenía en el subconsciente la idea de que la pintura colonial era muy inferior a la de la España metropolitana. Para decirlo sin rodeos: yo era entonces un ignorante [...]. Colonial implica la dominación y subordinación de un territorio y sus habitantes, que son así dependientes de sus conquistadores. Una vez que se acepta ese camino, el resto viene dado: el destino final es “derivado” y por lo tanto inferior. Tampoco son suficientes los términos “centro” y “periferia”, que implican una jerarquía. También tiene sus inconvenientes “híbrido”, pues implícitamente se opone a lo puro y no adulterado”; véase Jonathan Brown, *Reflexiones de un hispanista a la sombra de Vélazquez*. Cátedra Museo del Prado. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2015: 165-171.
 39. Véase Thomas DaCosta Kaufmann, *Towards a Geography of Art*. Chicago University Press, Chicago, 2004 y José María Lassalle, “Americanizar el Prado y España”, en *Letras Libres*, 244 (enero de 2022): 31-35.
 40. Javier Portús, *El concepto de pintura española. Historia de un problema*. II Premio Juan Andrés de Ensayo e Investigación en Ciencias Humanas (2011). Verbum, Madrid, 2012: 131-134.
 41. Juan Pimentel, “América, el continente sumergido”, *diario El País*, 14 de enero del 2022. Iván Panduro Sáez, “El culto al significado del arte en el Perú”, en *Quiroga*, 15 (enero-junio, 2019): 96-113.
 42. Javier Portús, *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*. Editorial Verbum, Madrid 2012: 133.
 43. Tom Cummins, “Desde el arte inca hasta el arte colonial: de lo abstracto a lo figurativo”, en *Arte imperial inca. Sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú, Lima, 2020: 95.
 44. Barbara E. Mundy y Aaron M. Hyman, “Out of The Shadow of Vasari: Towards a New Model of the «Artist» in Colonial Latin America”, en *Colonial Latin American Review*, vol. 24, 3 (2015): 283-317.
 45. Luis Eduardo Wuffarden, “Imágenes en defensa del dogma: el grabado religioso, entre la Contrarreforma y la Ilustración”, en *De Moberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Cécile Michaud y José Torres Della Pina (eds.). Colección Barbosa-Stern. Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2009: 23-35.
 46. Baron de Henrion, *Historia general de las misiones desde el siglo XIII hasta nuestros días*. Barcelona, 1863, vol. 2: 108.
 47. Carmen Fernández-Salvador, “Uses of Tridentine Artistic Theory in Spanish America: Imaging the Christian Painter in Colonial Hagiography”, en *Hispanic Research Journal*, vol. 2 (2020): 1-16.
 48. Ya en *De la pintura antigua* (1548), el tratadista Francisco de Holanda aseveraba que Dios fue el primer pintor que ideó y materializó el cosmos, creando el mundo en el gran lienzo del universo. Por ello, al pintor cristiano –como mediador entre el mundo humano y el divino– le tocaba visibilizar con sus pinturas el ámbito trascendente de las imágenes celestes. Es así que invitaba a los artistas a que leyeran su tratado y a que, antes de pintar imágenes sagradas, hicieran “grande reverencia y honor, y al mismo Pintor a quien Dios tal gracia y privilegio diere, que él con grande reverencia y temor contemple la tal imagen y la pinte si pudiere ser confesado y comulgado, y que cuando la tuviere hecha y acabada reconozca el beneficio divino para consigo y no se descuide, y también se conozca a si que es de tierra, porque entre los otros hombres no se levante en soberbia”. Véase Francisco de Holanda, *De la pintura antigua y El diálogo de la pintura*. Versión castellana de Manuel Denis (1563). Visor Libros, Madrid, 2003: 19, 93-96. Vicente Carducho, en sus *Diálogos de la pintura* (1633), es del mismo parecer. Cita al obispo de Albano (italiano) Gabriel Paleoto (m. 1597), para sostener que la “pintura cristiana es un género de obediencia, y consecuentemente mira y tiene por objeto al mismo Dios de donde recibe el ser de verdadera nobleza”. Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*. Edición dirigida por D. G. Cruzada Villamil. Madrid, 1865: 93. En su obra póstuma *Arte de la pintura* (1649), Francisco Pacheco (1564-1644) declara que el fin supremo de la pintura era alcanzar la “bienaventuranza”, porque el pintor cristiano debía usar su arte para apartar a los hombres de los vicios y moverlos a la “obediencia y sujeción de Dios”. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Cátedra, Madrid, 1990: 249-253.
 49. De hecho, al referirse a los pintores “al servicio de Dios [y de su majestad] en este reino”, Guaman Poma alegaba –citando a los tratadistas europeos de la pintura– que este arte liberal era un arte practicado por príncipes y emperadores. Por ello, no podía caer en manos de pintores o “buenos oficiales” que mascaran coca o incurrieran en borracheras. Las “santas hechuras” –que incluían los retratos de santos e imágenes del Juicio Final y de las penas del infierno– tenían por objetivo dirigir las conciencias a la piedad, mientras que la embriaguez –así el pintor fuera español– era la puerta de entrada a la idolatría. Felipe Guaman Poma de Ayala, *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. Siglo Veintiuno editores, Ciudad de México, 1992: 636. No es accidental que este dibujante indígena, siguiendo las convenciones iconográficas europeas, se autorretratase ofreciéndole su carta-crónica ilustrada al rey Felipe III. Le escribe como “autor” cristiano y “príncipe” emparentado con la dinastía inca. Se dice “testigo de vista” y un legítimo portavoz andino que alterna con la aristocracia inca. Hijo de padres indígenas conversos, tiene un hermano mestizo llamado don Martín de Ayala –un “cacique principal”– que a los doce años abrazó la vida de “santo hermitaño”. Este último es quien lo inspira a escribir su crónica moralizadora (o “espejo de príncipes”) “al servicio de Dios y de su majestad”. Véase Rocio Quispe-Agnoli, “Yo y el Otro: identidad y alteridad en la Nueva Corónica y Buen Gobierno”, en *MLN* (Hispanic Issue), vol. 119, 2 (March 2004): 226-251.
 50. Gwladys Le Cuff, “Le Pêché originel de Marco d’Oggiono et la réécriture immaculiste de la Genèse par l’Apocalypse Nova”, en *Artitalies. La revue de l’AHAI*, Istituto Italiano di Cultura de Paris, 26 (2020): 38-53.
 51. Víctor Mínguez, *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)*. Segunda edición. Biblioteca Postestas. Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2018: 379-380.
 52. Luis Antonio Eguiguren, *Diccionario histórico-cronológico de la Real y Pontificia Universidad de San Marcos y sus colegios*. Tomo III. Imprenta Torres Aguirre 1951, Lima: 250.
 53. Francisco Pacheco, *op. cit.*: 252-258.
 54. Véase Jérôme Nadal, S. J., *Annotations and Meditations on the Gospels*. Volume I: *The Infancy Narratives*. Translated and edited by Frederick A. Homann, S. J., Saint Joseph’s University Press, Philadelphia, 2003.
 55. Moshe Sluhovsky, “St. Ignatius of Loyola’s Spiritual Exercises and their Contribution to Modern Introspective Subjectivity”, en *Catholic Historical Review*, vol. 99, 4 (October 2013): 649-674.
 56. María Concepción García Sáiz, “Las «imágenes de la Historia Evangélica» del P. Jerónimo Nadal y la pintura en Ayacucho (Perú)”, en *Cuadernos de Arte Colonial*, 4 (1988): 43-65.
 57. Ramón Mujica Pinilla, “El arte y los sermones”, en *El Barroco peruano*. Tomo I. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú, Lima, 2002: 219-313.

58. Pamela Jones, "Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian optimism in Italy ca. 1600", en *The Art Bulletin*, vol. 70, 2 (June 1988): 261-272.
59. Susann Waldmann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española*. Alianza editorial, Madrid, 2007: 41-57.
60. Jaime Cuadriello, "El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia", en *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*. Museo de la Basílica de Guadalupe y Museo de Historia Mexicana, Ciudad de México, 2001: 61-205.
61. Andrew R. Casper, *Art and the Religious Imagen in El Greco's Italy*. The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2014, cap. 1.
62. Suzanne Stratton-Pruitt, "From Spain to the Viceroyalty of Peru: paintings by the Dozen", en *At the Crossroads. The Arts of Spanish America & Early Global Trade 1492-1850. Papers from the 2010 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*. Edited by Donna Pierce & Ronald Otsuka. Denver, 2012: 71-90.
63. Michael Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*. Cambridge University Press, Cambridge, 1989: 47.
64. Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial: los santos*. Volumen I. Fundación Tarea, Buenos Aires, 1992: 334-335.
65. Ricardo Estabridis Cárdenas, *La vida de San Agustín en la pintura cuzqueña del siglo XVIII. De lo profano a lo sagrado*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Orden de San Agustín, Provincia Nuestra Señora de Gracia del Perú, Lima, 2021: 102-103.
66. Gabriela Siracusano, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2005: 166.
67. Tito Yupanqui le había prometido a Dios "dar a su pueblo una Imagen de la Virgen que fuese de su mano" y cuando "trató de dorarla, después de muchos desprecios y pesares, que españoles, e indios le decían, juzgando, que era locura, querer ser maestro escultor, quien no había sido aprendiz; ignorando, que era soberano impulso el que movía su afecto; pues [...] formó Dios, artífice divino, con su mano y buril lo que al indio le faltó en el arte; pues para acabar el mismo Dios la obra escogió escultor ignorante, no sin misterio: porque si saliera de las manos del indio, admirable el retrato de esta esclarecida Virgen, si en su hechura hubiera empleado el resto el mayor artífice, pensar el mundo que lo humano negociaba las devociones de su madre, y quiso su divina sabiduría, que lo milagroso llevaba las almas, y lo prodigioso solicitase repetidas aclamaciones de cultos, y veneraciones; véase Alonso Ramos Gavilán, *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*. Transcripción, nota del editor e índices de Ignacio Prado Pastor. Lima, 1988: 217-233.
68. "El rostro muy de doncella, y agraciado, y con la singular hermosura que la perfeccionó el Cielo: su color ordinario entre trigüeño, y pardo, casi como el de los indios, pero más claro, y blanco. En él se halla una continuada maravilla, que no sé de cual retrato de María se refiera en toda la cristiandad: nadie la mira que acabe de penetrar la grandeza, que en sí encierra aquel rostro sobrenatural", en Antonio de la Calancha, *Crónica moralizada* [1638]. Transcripción, estudio crítico, notas bibliográficas e índices de Ignacio Prado Pastor. Lima, 1974.
69. Véase *The Nomadic Object. The Challenge of World for Early Modern Religious Art*. Christine Göttler y Mia M. Mochizuki (eds.). Brill, Leiden/Boston, 2018 y Luis Elena Alcalá, "El concepto de distancia en el estudio del arte virreinal", en *Latin American and Latinx Visual Culture*, vol. 3, 3 (2021): 87-98.
70. Teófilo Benavente Velarde, "Pintura cuzqueña de los siglos XVII y XVIII", en *Revista del Museo Histórico Nacional*, año 7, 7 (1972): 67.
71. Véase Jesús Pérez Morera, "El grabado como fuente iconográfica: el tema de la Virgen de Montserrat en la pintura flamenca y peruana", en *Homenaje al profesor Hernández Perera*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992: 399-404.
72. Megan Holmes, "Reproducing Sacred likeness in Early Modern Italy", en *Nichts Neues Schaffen, Perspektiven auf die treve Kopie, 1300-1900/ Creating Nothing New: Perspectives on the Faithful Copy 1300-1900*. Marion Heisterberg, Susanne Müller-Bechtel y Antonia Putzger (eds.). De Gruyter, Berlín, 2018: 27-44.
73. Véase Antonio de la Calancha, *Crónica moralizada* [1638]. Transcripción, estudio crítico, notas bibliográficas e índices de Ignacio Prado Pastor. Lima, 1974. Lib. I, caps. XLI- XLVII.
74. Francisco Montes González, "Memoria gráfica y transferencia devocional: la Peregrina de Quito", en *Caiana*, 16 (primer semestre de 2020): 68-81.
75. Horacio Villanueva Urteaga, "Los Mollinedo y el arte del Cuzco colonial", en *Bira*, 16 (1989): 209-219.
76. Thomas B. F. Cummins, "Argumentos milagrosos: pintura y política cultural tras el terremoto de 1650", en *Pintura cuzqueña*. Luis Eduardo Wuffarden y Ricardo Kusunoki (eds.). Museo de Arte de Lima, Lima, 2016: 89.
77. Pedro Guibovich Pérez, "«Mal obispo o mártir». El obispo Mollinedo y el Cabildo eclesiástico del Cuzco, 1673-1699", en *La Venida del Reino. Religión, evangelización y cultura en América. Siglos XVI-XX*. Gabriela Ramos (comp.). Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Cuzco, 1994: 163-164.
78. Véase Carmen Ruiz de Pardo, *Joya del arte colonial cuzqueño*. Catálogo iconográfico de la iglesia de Huanoquite. Lima, 2004.
79. *Ibid.*: 172.
80. Ramón Mujica Pinilla, "El arte y los sermones", en *El Barroco peruano*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú, Lima, 2002: 284.
81. Jesús María González de Zárate, *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*. Ediciones Tuero, Madrid, 1987: 49-50. Véase también Ramón Mujica Pinilla, "España eucarística y sus reinos: el Santísimo Sacramento como culto y tópicos iconográficos de la monarquía", en *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. Juana Gutiérrez Haces (coord.). Fomento Cultural Banamex, Ciudad de México, 2009: 1098-1167.
82. Héctor Schenone, *Santa María. Iconografía del arte colonial*. Fondo de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2008: 311.
83. Horacio Villanueva Urteaga, "Los Mollinedo y el arte del Cuzco colonial", en *Boletín del Instituto Riva Agüero*, 16 (1989): 214.
84. Schenone, *op. cit.*: 283. Ver también Suzanne L. Stratton-Pruitt, "The King in Cuzco. Bishop Mollinedo's Portraits of Charles II", en *Art in Spain and the Hispanic World. Essays in Honor of Jonathan Brown*. Sarah Schroth (ed.). Center for Spain in America, Paul Holberton Publishing, 2010: 305-321.
85. Véase Pedro Guibovich y Luis Eduardo Wuffarden, *Sociedad y gobierno episcopal. Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (Cuzco, 1674-1694)*. Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto Riva-Agüero, Lima, 2008: 62.
86. Ignacio de Castro, *Relación del Cuzco*. Lima, 1978: 61.
87. Véase Barbara E. Mundy, *The Mapping of New Spain: Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*. University of Chicago Press, Chicago, 1996.
88. Véase Heidi V. Scott, *Contested Territory: Mapping Peru in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. University of Notre Dame Press, Notre Dame, 2009.

El giro material en clave andina

Gabriela Siracusano

1. Saer, Juan José. *El entonado*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006: 17.
2. Este texto resume algunos de los resultados de la investigación llevada a cabo durante casi tres décadas por un equipo interdisciplinario que lidero junto con la Dra. Marta Maier, con fondos provenientes del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional de Tres de Febrero y la Agencia Nacional de Promoción Científica.
3. Estas aperturas y ampliación de los márgenes interpretativos fueron desarrolladas por historiografía de los años 20 –Martín Noel, Ángel Guido, José de la Riva Agüero y Osma, o Emilio Harth-terré–, cuyo interés en relevar, registrar, inventariar, datar y atribuir autoría resultó fundamental para tejer una red incipiente de conexiones entre los objetos, las instituciones y todos los actores sociales involucrados en la creación y el consumo de aquellos, así como para identificar los rasgos de una identidad nacional en términos artísticos. A partir de la década del cuarenta, a estos interrogantes se sumó la pregunta por el significado y los posibles lazos entre las imágenes producidas en el virreinato del Perú y los sentidos de aquellas que habían conformado el universo visual prehispánico. Figuras como Francisco Stastny, Héctor Schenone, José de Mesa, Teresa Gisbert y Santiago Sebastián se destacaron en esa perspectiva. En las últimas décadas, los aportes de trabajos como los de Tom Cummins, Ramón Mujica Pinilla, Luisa Elena Alcalá, entre tantos otros, han otorgado espesura a la valoración de las producciones de este periodo. Siracusano, Gabriela y Agustina Rodríguez Romero (eds.). *Materia americana. El cuerpo de las imágenes hispanoamericanas (siglos XVI a mediados del XIX)*. Buenos Aires: EDUNTREF, 2020: 9-16.
4. Siracusano, Gabriela. Héctor Schenone. Szir, Sandra y Amalia García (eds.). *Entre la academia y la crítica: la construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina-siglo XX*. Buenos Aires: EDUNTREF, 2017. (ISBN 9789874151223)
5. Kopytoff, Igor. La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso. Appadurai, A. (ed.). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Editorial Grijalbo, 1991. Gosden, Chris and Yvonne Marshall. The cultural biography of objects. *World Archaeology*, vol. 31, n.º 2 (1999): 169-178.
6. Ver Siracusano, Gabriela. Mundos mínimos. Navegando por los meandros de la materialidad. *El giro material. Actas del XLIV Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: UNAM, 2021. En prensa.
7. Ver Siracusano, Gabriela y Agustina Rodríguez Romero (eds.), *op. cit.*

8. Existe una versión inglesa sobre algunos de los temas de este apartado. Ver Siracusano, Gabriela. *Materiality between mind and hands: some approaches to native creativity in Colonial South American*. Jorge Rivas Pérez (ed.). *Materiality. Making Spanish America. Mayer Center Symposium XVIII. Readings in Latin American Studies*. Denver: Denver Art Museum, 2020: 105-118.
9. Cobo, Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo*. [1653]. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1892. Tomo III, libro XI, cap. V: 29.
10. “vulgarmente llamamos ingenio una fuerza natural de entendimiento investigadora de lo que por razón y discurso se puede alcanzar en todo género de ciencias, disciplinas, artes liberales, y mecánica, sutilezas, invenciones y engaños [...]”. Covarrubias y Orozco, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, folio 78r.
11. Acosta, José de. *Historia natural y moral de las Indias*. Sevilla: Juan de León (impr.), 1590. Libro VI, cap. 14: 419
12. Sobre este caso ver Siracusano, Gabriela. Mary’s Green Brilliance: the case of the Virgin of Copacabana. Álvarez, Mari-Tere and Charlene Black Villaseñor. *Art and Trade in the Age of Global Encounters, 1492-1800. The Journal of interdisciplinary history*, 2014; Eugenia P. Tomasini, Fernando Marte, Valeria P. Careaga, Carlos Rúa Landa, Gabriela Siracusano and Marta S. Maier. Virtuous colors for Mary. Identification of lapis lazuli, smalt and cochineal in the Andean colonial image of Our Lady of Copacabana (Bolivia). *Philosophical Transactions of the Royal Society of London* 374 (20160047). London: The Royal Society Publishing, 2016: 1-11. Gabriela Siracusano, Marta S. Maier, Eugenia Tomasini and Carlos Rúa Landa. “Si lo quereys ser pentor, pintaldo la mona con so mico”. Nuevos estudios sobre la imagen de Nuestra Señora de Copacabana. Siracusano, Gabriela y Agustina Rodríguez Romero (eds.), *op. cit.*: 385-397.
13. Ramos Gavilán, Alonso. [1621] *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*. Lima: Ignacio Prado Pastor, 1988: 219.
14. Ver Ramón Mujica et al. *El barroco peruano*. Lima: Banco de Crédito, 2002-2003. Tomos I y II.
15. Para tener una mirada amplia sobre este tema ver Siracusano, Gabriela y Agustina Rodríguez Romero, *op. cit.*
16. Barba, Álvaro Alonso. *El arte de los metales*. Madrid, 1640. Libro I, cap. 26: 44.
17. Una mirada interesante sobre este tema se puede ver en Rodríguez Nóbrega, Janeth. El oro en la pintura de los reinos de la monarquía española. Gutiérrez, Juana (ed.). *La pintura de los reinos: identidades compartidas*. México: Fomento Cultura Banamex, 2009: 1315-1375. Sobre la materia del oro en la producción colonial andina he publicado recientemente un artículo que sirvió como base para algunas de las actuales reflexiones. Se trata del catálogo de la exhibición *El Dorado. Un territorio*, presentada por la Fundación Proa desde abril hasta agosto de 2023. Ver Siracusano, Gabriela. Destellos ambiguos. Las metáforas del oro en el arte colonial sudamericano. AA. VV. *El Dorado. Un territorio*. Buenos Aires: Proa, 2023: 138-145.
18. Sabiduría 13, 10-16.
19. Apocalipsis 9, 20.
20. Fray Luis de Granada. *Guía de pecadores*. Madrid: Imprenta Real Rodríguez de Escobar, 1711. Tomo II: 344.
21. Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios reales de las incas*. [1609]. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. Tomo I, libro I, cap. VI: 20.
22. Ver Pillsbury, Joanne; Potts, Timothy and Kim Richter (eds.). *Golden Kingdoms. Luxury Arts in the Ancient Americas*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum and The Getty Research Institute, 2017.
23. Entre los relatos sobre lo que encontraron en el templo del sol, con su jardín de oro y plata, se destaca la mirada teológica y providencialista de Santa Cruz Pachacuti, quien no solo describió su interior, todo cubierto de oro, sino también lo dibujó. Guaman Poma de Ayala también refiere lo mismo: “todas las paredes alto y bajo estana uarnecida de oro finicimo” (folio 262).
24. Guaman Poma de Ayala. *El primer nueva corónica y buen gobierno* [1615]. John V. Murra y Rolena Adorno (eds.). México: Siglo XXI, 1980, p. 611 [625] y 612 [626].
25. Careaga, V. P.; Blanco Guerrero, A.; Siracusano, G. and Maier, M. S. High performance liquid chromatography as a micro-destructive technique for the identification of anthraquinone red dyestuffs in cultural heritage objects. *Chemical Teaching International* (2023). <https://doi.org/10.1515/cti-2022-0018> Careaga, V. P.; Precia Maudet, G.; Castellanos Rodríguez, Diana M.; Siracusano, G. y Maier, M. S. La técnica pictórica en la pintura mural de la iglesia colonial de Orurillo (Perú). *Bibliographica Americana* 17: 17-24. Buenos Aires (ISSN 1668-3684). Ver también nota 32.
26. Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Lewis Hanke y Gunnar Mendoza (eds.). Providence; Brown University Press, 1965. 3 vols. Libro I, cap. 1: 3.
27. *Ibidem*. Libro II, cap. 1: 33.
28. Los trabajos de Cristina Esteras son, al respecto, una guía. Ver Esteras Martín, Cristina. *Platería hispanoamericana: siglos XVI-XIX*. Badajoz: Caja de Ahorros de Badajoz, 1984; *Marcas de platería hispanoamericana; siglos XVI-XX*. Madrid: Turo, 1992; Singular platería civil del Perú virreinal. *Anales del Museo de América* 22 (2014), pp. 7-20. (ISSN 1133-8741, ISSN-e 2340-5724), Phipps, E., Hecht, J. and Esteras Martín, C. (eds.). *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. New York, New Haven and London: The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2004. Esteras Martín, C. y Gutiérrez, R. La cofradía de San Eloy de los plateros de Lima. *Atrio. Revista de Historia del Arte* 10-11 (2005). (ISSN 0214-8293, ISSN-e 2659-5230).
29. Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura* (1649). Madrid: Cátedra, 1990. Libro III, cap. VII: 508. Sobre este tema ver también Bruquetas Galán, Rocio. *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007: 436.
30. Phipps, Elena, Nancy Turner and Karen Trentelman. Colors, Textiles and Artistic Production in Murúa’s *Historia General del Piru*. Cummins, Thomas B. F and Barbara Anderson (eds.). *The Getty Murúa: Essays on the Making of Martín de Murúa’s Historia General del Piru*, J. Paul Getty Museum Ms. Ludwig XIII 16. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008: 125-145.
31. Phipps, Elena. Matices, brillo y lustre: cualidades del color en los textiles del mundo andino. Siracusano, G. y Agustina Rodríguez Romero (eds.), *op. cit.*: 21-33.
32. La Calancha, Antonio de. *Crónica moralizada del Orden de San Agustín*. Barcelona: Pedro Lacavallería, 1638: 413-414.
33. Ver Siracusano, Gabriela. *El poder de los colores*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005: 52.
34. Barba, Álvaro Alonso. *El arte de los metales*. Madrid: s/d, 1640. Libro I, cap. XXIX: 50.
35. Rúa Landa, C; Sepúlveda, M.; Gutiérrez, S.; Cárcamo-Vega, J. J.; Surco-Luque, J.; Campos-Vallette, M.; Guzmán, F.; Conti, P. & Pereira, M. Raman identification of pigments in wall paintings of the Colonial period from Bolivian churches in the Ruta de La Plata. *Conservation Science Cultural Heritage*. Vol. 17 (2017): 117-135. Tomasini, Eugenia; Costantini, Ilaria; Careaga, Valeria; Rúa Landa, C; Castro, K.; Madariaga, J. M.; Maier, M. & Siracusano, G. Identification of pigments and binders of a 17th century mural painting (Bolivia). New report on pigments associated with Andean minerals. *Journal of Cultural Heritage*. Vol. 62 (July-August 2023): 206-216. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2023.05.030>. Ver también Siracusano, G. y Rodríguez Romero, A. (eds.), *op. cit.*: 261-271. Siracusano, Gabriela: “(...) all of it green, which is pleasure to look at it”. The uses of green pigments in South American artistic practices. Fowler, Caroline and Ittai Weinryb (eds.). *Pigment*. Princeton: Princeton University Press. En prensa.
36. Los pintores indígenas y mestizos de obradores como los de Cuzco o Potosí supieron aplicar con mucho ingenio estos pigmentos, conociendo sus virtudes, pero también sus riesgos de degradación si se los sometía a medios ácidos. Estos conocimientos fueron adquiridos, con el tiempo, por todos aquellos dedicados a la práctica de producción de imágenes y demás objetos pintados en el virreinato. También merece la pena señalar que lo mismo puede aplicarse a todos los otros pigmentos, colorantes, aceites y resinas que conformaban la paleta andina que, en esta oportunidad, hemos decidido no abordar por una cuestión de espacio. Ver Siracusano, G. *El poder de los colores*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005, cap.1; La dimensión material de la pintura virreinal andina. Wuffarden, Luis E. y Ricardo Kusunoki (eds.). *Pintura cuzqueña*. Lima: MALI, 2016: 93-104.
37. Estas investigaciones están siendo llevadas a cabo por la Dra. Eugenia Tomasini en el marco de diferentes proyectos radicados en el Centro MATERIA (IIAC-UNTREF), bajo la dirección de quien suscribe y de la Dra. Tomasini.
38. Tomasini, E.; Castellano Rodríguez, D.; Gómez, B.; Faria, D. de; Rúa Landa, C.; Siracusano, G. and Maier, M. A multi-analytical investigation of the materials and painting technique of a wall painting from the church of Copacabana de Andamarca (Bolivia). *Microchemical Journal* 128 (2016): 172-180
39. Michaud, Cécile y José Torres de la Pina (eds.). (2009) *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima: Colección Barbosa-Stern, 2009. Estabridis, Ricardo. *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima: UNMSM, 2002. Rodríguez Romero, Agustina. De París a Cuzco: los caminos del grabado francés en los siglos XVII y XVIII. *Goya: Revista de arte* 327 (2009): 132-143. (ISSN 0017-2715). Hyman, Aaron. *Rubens in repeat: The logic of the copy in Colonial Latin America*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2021.
40. Estos resultados preliminares corresponden al proyecto de investigación «Metales piadosos: una “arqueología del hacer” para la pintura sobre metal de uso devocional en el virreinato del Perú (fines del siglo XVI-principios del XIX)» (PICT2020-0748), subsidiado por la Agencia Nacional de Promoción Científica de Argentina y radicado en el Centro MATERIA de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

El arte antiguo como proceso creativo

Lisa Trever

1. La autora desea expresar sus agradecimientos a las siguientes personas: a Ramón Mujica Pinilla por la oportunidad de participar en este volumen; a Jessica Ortiz Zevallos, Michele L. Koons, J. Antonio Ochatoma Cabrera, Pedro Neciosup Gómez, Ábel Fernández y todo el equipo del PIA Paisajes Arqueológicos de Pañamarca por su continua colaboración; a Ulla Holmquist, Kukuli Velarde y Carolina Luna por sus sabias palabras; a Miguel Matute y Danny Zborover por su generosidad; a Joanne Pillsbury, Hugo Ikehara, Alicia Boswell y Sarah Scher por su amable apoyo y colegialidad; y, en especial, a Stephen Trever por su cariño y paciencia constantes.
2. George F. Lau, "La sierra de Ancash y los inicios del estudio del arte precolombino". En *El arte antes de la historia: para una historia del arte andino antiguo*, editado por Marco Curatola Petrocchi, Cécile Michaud, Joanne Pillsbury y Lisa Trever, Colección Estudios Andinos, PUCP, Lima, 2020: 155-187.
3. Cecilia Pardo Grau, "Objeto ritual, ofrenda funeraria, obra de arte: el lugar del pasado precolombino en la historia del arte en el Perú". En *El arte antes de la historia*, op. cit.: 217.
4. Cecilia Pardo y Peter Fux, "Nasca. Introducción". En *Nasca*, Museo de Arte de Lima, Lima; Museo Rietberg, Zürich, 2017: 30.
5. Esther Pasztor, "Aesthetics and Pre-Columbian Art". En *RES: Anthropology and Aesthetics*, vol. 29/30 (1996): 318-325.
6. Roger Fry, "American Archaeology". En *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 33, núm. 188 (1918): 155-156. ["Indeed, it is only in this century that, after contemplating them from every other point of view, we have begun to look at them seriously works of art. Probably the first works to be admitted to this kind of consideration were the Peruvian pots in the form of highly realistic human heads and figures"]. Todas las traducciones son de la autora salvo que se indique lo contrario.
7. C. H. Read, "Ancient Peruvian Ceramics". En *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 17, núm. 85 (1910): 26. ["The keen observation of the ever-changing planes in the face, and the skill with which the individual traits of the original are emphasized"; "a masterly and virile portrait that commands our respect"].
8. Colin Rhodes, "Burlington Primitive: Non-European Art in the Burlington Magazine before 1930". En *The Burlington Magazine*, vol. 146, núm. 1211 (2004): 99. ["rather bizarre comparison"].
9. Francisco Stastny, *Breve historia del arte en el Perú*, Universo, Lima, 1967: 20.
10. Rafael Larco Hoyle, *Los mochicas*, tom. II, Rimac, Lima, 1939: 131-138.
11. Anne Marie Hocquenghem, "Un 'vase portrait' de femme mochica". En *Nawpa Pacha*, vol. 15 (1977): 117-121.
12. Jeffrey Quilter and Alexis Hartford, "Nose Ornaments: A General Typology and Moche Case Study". En *RES: Anthropology and Aesthetics*, vol. 77-78 (2022): 290. Estos autores expresan dudas de que las cuarenta y cuatro narigueras colocadas dentro del entierro envuelto de la Señora de Cao fueran sus propias joyas, aunque no se plantean tales dudas para los entierros reales identificados como masculinos. *Ibid.*, 298.
13. Christopher B. Donnan, *Moche Portraits from Ancient Peru*, University of Texas Press, Austin, 2004: 1. ["the Moche captured his facial features so accurately that we would recognize him immediately if we saw him walking down the street of a Peruvian city today"].
14. Janusz Woloszyn, *Los rostros silenciosos: Los huacos retrato de la cultura Moche*, Colección Estudios Andinos, PUCP, Lima, 2008: 192-206.
15. George Kubler, *The Art and Architecture of Ancient America: The Mexican, Maya, and Andean Peoples*, Penguin, Baltimore, 1962: 262. ["it is an art directly connected with sensation, based upon instantaneous perceptions of the changing appearances of reality. Mochica pictorial habits betray an interest in particular situations at the instant of happening"].
16. Read 1912, op. cit., 26.
17. Fusae Kanda, "Behind the Sensationalism: Images of a Decaying Corpse in Japanese Buddhist Art". In *The Art Bulletin*, vol. 87, núm. 1 (2005): 24-49.
18. Larco, 1939, op. cit., 136.
19. Hemos experimentado con una pieza contemporánea elaborada por Erick Valdivieso Maceda.
20. Lisa Trever, "A Moche Riddle in Clay: Object Knowledge and Art Work in Ancient Peru". In *The Art Bulletin*, vol. 101, núm. 4 (2019): 32.
21. En el último aspecto me inspiro en el artículo de Alfred Gell, "Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps", *Journal of Material Culture*, vol. 1, núm. 1 (1996): 15-38.
22. Por ejemplo: Steve Bourget, "But is it Art? The Complex Role of Images in Moche Culture, An Ancient Society of the Peruvian North Coast". En *Anthropologies of Art*, editado por Mariët Westermann, Clark Art Institute, Williamstown, Mass., 2005: 164-177.
23. Rebecca Stone, *Art of the Andes: From Chavín to Inca*, Thames & Hudson, London, 2012: 23.
24. John Robb, "'Art'. In, Archaeology and Anthropology: An Overview of the Concept", *Cambridge Archaeological Journal*, vol. 27, núm. 4 (2017): 587-597.
25. Carolyn Dean, "The Trouble with (the Term) Art". In *Art Journal*, vol. 65, núm. 2 (2006): 32-33.
26. Atreyee Gupta y Sugata Ray, "Responding from the Margins". En *Is Art History Global?*, editado por James Elkins, Routledge, Nueva York y Londres, 2007: 357. ["This essentialism effectively reproduces, yet again, a homogenous, timeless non-West"].
27. *Ibid.* ["a need to historicize these terms within their temporal-contextual usages"].
28. Patricia Victoria Cánovas, "Reflexiones en torno al estudio del arte del Perú antiguo". En *Revista del Museo Nacional*, vol. 50 (2010): 47-64.
29. Arild Hvidtfeldt, *Teotl and Ixiatl: Some Central Conceptions in Ancient Mexican Religion*, Munksgaard, Copenhagen, 1958.
30. Stephen Houston, David Stuart, and Karl Taube, *The Memory of Bones: Body, Being, and Experience among the Classic Maya*, University of Texas Press, Austin, 2006: 67.
31. Middendorf registró el significado del vocablo como *Bildnis, Bildsäule* (retrato-efigie, columna-efigie). Ernst W. Middendorf, *Das Muchik oder die Chimu-Sprache*, Brockhaus, Leipzig, 1892: 61. Décadas después, Isidora Isique de Eten le informó a Lehmann que el significado de la palabra (*siaeg mon*) era "imagen." Gertrud Schumacher de Peña, ed., *El vocabulario mochica de Walter Lehmann (1929) comparado con otras fuentes léxicas*, Instituto de Investigación de Lingüística Aplicada, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1991: 22.
32. Lisa Trever, *Image Encounters: Moche Murals and Archaeo Art History*, University of Texas Press, Austin, 2022: 29.
33. Cfr. Emilio Harth-Terré, *El vocabulario estético de los mochicas: Una lengua muerta que vive en su arte*, J. Mejía Baca, Lima, 1976.
34. Patricia J. Lyon, "Arqueología y mitología: La escena de 'los objetos animados' y el tema de 'el alzamiento de los objetos'." *Scripta Ethnológica*, vol. 6 (1981): 105-108; Jeffrey Quilter, "The Moche Revolt of the Objects", *Latin American Antiquity*, vol. 1, núm. 1 (1990): 42-65.
35. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es/arte>. Consultado 28 de octubre del 2023.
36. Ulla Holmquist, Kukuli Velarde y Carolina Luna, "Encontrar nuestra propia estética: Una conversación acerca de los límites de las disciplinas y las posibilidades de lo 'precolombino'". En, *21: Inquiries into Art, History, and the Visual - Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur* vol. 4, núm. 2 (2023): 305.
37. *Ibid.*, 308.
38. En Sonqo, la antropóloga Catherine Allen relata cómo, dentro de la estructura de las urdimbres, el arte de tejer es una actividad de "jugar con los colores, improvisar con la alternancia rítmica de la oscuridad y la luz." Allen, *Foxboy: Intimacy and Aesthetics in Andean Stories*, con ilustraciones de Julia Meyerson, University of Texas Press, Austin, 2001: 18. ["to play with colors, to improvise with rhythmic alternation of dark and light"].
39. La autora ha participado en calidad de "asesora científica" en el PIA "Proyecto Arqueológico de Pañamarca-Área Monumental" dirigido por Ricardo Toribio Rodríguez (2010), con la colaboración de Jorge Gamboa Velásquez y Ricardo Morales Gamarra, y en el PIA "Paisajes Arqueológicos de Pañamarca" dirigido por Jessica Ortiz Zevallos (2022-actualidad) y Hugo Ikehara Tsukayama (2018-2019), con la colaboración de Michele L. Koons, J. Antonio Ochatoma Cabrera y un equipo de profesionales peruanos y estadounidenses especializados en la arqueología y la conservación. Los resultados del 2010 proyecto se publicaron por completo en Lisa Trever, *The Archaeology of Mural Painting at Pañamarca, Peru*, con aportes de Jorge Gamboa, Ricardo Toribio y Ricardo Morales, Dumbarton Oaks, Washington, D. C., 2017; publicaciones en el Perú incluyen: Lisa Trever, "Cómo escribir una historia del arte para el 'Nuevo Mundo antiguo': perspectivas desde una superficie pintada", en *El arte antes de la historia*, op. cit., 101-129; Lisa Trever, "Las pinturas del centro olvidado de Pañamarca", en *El top anual de los grandes descubrimientos del Perú*, editado por Jorge Sánchez, Perú Explorer, Lima, 2017: 422-431; y Lisa Trever, "La pintura mural mochica y la ortodoxia pictórica en Pañamarca", en *Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades*, editado por Cecilia Pardo y Julio Rucabado, Museo de Arte de Lima, Lima, 2016: 160-163. Los resultados del proyecto actual, que ha sido financiado por National Geographic Society, The Denver Museum of Nature & Science y Columbia University en la Ciudad de Nueva York, se difundirán bilingüemente en el sitio web del proyecto, www.panamarca.org y en una serie de artículos colaborativos en desarrollo que incluye: Jessica Ortiz Zevallos, Lisa Trever, J. Antonio Ochatoma Cabrera y Michele L. Koons, "Redescubrimiento de una sala hipóstila moche con pintura mural en Pañamarca, valle de Nepeña, Perú". En *Arqueológicas*, vol. 32, (2023): 107-123.
40. Esto contrasta con las técnicas preferidas de Huacas de Moche. Véronique Wright, *Étude de la polychromie*

des reliefs sur terre crue de la Huaca de la Luna, Trujillo, Pérou, Archaeopress, Oxford, 2008.

41. Comunicación a la autora, agosto de 2023.
42. Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology, University of California, Berkeley, 4-2616a, 4-2616b, 4-2616c.
43. Se puede acceder más recientemente también a través de modelos tridimensionales y la realidad aumentada. Unos de estos modelos se puede acceder por los códigos QR que aparecen en el póster bilingüe presentado por el equipo del PIA "Paisajes Arqueológicos de Pañamarca" en el congreso virtual del Institute of Andean Studies en 2022. El póster se mantiene archivado en el sitio web del PIA: <https://www.panamarca.org/pintando-creatividad>.
44. Duccio Bonavia, "Una pintura mural de Pañamarca, valle de Nepeña". En *Arqueológicas*, vol. 5 (1959): 21-54.; *Idem.*, *Ricchata Quellcanni: Pinturas murales prehispánicas*, Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú, Lima, 1974.
45. Trever, 2022, *op. cit.*, 71-89.
46. Anne Marie Hocquenghem y Patricia J. Lyon, "A Class of Anthropomorphic Supernatural Females in Moche Iconography". En *Ñawpa Pacha*, vol. 18 (1980): 27-48; Ulla Sarella Holmquist Pachas, "El personaje mítico femenino de la iconografía mochica". En Tesis de Bachiller, PUCP, Lima, 1992.
47. Christopher B. Donnan, "The Thematic Approach to Moche Iconography". In *Journal of Latin American Lore*, vol. 1, núm. 2 (1975): 147-162; Walter Alva y Christopher B. Donnan, *Tumbas reales de Sipán*, Fowler Museum of Cultural History, UCLA, Los Ángeles, 1993.
48. Para una crítica importante de la canonización de imágenes claves en el arte mochica, véase: Sarah Scher, "Destituir a los sacerdotes: La iconografía moche, la falsa ubicuidad y la creación de un canon". En *El arte antes de la historia*, *op. cit.*, 237-257.
49. "Llevan estos personajes algo raro—ya descrito—a la altura del hombro derecho. Nunca habíamos visto nada parecido, pero pudiera ser un recipiente". En *Bonavia 1959*, *op. cit.*, 37.
50. Trever 2022, *op. cit.*, 141.
51. Victorio 2010, *op. cit.*
52. Jessica Ortiz Zevallos, "Informe final de Proyecto de Investigación Arqueológica con fines de conservación y puesta en valor - 'Paisajes Arqueológicos de Pañamarca - 2022'", entregado al Ministerio de Cultura, Lima, 2023.
53. Árbel Fernández, comunicación a la autora, agosto de 2022.
54. Cecilia Pardo y Julio Rucabado, eds., *Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades*, Museo de Arte de Lima, Lima, 2016; Julio Rucabado Yong, "Los otros, los 'no-moche': Reflexiones en torno a la formación y representación de identidades colectivas". En *El arte antes de la historia*, *op. cit.*, 259-290.
55. George Lau, "Intercultural Relations in Northern Peru: The North Central Highlands during the Middle Horizon", *Boletín de Arqueología PUCP*, vol. 16 (2012): 23-52; *idem.*, "Culturas en contacto: La interacción entre Recuay y Moche en el norte del Perú". In *Moche y sus vecinos*, *op. cit.*: 56-67; Donald A. Proulx, "Territoriality in the Early Intermediate Period: The Case of Moche and Recuay", *Ñawpa Pacha*, vol. 20 (1982): 83-96.
56. Museo de América, Madrid, 07702, 07704.
57. La imagen reproducida por Matute se extrae del famoso retrato fotográfico del poeta con Georgette Philippart

tomada por Juan Domingo Córdoba en 1929 en el parque de Versalles.

58. *Kukuli Velarde: CORPUS*, catálogo de exposición, Halsey Institute of Contemporary Art, Charleston, 2022: 29-36.
59. Frank Salomon, "Andean Opulence: Indigenous Ideas about Wealth in Colonial Peru". En *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*, editado por Elena Phipps, Johanna Hecht y Cristina Estera Martín, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2004: 115.
60. Christoph (Kissing) Höcker, "Thesaurus". En *Brill's New Pauly*, http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e1210690. Consultado 28 de octubre del 2023.

Las configuraciones incomparables de los incas

Carolyn Dean

1. Estete, 1918 (1535): 331 (folio 11r).
2. Cummins, 1994, 2011. Véase también Cummins, 2014.
3. Se han planteado serias dudas sobre la autenticidad de algunos de los documentos de Nápoles; para diversas opiniones sobre la colección, véase: Adorno, 1998, 2002; Albó, 1997; Andrien, 2008; Boserup, 2015; Boserup y Krabbe Meyer, 2012, 2015; Cantù, 2001; Domenici y Domenici, 2003; Estenssoro Fuchs, 1997; Guibovich Pérez, 2003; Hyland, 2003; Laurencich, 2009, 2016a, 2016b; Numhauser, 2019. En los documentos se ilustran varios *qhapaqkhipu* y también se incluyen ejemplos tejidos. Debido a que la arqueología no ha producido ningún *khipu* que coincida con la estructura de esta combinación *t'oqapu-khipu*, es probable que fueran invenciones de la época colonial concebidas por quienes —entre los cuales se cuenta el mestizo jesuita Blas Valera— trataban de elevar el estatus inca en las mentes de los europeos, mostrando que en efecto poseían la escritura (Trivero, 2021).
4. Al utilizar el término 'no imaginaria', me atengo a la etimología de la palabra 'imagen', que descende del latín *imago*, que significa 'semejanza'. Aunque 'anicónico' parecería una alternativa ideal, su uso y significados actuales en los estudios sobre religión y arte religioso confunden la cuestión.
5. Boone, 1994.
6. Dean, 2006.
7. Diego de González Holguín, 1608: Lib. 1, 299. Véase también Domingo de Santo Tomás, que define *quillcani* como "esculpir, cauar en duro", *quillcani* como "pintar", y *quillcasca* como "cosa esculpida" (1951 [1560]: 131, 188, 357).
8. Dean, 2010: 4.
9. Para una interpretación alternativa, véase Quispe-Agnoli, 2005.
10. Mientras que Cummins (2011) distingue entre *quillqa* y *t'oqapu*, argumentando que son tradiciones distintas y separadas, Moscovich (2017) sostiene que para los incas eran esencialmente sinónimos.
11. Bertoni, 1879 (1612): 357.
12. Cerrón-Palomino, 2005.
13. Burns Glynn, 1981, 2002.
14. Barthel, 1971; De la Jara 1972, 1975.
15. Para la biografía de Graffigny y una visión general de su obra, véase la introducción de Joan De Jean y Nancy K. Miller en Graffigny, 1993: ix-xxiii. Para más información sobre la importancia de la obra literaria de Graffigny, véase Altman, 1989a, 1989b, 1991; O'Neal, 1994; Showalter, 1978, 2004; Simon, 2003; y Smith, 1990.
16. Garcilaso, 1609: Lib. 6, cap. IX, hace una vaga referencia a las "señales" que usaban los incas para compensar las palabras que el *khipu* no podía expresar. Su aproximación a las obras de Blas Valera pudo haberle dado esta idea, que no llegó a comprender del todo.
17. Sangro, 1750-1751: 233-241. El manuscrito adquirido por Sangro constituye la primera parte de una compilación más amplia de documentos que ahora se conoce como la *Historia et Rudimenta Linguae Piruanorum* (HR). La HR propiamente dicha forma parte de los "documentos de Nápoles". Para un análisis del manuscrito utilizado por Sangro específicamente, véase Domenici, 2007a, 2007b, 2015; Domenici y Domenici, 1996; Miccinelli y Animato, 1998 (1989); y Trivero, 2021. El manuscrito de Sangro ilustra un *khipu* que incorpora elementos similares al *t'oqapu*, que se "leen" como signos de palabras concretas. Basándose en pruebas demasiado complicadas para recapitularlas aquí, Domenici (2015) data el manuscrito utilizado por Sangro entre 1609 y 1750. La HR, a la que pertenece, muestra claros signos de manipulación y parte de aquel puede haber sido falsificado; véase Estenssoro, 1997. Trivero (2021) concluye que la HR fue falsificada en gran medida por el jesuita Illanes, de quien Sangro obtuvo su manuscrito, pero que la sección de la HR escrita en latín es legítima.
18. Diez de los símbolos de Sangro (Amaru, Runa, Yanriñuy, Coyllur, Ututuncu, Tuta, Pachacamac y Suri) son casi idénticos a los del manuscrito que compré. Véase Trivero, 2021.
19. Capecelatro, 2010: 54; Donato, 2016: 211.
20. Sangro empleó colores para distinguir entre formas similares en su tabla de signos maestros, por ejemplo, el círculo solar amarillo frente a la luna circular blanca (1750-1751: lámina después de la p. 262). El grabado en blanco y negro de Baldi, junto con su falta de detalles, no permite identificar con precisión los ornamentos como palabras concretas. Es probable que Baldi represente el tipo de *khipu* inca que Sangro imaginó, pero no pretendía retratar uno de estos instrumentos en funcionamiento.
21. Sangro, *ibid.*: lámina después de la p. 312.
22. Sangro escribe: "potremmo benissimo valerci de' suddetti quipu in vece di scrittura, ed anzi con molto maggior facilità de' Peruanì" (*ibid.*, 288).
23. *Ibid.*, 312-314.
24. Véase, por ejemplo, Arnold y Yapita, 2006; Mignolo, 1994; Uzendoski, 2012; Viveiros de Castro, 1998.
25. Para un resumen y análisis concisos de los intentos de interpretar el *t'oqapu*, véase Arellano, 1999: 254-257 y Clados, 2018. Además de los estudios citados en el texto, ver los siguientes: Clados, 2007; Frame, 2014; Gentile, 2008; Silverman, 2011, 2013; Timberlake, 2001, 2008; y Ziolkowski, 2009.
26. De Rojas Silva, 1979, 1981, 2008. Véase también Eekhout y Danis, 2004.
27. Stone, 2007.
28. Cummins, 2007; Andrew James Hamilton, 2018: 209-210.
29. Julien, 1999: 89, 2001: 202.
30. Este libro también se conoce como *Libro de Ajedrez, Dados, y Tablas*.
31. Frame, basándose en las ilustraciones de Guaman Poma, identifica motivos que ella sugiere corresponden a los cuatro sectores principales del Tawantinsuyu:

- para el Chinchaysuyu, un sol radiante; para el Antisuyu, una luna; para el Condesuyu, una estrella con rayos; y para el Collasuyu, una montaña. Aunque reconoce que Guaman Poma no era inca y que nació después de la colonización española, Frame sostiene que habría “conocido los principales tukapu del imperio y las provincias” (2010: 48). Cabe señalar que ninguna de las cuatro configuraciones de Guaman Poma aparece en el *unku* de los *t'oqapu* de Dumbarton Oaks.
32. Stone, 2007: 398.
 33. Zuidema, 1991.
 34. En cuanto a los intentos para equiparar las representaciones de *t'oqapu* de Guaman Poma con tejidos reales con *t'oqapu*, véase Frame, 2010.
 35. González Holguín, 1608: Lib. 1, 130.
 36. La falta de color en los dibujos de Guaman Poma no explica la ausencia de “ajedrezado”, ya que ilustra patrones ajedrezados con perfecta claridad en numerosos dibujos de túnicas masculinas en los que a veces indica colores alternos y, otras veces, motivos alternos. También combina la alternancia de colores con la alternancia de motivos. Para ejemplos de patrones ajedrezados en Guaman Poma, 2004 (1615), véanse las páginas 112 [112], 115 [115], 151 [151], 155 [157], 252 [254], 318 [320] y 342 [344]; asimismo, Guaman Poma muestra a mujeres que llevan prendas con patrones ajedrezados. Zuidema (1991), sin inmutarse ante la incongruencia entre la definición de *kasana* y el diseño cuadrículado no ajedrezado, pero confrontando el hecho de que las túnicas incas con frecuencia presentan un patrón de tablero de ajedrez, denominó al diseño ajedrezado “*collcapata*”, sugiriendo que representa abstractamente hileras de almacenes de piedra (*colca* o *colca*), un nombre que derivó de otra fuente indígena: Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, cuya representación de “*colca-pata*” no es ajedrezada, sino cuadrículada; véase Pachacuti Yamqui Salcamaygua, 1993 (1613): 208 (f.13v).
 37. Ossio, 2015: 296. Aunque el dibujo de Guaman Poma es en blanco y negro, su texto identifica la parte inferior de la túnica del gobernante como blanca, verde y roja; estos colores coinciden con los de la parte inferior del retrato en acuarela del mismo gobernante en el manuscrito de Murúa de 1613, ahora en la colección del Museo J. Paul Getty; sin embargo, la descripción de Guaman Poma de la parte superior de la túnica no concuerda con la que se muestra en el Murúa del Getty (Murúa 2008 [1613]: 28v). En general, no hay mucha correspondencia entre los retratos de la realeza de Guaman Poma y aquellos del Murúa; a la inversa, mientras que hay una correlación bastante estrecha entre Guaman Poma y una versión anterior de la obra de Murúa conocida como el manuscrito Galvin, esta última carece de un retrato del cuarto gobernante (Murúa, 2004 [1596]; Ossio, 2015: 293).
 38. Dos de ellos en rituales de arado (250 [252] y 1153 [1163]); el tercero en el festival de septiembre de limpieza ritual (252 [254]); y el cuarto en el festival de noviembre de los muertos 256 [258]).
 39. González de Holguín define el *haylli* como un “canto regozijado en guerra, o chacras bien acabadas y vencidas” (1608: Lib. 1, 151). Garcilaso describe cómo ciertas canciones incas llamadas *haylli* (que significa “triumpho”) se entonaban en el momento de arar; los hombres que araban eran comparados con “soldados valientes” (1609: Lib. 5, Cap. 2, 101v). Para una discusión adicional sobre las maneras en que los incas hacían analogías entre la guerra y la cosecha, véase Bauer 1996.
 40. Margarita E. Gentile Lafaille (2010) lo denomina el “*tocapu* cuatripartito” y lo data en el reinado de Pachacuti, el gobernante a menudo identificado con la expansión imperial inicial. Aunque Frame (2004) identifica una configuración diferente como la que se refiere específicamente al Imperio inca (la de un diamante concéntrico), reconoce que el diseño de cuatro cuadrados alude a los cuatro *suyus* del imperio.
 41. Guaman Poma, 2004 (1615): 281-282 [283-284].
 42. Levinson, 1992
 43. Frame, 2004: 252-255.
 44. El octógono rojo que significa ‘stop’ es un ejemplo familiar de símbolo en la semiótica peirciana. Véase Peirce 1960 (1933): Vol. 3, 210-211.
 45. C. Franquemont, 1986.
 46. *Rakiy* significa separar o distribuir; véase Cerrón-Palmino, 1994: 68.
 47. C. Franquemont, 1986: 332.
 48. Silverman, 2014-2015.
 49. Silverman, 1994: 68, 2014-2015, vol. 1: 37-38, 63.
 50. Silverman, 2014-2015, vol. 1: 63-64.
 51. Franquemont y Franquemont, 1987: 68.
 52. Me ocupo de estas cuestiones en mi actual proyecto de libro, *Absence of Images: Beyond Inka Abstraction*.
- ### Replanteando la historia de la arquitectura americana
- Ramón Gutiérrez
1. Noel, Martín. Historia de la arquitectura hispanoamericana, Peuser, Buenos Aires, 1921. Gutiérrez, Ramón. Historiografía iberoamericana. Arte y arquitectura (XVI-XVIII). Dos lecturas, Fundación Carolina-CEDODAL, Buenos Aires, 2004.
 2. Lampérez y Romea, Vicente. “La arquitectura hispanoamericana”, en *Raza española*, Madrid, 1922.
 3. Guido, Ángel. *Fusión hispano-indígena de la arquitectura colonial*, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 1925. Noel, Martín. *Teoría de la arquitectura virreinal*, Peuser, Buenos Aires, 1932.
 4. Kubler, George. “Indianismo y mestizaje como tradiciones americanas medievales y clásicas”, en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, n° 4 (Caracas), 1966. Gasparini, Graziano. *América, barroco y arquitectura*, Armitano, Caracas, 1972. Luks, Ilmar. “Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII”, en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, n° 17 (Caracas), 1976. Angulo Íñiguez, Diego; Marco Dorta, Enrique; Buschiazio, Mario, *Historia del arte hispanoamericano*, Salvat, Barcelona, 1945-1956. Tres tomos.
 5. Buschiazio, Mario. *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica*, Emecé, Buenos Aires, 1961. Hartheterré, Emilio. “La arquitectura mestiza en el sur peruano”, en *XXXVI Congreso Internacinal de Americanistas*, tomo IV, Sevilla, 1966. Benavides, Alfredo. *La arquitectura en el virreinato del Perú y la Capitanía General de Chile*, Ercilla, Santiago, 1941.
 6. Mesa, José de; Gisbert, Teresa. “Determinantes del llamado estilo mestizo. Breves consideraciones sobre el término”, en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, n° 10 (Caracas), 1968. Wethey, Harold. *Art and architecture in Peru*, Cambridge, 1949. Kelemen, Paul. “El barroco americano y la semántica de importación”, en *Anales del Instituto de Arte Americano en Investigaciones Estéticas*, n° 19 (Buenos Aires), 1966.
 7. Gutiérrez, Ramón. “La historia del arte hispanoamericano, la formación de las redes y los cambios historiográficos en las décadas del 60 y 70 del siglo XX”, en *Una empresa memorable de España hacia América: la edición de Angulo Íñiguez, Marco Dorta y Buschiazio sobre el arte americano (1945-1956)*, Kalam, Madrid, 2015. Gutiérrez, Ramón. “Origen historiográfico de la polémica Noel-Buschiazio (1948-1950)”, en *Documentos de arquitectura nacional y americana*, n° 31-32 (Buenos Aires), 1992.
 8. Mesa, José de; Gisbert, Teresa. “Renacimiento y manierismo en la arquitectura mestiza”, en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, n° 3 (Caracas), 1965. Gisbert, Teresa y José de Mesa. “Determinantes del llamado estilo mestizo. Breves consideraciones sobre el término”, en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, n° 10 (Caracas), 1970. Buschiazio, Mario. “El problema del arte mestizo”, en *Anales del Instituto de Arte Americano en Investigaciones Estéticas*, n° 22 (Buenos Aires), 1969.
 9. Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica. (Siglos XVI al XX)*, Cátedra, Madrid, 1984.
 10. Gutiérrez, Ramón. “Reflexiones para una historia propia de la arquitectura americana”, en *Trama*, números 58 y 60 (Quito), 1992-1993. Gasparini, Graziano. “Análisis crítico de la historiografía arquitectónica del barroco en América”, en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, n° 7 (Caracas), 1967.
 11. Portoghesi, Paolo. “La contribución americana al desarrollo de la arquitectura barroca”, en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, n° 9 (Caracas), 1968. AA.VV. *Actas del Simposio sobre el barroco en América*, Instituto Italo-Latinoamericano, Roma, 1981.
 12. Chueca Goitia, Fernando. “Invariantes en la arquitectura hispanoamericana”, en *Revista de Occidente*, n° 38 (Madrid), 1966.
 13. Palm, Erwin Walter. *Los monumentos arquitectónicos de La Española*, Universidad de Santo Domingo, Ciudad Trujillo, 1955.
 14. Gutiérrez, Ramón (coordinador). *Estudios sobre urbanismo iberoamericano*, Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, Sevilla, 1990.
 15. Bromley, Juan y José Barbagelata. *Evolución urbana de la ciudad de Lima*, Concejo Provincial de Lima, 1945.
 16. Hardoy, Jorge Enrique. *El modelo clásico de la ciudad colonial hispanoamericana*. Actas y memorias del 38 Congreso Internacional de Americanistas, Munich, 1972. Tedeschi, Enrico. *La plaza de Armas del Cuzco*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1961.
 17. Gutiérrez, Ramón; Esteras, Cristina; Málaga, Alejandro. *El valle del Colca. Arequipa. Cinco siglos de arquitectura y urbanismo*, Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires, 1986.
 18. Marco Dorta, Enrique. “Atrios y capillas abiertas en el virreinato del Perú”, en *Archivo español de arte* (Madrid), 1941. Mesa, José de; Gisbert, Teresa. “La exteriorización del culto. Capillas abiertas y atrios en el Perú”, en *Anuario de estudios hispanoamericanos*, Sevilla, 1976.
 19. Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura colonial. Teoría y praxis*, Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo (IAIHU), Resistencia, 1980. Gutiérrez, Ramón. “Participación de los sectores populares en la caracterización del barroco americano”, en AA. VV., *Barroco, mestizajes en diálogo*, Fundación Visión Cultural. La Paz, 2017.

20. Bailey, Gauvin Alexander. *Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*, University of Notre Dame, Notre Dame, 2010. San Cristóbal, Antonio. *Arquitectura planiforme y textilográfica virreinal de Arequipa*, Universidad Nacional de San Agustín. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Arequipa, 1997.
21. Viñuales, Graciela María. *El espacio urbano en el Cusco colonial*, Epígrafe-CEDODAL, Lima, 2004. Gisbert, Teresa y José de Mesa. "Lo indígena en el arte hispanoamericano", en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, n° 12, Caracas, 1972.
22. Macera, Pablo. "El arte mural cuzqueño. Siglos XVI-XX", en *Apuntes. Revista de Ciencias Sociales*, n° 4, Universidad del Pacífico, Lima, 1975. Flores Ochoa, Jorge A., Elizabeth Kuon Arce y Roberto Samanez Argumedo, *Pintura mural en el sur andino*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1993.
23. Mujica Pinilla, Ramón. "Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano", en *El barroco peruano*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2002.
24. Gutiérrez Ramón y otros. "Un peculiar ejemplo del barroco andino: el templo de Santo Tomás de Chumbivilcas", en *Archivo español de arte*, tomo 50, n° 199 (Madrid), 1977.
25. Gutiérrez, Ramón. "Repensando el barroco americano", en *Barroco iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad*, tomo I, Universidad Pablo de Olavide, Ediciones Giralda, Sevilla, 2001.
26. Harth-terré, Emilio y Alberto Márquez Abanto. "Perspectiva social y económica del artesano virreinal en Lima", en *Revista del Archivo Nacional del Perú*, tomo XXVI, n° 2 (Lima), 1962.
27. Cummins, Thomas. "Imitación e invención en el barroco peruano", en *El barroco peruano*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2003.
28. Gutiérrez, Ramón (coordinador). *Barroco iberoamericano. De los Andes a las pampas*, Lunwerg, Barcelona, 1997.
29. Gutiérrez, Ramón. "Notas sobre la organización artesanal en el Cusco durante la colonia", en *Revista Histórica*, volumen 3, n° 1, Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima), julio de 1979.
30. Viñuales, Graciela María. *El espacio urbano en el Cusco colonial*, Epígrafe-CEDODAL, Lima, 2004.
31. Mugaburu, Josephe y Francisco. *Diario de Lima (1640-1694). Crónica de la época colonial*, Imprenta Vásquez, Lima, 1935.
32. Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura virreinal del Cuzco y su región*, Universidad Mayor de San Antonio Abad del Cusco, Cusco, 1987.
33. Viñuales, Graciela María y Ramón Gutiérrez. *Historia de los pueblos de indios de Cusco y Apurímac*, Universidad de Lima, Lima, 2014.
34. Gutiérrez, Ramón. "Participación de los sectores populares en la caracterización del barroco americano", en AA. VV., *Barroco, mestizajes en diálogo*, Fundación Visión Cultural, La Paz, 2017.
35. Ferrer Benimeli, José A. "El conde de Aranda y la independencia de América", en AA. VV., *Homenaje a Noel Salomón. Ilustración española e independencia en América*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1979.
36. Rodríguez de Campomanes, Pedro. *Discurso sobre el fomento de la industria popular [1774] y Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, Antonio Sancha, Madrid, 1775.
37. Besio Moreno, Nicolás. *Academia de Dibujo del Consulado (1799-1804)*, Dirección Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1937.
38. Brown, Thomas A. *La Academia de San Carlos en la Nueva España*, SEP/Setentas, México, 1976.
39. Estrada, Genaro. *Algunos papeles para la historia de las bellas artes en México*, México, 1935. García Sáiz, María Concepción y Carmen Rodríguez Tembleque. "Historia de un intento fallido: la Academia madrileña para pensionados mexicanos", en *Cuadernos de Arte Colonial*, n° 2, Museo de América (Madrid), mayo de 1987.
40. Holguera Cabrera, Antonio. "Juan Luis Munárriz y el anteproyecto para la Academia de San Hermenegildo en Lima (1812)", en AA. VV., *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*, Universidad de Cantabria, Santander, 2018.
41. Lohmann Villena, Guillermo. *Las defensas militares de Lima y el Callao*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla, 1964.
42. Gutiérrez, Ramón y Cristina Esteras. *Arquitectura y fortificación. De la Ilustración a la independencia americana*, Ediciones Tuero, Madrid, 1993.
43. Gutiérrez, Ramón. *Fortificaciones iberoamericanas*, Editorial El Viso, Madrid, 2005.
44. Bernaldes Ballesteros, Jorge. *Edificación de la iglesia catedral de Lima (Notas para su historia)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1969.
45. Gutiérrez, Ramón. "Francisco Xavier Mendizábal: el último ingeniero español en el virreinato del Perú", en AA. VV., *Construyendo el Perú. Aportes de ingenieros y arquitectos*, Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, 2000.
46. Marco Dorta, Enrique. *La arquitectura barroca en el Perú*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1957.
47. García Bryce, José. "La arquitectura en el virreinato y la República", en *Historia del Perú*, tomo IX, Mejía Baca, Lima, 1980.
48. Gutiérrez, Ramón y Graciela María Viñuales. *Arquitectura de Arequipa, 1540-1900*, Universidad Católica Santa María, Arequipa, 2022.

La voz del decapitado.

Juan Bautista de la imaginaria y el imaginario del virreinato del Perú
Felipe Pereda

1. Para una crítica de la lógica colonial que subyace en este término y el proyecto al que le da título, véase Thomas Cummins, "Why are we revising the history of Spain in America and questioning Hispanicity 500 years later, or 'el indigenismo es el nuevo comunismo' " (en prensa).
2. Bernabé Cobo, *Historia de la fundación de Lima*. M. González de la Rosa, ed., Lima, 1882: 255.
3. Véase sobre la imaginaria virreinal los trabajos fundamentales de Héctor Schenone, "Esculturas españolas en el Perú". En, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 14 (1961): 58-72; Emilio Harth-terré, *Escultores españoles en el virreinato del Perú*, Lima, 1977; Jorge Bernaldes Ballesteros, "Escultores y esculturas en el virreinato del Perú. Siglo XVI". En, *Archivo Hispalense* LXXII (1989), 261-281; *idem*, "La escultura en Lima, siglos XVI al XVIII". En, *Escultura en el Perú*. Banco de Crédito del Perú, Lima, 1991: 1-133; Jesús Porres Benavides, "Escultores españoles del siglo XVII en el virreinato del Perú". En, *Quiroga. Revista*

de Patrimonio Iberoamericano (2021): 136-149. Para las imágenes del crucificado, ver Ramón Mujica Pinilla, *Los Cristos de Lima: esculturas en madera y marfil*, S. XVI-XVIII, Lima, 1991, y Rafael Ramos Sosa (ed.), *La madera hecha Dios. Arte, fe y devoción en torno a la pasión de Cristo*, Lima, 2016.

4. Bernabé Cobo, *op. cit.*, 271.
5. La atribución fue realizada por primera vez por Jorge Bernaldes Ballesteros en "Juan de Mesa en Lima". En, *Archivo Hispalense* LV, 1972, 77-84, y confirmada cuando su restauración en 1991 reveló la presencia de la firma. Véase también Ramón Mujica Pinilla, "Retablos y devociones para el Salomón de las Indias: de la máquina barroca al teatro de la memoria". En, *San Pedro de Lima. Iglesia del Antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Banco de Crédito del Perú, Lima, 2019 (140-203): 144.
6. He reconstruido e intentado explicar la lógica de este episodio en Felipe Pereda, "Twin Brothers': Mimesis as Providence in Viceregal Perú". En, *Res. Anthropology and Aesthetics*, 71-72 (2019): 97-112.
7. Bernabé Cobo, *op. cit.*, 260.
8. Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla, 1909, 1: 91.
9. Juan Meléndez, *Tesoros verdaderos de las Yndias en la historia de la provincia de San Juan Bautista del Perú*. Roma, 1682, 3: 123-136.
10. Bertrand Lavallé, *Las promesas ambiguas. El criollismo colonial en los Andes*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1993.
11. Rafael Ramos Sosa, "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador". En, *Anales del Museo de América* 8 (2000): 45-63. *Idem*, "El Crucificado de la Sangre," *Laboratorio de Arte* 29 (2017): 811-818.
12. Citado en Jesús Porres, "Escultores españoles del siglo XVII": 142.
13. Juan Meléndez, *Tesoros verdaderos de las Yndias*: 136.
14. Bernabé Cobo, *op. cit.*, 258 y 283, respectivamente.
15. El tema es bien conocido y documentado, pero los intentos de identificar estas obras han resultado por el momento infructuosos. Véase Hernández Díaz, *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Sevilla, Guadalquivir, 1987: 96-99. Una aproximación reciente se encuentra en Rafael Ramos Sosa, "La fama de Montañés y su escuela en Hispanoamérica". En, Ignacio Cano, Ignacio Hermoso y María del Valme Muñoz (eds.), *Martínez Montañés, maestro de maestros*. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, 2020: 47-62. Ayudan a reconstruir su forma las obras documentadas, por ejemplo, en el inventario *post mortem* de Juan López Vozmediano (m. 1632). Ver Luis Eduardo Wuffarden, "El clérigo Juan López de Vozmediano, comitente de Martínez Montañés en Lima". En, el *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 17 (1990), 419-430.
16. Cfr. Marcel Mauss, *Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1925). Hay traducción española, Marcel Maus en su *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Katz, Buenos Aires, 2009.
17. Para la circulación de Cristos de caña, véase Pablo Amador Marrero, *Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI-XVII. Catalogación, historia, análisis y restauración*, Las Palmas de Gran Canaria, 2012; *idem*, "Imaginería ligera en Oaxaca. El taller de los grandes Cristos". En, *Boletín de Monumentos Históricos* 15 (2009): 45-60; Pablo Amador Marrero y Ramón Pérez Castro, "Recepción de la imaginaria ligera novohispana entre los reinados de Felipe II y Felipe III.

- Mutaciones y resignificaciones de un patrimonio escultórico en clave cortesana" (en prensa).
18. La documentación de los cuatro Cristos fabricados en México para ser enviados a Sevilla se debe a la investigación de Fernando Vila Nogales y el estudio de su material a la de Juan Carlos Castro Jiménez, con quienes colaboró en el proyecto "La importación de crucifijos americanos en la era del catolicismo global". Agradezco a Fernando Vila que me permita dar este adelanto de esa investigación en curso. La autoría mexicana del Cristo de Carmona ha sido citada sin referencia al autor de su hallazgo en Rafael López Guzmán (ed.), *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*. Museo del Prado, Madrid, 2022.
 19. Felipe Pereda, "Twin Brothers'...".
 20. Expediente de Información y Licencia de Pasajero de Indias, Sevilla, 30 de diciembre de 1587/24 enero de 1591. AGI, Contratación 5234B, N.2. R.48 (accedido en PARES).
 21. Pedro Rueda Ramírez, "Las redes comerciales del libro en la colonia: 'peruleros' y libreros en la Carrera de Indias (1590-1620)". En, *Anuario de Estudios Americanos* 71.2 (2014): 447-478.
 22. Rubén Vargas Ugarte, *El monasterio de la Concepción de Ciudad de los Reyes* (Lima, 1942), libro escrito antes de tener conocimiento de la identidad del autor del retablo. Una vez esclarecida esta, el autor difundió "El monasterio de la Concepción de Ciudad de los Reyes". En, *Revista de Indias* 1 (1945): 419-444, y *Un monasterio limeño* (Lima, 1960).
 23. José Hernández Díaz, "Martínez Montañés en Lima". En, *Anales de la Universidad Hispalense* 1 (1965): 99-108. Gilman Proské, *Juan Martínez Montañés, Sevillian Sculptor*, Hispanic Society of America, New York, 1967. Rafael Ramos Sosa, "La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de madera". En, Guillermo Lohmann Villena (ed.), *La Basílica Catedral de Lima*. Banco de Crédito del Perú, Lima, 2004 (115-171): 127-129.
 24. Más de la mitad de la población de Lima a principios del seiscientos; la otra mitad, esclavos africanos, siendo la población indígena inferior al 10%: Bernabé Cobo, *Historia de la fundación de Lima* (Lima, 1639): 49-50. Con similar proporción, pero una cifra absoluta muy inferior, aproximadamente 25 000 habitantes, se encuentra en Karen B. Graubart, "Taxation, Obligation, and Corporate Identity in 16th-Century Lima", en Emily A. Engel (ed.), *A Companion to Early Modern Lima*. Brill, Leiden-Boston, 2019: 82-102.
 25. Para la datación del manuscrito, véase Rolena Adorno, "Guaman Poma and His Illustrated Chronicle from Colonial Peru: From a Century of Scholarship to a New Era of Reading. A new introduction to the web publication of *The Nueva corónica y buen gobierno*". (May 2002) En, la edición digital de la Royal Library de Copenhagen: <https://poma.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm>. *Idem*, "A witness unto itself. The integrity of the Autograph Manuscript of Felipe Guaman Poma de Ayala's el Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno (1615/1616)". En, *Fund of Forskning i Det Konelige Biblioteks Samlinger*, 41 (2002): 7-106.
 26. Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Franklin Pease G. Y. (ed.). Fondo de Cultura Económica, Lima, 1993, 2: 368.
 27. *Idem*, 631 [645].
 28. Sabine MacCormack, "Pachacuti: Miracles, Punishments, and Last Judgment: Visionary Past and Prophetic Future in Early Colonial Perú". En, *The American Historical Review* 93 (1988): 960-1006.
 29. Felipe Guaman Poma de Ayala, *op. cit.*, 2: 512.
 30. El contrato fue publicado en los *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Sevilla, 1930, vol. 2: 227-232.
 31. Fray Antonio de Espinosa, *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*. Lib. IV, cap. 25, 1263. Charles Upson Clark (ed). *Smithsonian Miscellaneous, Collections*, Washington, 1948.
 32. Francisco Pacheco, "A los profesores del arte de la pintura". En, Francisco Calvo Serraller (ed.), *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Cátedra, Madrid, 1991, 188. Para los términos del debate, véase fundamentalmente Karin Hellwig, "El parangón entre pintura y escultura". En, *La literatura artística española del siglo XVII*. Visor, Madrid, 1999: 175-252.
 33. Esta es la tesis de Felipe Pereda en *The Man who Broke Michelangelo's Nose*, Penn State University Press, 2024 (en prensa).
 34. Esta idea fue presentada públicamente en "Talking Heads. The Trope of the Severed Head in Spanish Polychrome Sculpture". En, RSA (Renaissance Society of America), Dublín, 30 de marzo de 2022.
 35. Para la imagen vasariana, véase Stephen Campbell, "Fare una cosa morta parer viva: Michelangelo, Rosso and the (Un) divinity of Art". En, *Art Bulletin* 84 (2002): 596-620. Para el tópic, Frank Fehrenbach, *Quasi vivo. Lebendigkeit in der Italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*. De Gruyter, Berlín, 2021.
 36. Juan Meléndez, *Tesoros verdaderos de las Yndias*, 131.
 37. *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Sevilla, 1930, vol. 2: 230-231.
 38. Celestino López Martínez, *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*. Sevilla, 1932: 256.
 39. Messía de la Cerda, *Discursos festivos*, Sevilla, 1594. BNE, Ms. 598, f. 162v-163. Véase Vicente Lleó Cañal, *Fiesta grande: El Corpus Christi en la historia de Sevilla*. Sevilla, 1980.
 40. Un notable ejemplo del siglo XVII se conserva en el Museo Pedro de Osma, en Lima.
 41. Juan Interián de Ayala, *El pintor Christiano, y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. 2 vols. Madrid, 1782, vol. 2: 367.
 42. Museo Nacional de Escultura, Valladolid.
 43. Barbara Baert, *Caput Ioannis in Disco. Essay on a Man's Head* (Visualizing the Middle Ages, 8). Brill, Leiden-Boston, 2012. *Idem*, "The Johanneschüssel as *Andachtsbild*: the Gaze, the Medium and the Senses". En, *Disembodied Heads in Medieval and Early Modern Culture*, Catrien Santing, Barbara Baert & Anita Traninger (eds.). Brill, Leiden-Boston, 2013: 117-151.
 44. Juan Interián de Ayala, *El pintor Christiano*, 2: 366.
 45. Véase una descripción detallada después de su reciente restauración en *Montañés. Maestro de Maestros* (fichas de José Luis Romero Torres), 140-159.
 46. El manuscrito digitalizado, hoy en Royal Danish Library, se encuentra accesible en <https://www.kb.dk/find-materiale/samlinger/haandskriftsamlingen/guaman-pomas-kroenike>. Transcripción de Rolena Adorno, John V. Murra y Jorge L. Urioste.
 47. "Entallador. El que hace figuras de bulto, que cortando la madera ya formando la figura y la obra que haze se llama talla". En, Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Luis Sánchez, Madrid, 1611: 354.
 48. "Que los cristianos se concierten para la hechura y semesanja [sic] de Dios. Todo el mundo acuda a ello por ser seruido de Dios y de su Magestad y bien de las ánimas y salud del cuerpo. Pues que uiendo las santas hechuras, nos acordamos del seruido de Dios. Este arte aprienda enperadores, reys, prinsepes, duques, condes, marqueses, caualleros en el mundo.
- Y ancí en las yglecias y templos de Dios ayga curiucidad y muchas pinturas de los santos. Y en cada yglecia ayga un juycio pintado. Allí muestre la uenida del señor al juycio, el cielo y el mundo y las penas del ynfierno, para que sea testigo del cristiano pecador. Y ancí se lo pague al dicho oficial la limosna de la fábrica o de la limosna que cayre o de los bienes de la yglecia. Y que le cirua y le dé de comer y no le ucope los caciques en sus borracherías.
- Y ci fuere borracho y coquero, el dicho pintor no le tenga lisencia de la dicha obra, aunque sea buen oficial ni lo concienta a ello. Y sea castigado por la justicia porque estando borracho no haga eregías con las santas hechuras ymágenes porque deue ser cristiano, aunque pecador. Que un borracho, aunque sea español, es ydúlatra. Aunque no [e]stá borracho no [e]stá en su juycio, que los demonios anda con ellos. No saue la ora que a de murir el cristiano". (f. 674).
49. Este aspecto ha sido subrayado por Luis Eduardo Wuffarden, "From Apprentices to 'Famous Brushes': Native Artists in Colonial Perú". En, Ilona Katzew (ed.), *Contested Visions in the Spanish Colonial World*. Los Angeles County Museum of Art/Yale University Press, 2012: 251-253.
 50. Para la política de las imágenes en III Concilio de Lima, véase Thomas Cummins, "El lenguaje del arte colonial: imagen, ékfrasis e idolatría". En, *Encuentro Internacional de Peruanistas* (Lima, 1998), 2: 23-44, y Juan Carlos Estenssoro Fuchs, *Del paganismo a la Santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima, 2003, 179-210. Para su reflejo en la obra de Guaman Poma, Mercedes López-Baralt, "La Contrarreforma y el arte de Guaman Poma: notas sobre una política de comunicación visual". En, *Histórica* 3-1 (Lima, 1979): 81-95.
 51. *Tercer Cathecismo y Exposición de la Doctrina Christiana* (Lima, 1585): 116.
 52. "[Ni]ngunna persona cristiano pueda tocar ninguna y[ma]gen ni borrala porque uiendo aquello no cre[e]n los ynfielles], no hazen caso. En el año de 1613 becatador de la ygl[e]cia man[dó] [...] rran en el pueblo de San Pedro de Uarochiri pintado pecado sacre[mento]; por ello las mugeres dieron tanto miedo grandícimo que/688/ no quiciero[n] pecar ni fornicar con saserdote ci mandó borrar lo que dejó pintado el santo arzobispo Mogrovejo. Este dicho becatador juntó el dicho pueblo de San Pedro, San Lorenzo [...] dos hijos cholos en dos yndias y comensaron a uellaquear. [...] no lo borran". *Idem*.
 53. "Relación que yo el Dr. Francisco de Avila... hize ... acerca de los pueblos de indios de este aróispado donde se ha descubierto la idolatría ...", en *Dioses y hombres de Huarochiri*, José María Arguedas (trad.) y Pierre Duviols (ed.). Lima, 1966: 255-259. Véanse las reconstrucciones de Rubén Vargas Ugarte, *Historia de la Iglesia del Perú*. Vol. II (1570-1640). Burgos, 1959: 305-317. Pierre Duviols, *La destrucción de las religiones andinas (durante la conquista y la colonia)*. UNAM, México, 1977). Juan Carlos Estenssoro Fuchs, *Del paganismo a la santidad*, cap. 4, 230 ss. Otros iluminadores análisis son los de Kenneth Mills, *Idolatry and Its Enemies. Colonial Andean Religion and Extirpation, 1640-1750*. Princeton University Press, 1997: 16-25, 191-

198. Iris Gareis, "Extirpación de idolatrías e identidad cultural en las sociedades andinas del Perú virreinal (siglo XVII)", en *Boletín de Antropología*, Departamento de Antropología, Universidad de Antioquia, Medellín, 2004: 262-282. Thomas Cummins, "The Golden Calf in America", en Michael W. Cole y Rebecca Zorach (eds.), *The Idol in the Age of Art*. Routledge, 2009: 77-104. Más recientemente, Claudia Brosseder, *The Power of Huacas. Change and Resistance in the Andean World of Colonial Perú*. University of Texas Press, 2014 (en especial, 104-135).
54. Francisco de Ávila, "Relación... acerca de los pueblos indios... donde se ha descubierto la idolatría". En, José Toribio Medina, *La imprenta en Lima (1584-1824)*, vol. 1 (Santiago de Chile, 1904): 386-389.
55. Juan Carlos Estenssoro Fuchs, *Del paganismo a la santidad*, 244-247. La acusación y el juicio de Francisco de Ávila fueron publicados por Antonio Acosta Rodríguez, "El pleito de los indios de San Damián contra Francisco de Ávila. 1607". En, *Historiografía y bibliografía americanista* 23 (1979): 3-33.
56. El ejemplo mejor documentado es, por supuesto, el de la Virgen de Copacabana de Francisco Tito Yupanqui, ca. 1582. La bibliografía es ya muy amplia. Véase ahora una reconstrucción de la historia de esta imagen en Verónica Salles-Reese, *From Viracocha to the Virgin of Copacabana. Representation of the Sacred at Lake Titicaca*. University of Texas Press, Austin, 1997.
57. Sobre la fuerza simbólica de la leche en la construcción del discurso de la raza, ver Mercedes García Arenal y Felipe Pereda (eds.), *De sangre y leche. Raza y religión en el mundo ibérico moderno*. Marcial Pons, Madrid, 2021.
58. Joseph de Arriaga, *Extirpación de la idolatría del Pirú* (Lima, 1621): 8.
59. Francisco de Ávila en el *Tratado de los Evangelios* (Lima, 1648).
60. Cfr. Julia Kristeva, *The Severed Head. Capital Visions*. Columbia University Press, New York, 2012: 12 y ss.
61. Elizabeth N. Arkush, *War, Spectacle and Politics in the Ancient Andes*. Cambridge University Press, Cambridge, 2022, especialmente el segundo capítulo (19-69). Sobre su pervivencia en el periodo colonial, ver Olaya Sanfuentes Echeverría, "En torno a la fabricación de una figura simbólica: la cabeza del inca en las representaciones coloniales". En, *Diálogo Andino* 27 (2011): 21-34.
62. Folios 390 y 451, respectivamente.
63. Bernard Lavallé, "El fin de Atahualpa". En, *Francisco Pizarro: biografía de una conquista* [online]. Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima, 2004. <http://books.openedition.org/ifea/936>, 123-139.
64. Sabine MacCormack, "Pachacuti: Miracles, Punishments, and Last Judgment", 962.
65. Mercedes López-Baralt, "El milenarismo como liminalidad: una interpretación del mito andino de Inkarrí". En, *El retorno del Inca Rey. Mito y profecía en el mundo andino*. Editorial Playor, Madrid, 1987: 15-53.
66. La literatura es extraordinariamente extensa. Véase, más recientemente, sobre la controvertida tradición textual: Pierre Duviols, "Las representaciones andinas de la muerte de Atahualpa. Sus orígenes culturales y sus fuentes". En, *La formación de la cultura virreinal*. Vervuert, Frankfurt, 2000, 1: 213-248. César Itier, "¿Visión de los vencidos o falsificación? Datación y autoría de la *Tragedia de la muerte de Atahualpa*", en *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 30, 1 (2001): 103-121. Carlos García-Bedoya, "Pasados imaginados. La conquista del Perú en dos obras dramáticas olvidadas". En, *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, Ignacio Arellano Ayuso y José Antonio Rodríguez Garrido (eds.). Vervuert, Frankfurt, 2008: 353-367. Mercedes López-Baralt, "El retorno del Inca en la memoria colectiva andina: del ciclo de Inkarrí a la poesía quechua urbana de hoy". En, *Cahiers de CRICCAL* 31 (2004): 19-26.
67. Federico Navarrete, "Beheading and massacres. Andean and Mesoamerican representations of the Spanish Conquest". En, *Res. Anthropology and Aesthetics*, 53-54 (2008): 59-78.
68. La discusión más detallada que he visto sobre este particular es la de Adám Szásdi Nagy, "Algo más sobre la fecha de la muerte de Atahualpa", *Historiografía y Bibliografía Americanistas* 30 (1986): 69-76.
- Virreinos en diálogo: artífices, obras e ideas artísticas de Nueva España y Guatemala en el Perú**
Luis Eduardo Wuffarden
1. Silva Santisteban, 1989: 314-319. La nota de Berlín 1963 no trascendió entre los estudiosos peruanos.
 2. Ejemplo de ello son las referencias recogidas por Vargas Ugarte en su clásico diccionario de artífices. Vargas Ugarte, 1947 y 1968.
 3. Véanse, por ejemplo, las contribuciones de Mariaza, 1982; Estabridis, 1983 y Wuffarden, 2008. Una tesis reciente, presentada en México por Paulina Hernández Vargas, incorpora esos y otros aportes. Hernández, 2017.
 4. El XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, celebrado en Zacatecas, 1993, constituyó un paso importante en ese sentido. Véase: Eder (relatora), 1993. Asimismo, la exposición celebrada el año 2011 en el Museo de Los Ángeles (LACMA), cuyo catálogo contiene un conjunto de ensayos sobre temas clave en la historiografía del arte virreinal. Katzew (ed.), 2011.
 5. Véanse, por ejemplo: O'Phelan y Salazar, 2002; DaCosta Kauffman, 1999 y 2008; Gutiérrez (coord.), 2008; López Guzmán (coord.), 2023. También pueden consultarse Donna Pierce (ed.), 2010 y Rivas (ed.), 2020.
 6. Mariano Bonialian quizá sea quien más ha explorado recientemente el comercio transpacífico, con una producción bibliográfica bastante extensa. Véanse, por ejemplo, Bonialian, 2019, 2020, 2021 y 2022. También pueden consultarse Donna Pierce (ed.) y Rivas (ed.).
 7. Hernández, 2023: 11-52. Los virreyes trasladados de México al Perú fueron Antonio de Mendoza, Martín Enríquez de Almansa, Luis de Velasco y Castilla, Gaspar de Zúñiga Acevedo y Velasco, Juan de Mendoza y Luna, Diego Fernández de Córdoba, García Sarmiento de Sotomayor, Luis Enríquez de Guzmán y Melchor Portocarrero Lasso de la Vega.
 8. Ojeda, 2022 (en prensa). Véase también las correspondencias en la página web PESSCA.
 9. Benavente, 2014: 227-228.
 10. Mendieta, 1993: 66.
 11. Solo como "indio mexicano" lo menciona Vargas Ugarte, 1947: 78-79, al igual que Lisson, 1944: 319.
 12. Harth-terré, 1967; Este nombre es recogido por Heredia, 1989: 47; y Vetter, 2016: 144.
 13. Wuffarden, 2016:
 14. Lisson, 1944: 319.
 15. Carta de pago de Juan de Alvarado y Hernán Mexía a Luis de Anaya. Lima, 9 de octubre de 1572. Archivo General de la Nación. Protocolos notariales. Siglo XVI. Escribano Alonso Hernández N° 85, ff. 1331-1335 v. Debo esta referencia a la gentileza de Pedro Guibovich Pérez, colega y amigo. El documento es citado en Wuffarden, 2008: 162-163.
 16. Véase especialmente Amador, 2012 y 2020; Pérez de Castro y Amador, 2020; Cummins, 2016; y López Guzmán (ed.), 2022.
 17. Rea, 1996: 81.
 18. Escobar, 2008: 104.
 19. Amador, 2020: 219-239.
 20. Por ejemplo, Querejazu, 1978: 137-151.
 21. Amador, 2020: 227.
 22. Stastny, 1982: 158, fig. 5.
 23. Véase, por ejemplo, la carta datada en 1782 que se encontró en un reciente proceso de restauración. Ugarte, 2013: 114.
 24. Por mucho tiempo hubo una tensa controversia entre el Cusco y Lima por el título de "cabeza de los reinos del Perú" que reclamaba la antigua capital incaica, invocando una real cédula otorgada por Felipe II. Véase Domínguez, 2010: 15-19, 48, 151, 272.
 25. Samanez, 2013: 89.
 26. Harth-terré, 1961: 69-90.
 27. Ramos, 2011: 21-50.
 28. Ramos, 2014: 37-45.
 29. San Cristóbal, 2011: 183-186.
 30. San Cristóbal, 2011: 184; Ramos, 2011; Chuquiray, 2015: 89-90.
 31. Ramos, 2014: 40-41.
 32. Agulló, 1981.
 33. Poco antes de morir Arteaga, Daza declaraba a su favor en un expediente abierto contra el primero por injurias en medio de violentas peticiones que dejaron malherido al pintor sevillano y desencadenaron su fallecimiento. Véase Moysén, 1988: 23-24.
 34. Sigüenza y Góngora, 1683:
 35. Vargas Ugarte, 1947: 156.
 36. En el Museo de la Catedral de Lima se encuentra una de esas versiones dieciochescas. Wuffarden, 2004: 284-290.
 37. Es sabido, en efecto, que el prelado emprendió numerosas visitas pastorales a lo largo de su vasta diócesis; la muerte lo sorprendía en marzo de 1606, precisamente en medio de uno de esos recorridos, cuando acababa de llegar a la villa norteña de Jaña.
 38. Véase la correspondencia 2012 A/2012 B en la página web PESSCA. Existe otra versión de este tema por Vásquez de Arce, siguiendo la misma fuente, en el Museo Nacional de Bogotá.
 39. Archivo Arzobispal de Lima. Sección Papeles importantes. 29 de noviembre de 1680. Carta de Cristóbal Daza en que solicita una limosna o una plaza que dice tuvo en el presidio del Callao.
 40. Así lo afirmaba el estudio pionero de Taullard sobre la historia del mobiliario colonial en la región. Taullard, 1947: 73 y 284. Poco antes, una hipótesis parecida era esbozada por Alberto Santibáñez Salcedo, Santibáñez, 1945-1946: s. p. Ambos coinciden en señalar que los muebles más antiguos de este tipo eran filipinos y que posteriormente habrían servido de modelo a los artífices locales.
 41. Jorge Rivas relaciona la técnica de los enconchados con ciertas lacas coreanas, aunque reconoce en su diseño influencias mudéjares y sitúa su ejecución en obradores limeños. Véase su ficha de un escritorio

- “enconchado” en: Rishell y Stratton-Pruitt, 2007: 498-499. Por su parte, María Campos lo relaciona con la tradición japonesa de laca Namban y sitúa su ejecución en el virreinato del Perú. Campos, 2014: 247-287. Más recientemente, Anthony Holguín sugiere procedencia novohispana. Holguín, 2023: 149-268.
42. Esta hipótesis se basa en un recibo de pago hecho en 1750 por el convento limeño de la Buena Muerte a un personaje llamado Francisco Aldunsi por unos “atrilles de ébano y concha”, pero no aparece documentado entre los artífices de su tiempo. Lo más probable es que Aldunsi fuera un comerciante y no el autor de la pieza. Véase: Santibáñez, 1945-1946, s. p.; y Francisco Stastny. “Arte colonial”: 125.
 43. Cit. en Swayne y Mendoza, 1951: 531. El que tales objetos fueran destinados al mercado limeño explicaría las evidentes diferencias con el mobiliario colonial guatemalteco señaladas por Pedro Gjiurinovici, 2001: 206.
 44. Durand, 1956: 59-74.
 45. Crespo, 2003: 354; Baena, 2017, nota 344.
 46. Sobre los escritorios producidos en Oaxaca, véase Curiel 2023.
 47. Rodríguez Guillén, 1735: 121.
 48. Swayne y Mendoza, 1951:531; Baena, 2017: nota 345.
 49. La frase corresponde a uno de los primeros coleccionistas y estudiosos modernos del arte colonial peruano. Véase Peña Prado et. al, 1938: 111.
 50. Hernández, 2017: 179.
 51. Vargas Ugarte y Benavente lo confunden con su hermano y colega Nicolás Rodríguez Juárez, pese a estar claramente firmado. Vargas Ugarte, 1947: 259. Benavente, 1995: 26.
 52. Cabrera y Quintero, 1746: 366.
 53. El voluminoso catálogo de la exposición organizada por el LACMA lleva precisamente el título de Pinxit Mexici (Katzew), al igual que la muestra. Se trata de la publicación más actualizada sobre la pintura novohispana del siglo XVIII. Ha sido fuente obligada y constante para esta sección. Sus co-curadores –Luisa Elena Alcalá, Jaime Cuadriello, Ilona Katzew y Paula Mues Orts– contribuyeron con sendos ensayos y fichas de catálogo de enorme utilidad para el investigador.
 54. Sobre la aceptación de esta pintura en Europa, véase López Guzmán (coord.), 2022, que reúne contribuciones de Luisa Elena Alcalá, Pablo Amador, Adrián Contreras y Jaime Cuadriello.
 55. Estabridis, 1986: 21. Sobre la vasta iconografía de santa Rosa de Lima, véase la importante contribución de Mujica et al. 1995.
 56. Cuadriello, 1994: 405-418.
 57. Se explicaría así que fuese catalogada erróneamente como pintura napolitana o como obra del español José del Pozo.
 58. Mariazza, 1982.
 59. Ibid.
 60. Sobre la trayectoria de Martínez en México, véase Alcalá, 1999 y Fernández, 2017. Esta última tesis ya incorpora algunas piezas de Martínez en el Perú, como el *San Bernabé* de Lima y el *Camino del Calvario* en Trujillo.
 61. Gutiérrez de Quintanilla, 1920: 221; Stastny, 2013: 34 y 90.
 62. Vargas Ugarte, 1947: 200 y 323.
 63. Peña Prado et. al, 1938: 147.
 64. Bernaldes Ballesteros (coord.), 1989: 86.
 65. Mariazza, 2004: 179.
 66. Jeckel, 1899.
 67. Hernández, 2015:
 68. Oviedo, 1736.
 69. Libro de sacristía de la iglesia de la Merced. Colección Bingham. Universidad de Yale. Cit. en Wuffarden, 2008: 168 nota 14.
 70. José Manuel Bermúdez (traductor). *El pintor cristiano y erudito* por Juan Interian de Ayala (manuscrito inédito). Agradezco a su propietaria las facilidades para su consulta.
 71. Wuffarden, 2022: 150-155.
 72. Sobre la circulación de pintura sobre cobre en Europa y América, véase Bargellini
 73. Véase la ficha de Jaime Cuadriello sobre Santa Rosalía, en: Katzew (ed.), 2017.
 74. Cuadriello, 1989: 5-33.
 75. La alusión del *Drama de dos palanganas* a las pinturas de castas fue anotada inicialmente por Kusunoki, 2006: 118; y desarrollada después por Barbón, 2016: 320.
 76. Archivo Histórico Municipal de Lima. Libro XXVII de Cédulas y Provisiones.
 77. Bromley, 1949: 68.
- El neo-barroco peruano**
el reciclaje contemporáneo de un imaginario simbólico y cultural
Ramón Mujica Pinilla
1. Comunicación personal.
 2. Véase “De alfarero civilizador a artesano insurgente: el trasfondo político de un lienzo de Francisco Laso”, en Ramón Mujica Pinilla, *La imagen transgredida. Estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2016: 653-699.
 3. Francisco Laso, “Algo sobre Bellas Artes”, en *Revista de Lima*, vol. 1, 15 de octubre de 1859: 79.
 4. David Vargas Torreblanca, *El coleccionismo de José Davila Condemarín en su Pinacoteca y museo de 1862: gusto y programa iconográfico*. Tesis para optar el grado académico de Maestro en Museología. Universidad Ricardo Palma, Lima, 2022: 167.
 5. Véase *Pinacoteca y Museo del S. D. D. José Davila Condemarín, director general de Correos de la República*. Imprenta de la Época por J. E. del Campo, Lima, 1862: 1-28.
 6. Citado por José María Vargas en *Los pintores quiteños del siglo XIX*. Editorial Santo Domingo, Quito, 1971: 14-15.
 7. Véase Fernando Villegas Torres, *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2015.
 8. La iconografía velasquista que muestra a Túpac Amaru rompiendo “las cadenas de la esclavitud” era una apropiación de la misma iconografía difundida por Núñez Ureta del mariscal Ramón Castilla, quien abolió en 1854 el tributo indígena y la esclavitud del negro. En 1956 la Coalición Nacional utilizó a Castilla como emblema y punta de lanza para denunciar y derribar la dictadura militar de Manuel A. Odría; véase Ramón Mujica Pinilla, “Manuel Mujica Gallo contra Manuel Mujica Gallo: el Perú como espada y cabeza de un continente”, en *Manuel Mujica Gallo*. Volumen 2. *Escritos escogidos*. Pimum Mobile Colección Editorial, Lima, 2022: 140-142. Véase también Christabelle Roca-Rey, *La propaganda visual durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975)*. Instituto Francés de Estudios Andinos y Biblioteca Nacional del Perú, Lima, 2016.
 9. La Comisión Técnica del Arte estaba integrada por los artistas plásticos Leslie Lee, Cristina Gálvez y Carlos Bernasconi, el arquitecto Juan Günther, la coreógrafa Vera Stastny, el historiador del arte Alfonso Castrillón y el musicólogo Enrique Pinilla.
 10. Véase “Tópicos sobre arte popular; 40 años del premio López Antay”, en Alfonso Castrillón Vizcarra, *Las buenas intenciones*. Universidad Ricardo Palma, Lima, 2018: 189-205.
 11. “Comunicado” de ASPAP. Diario *La Prensa*, Lima, 14 de enero de 1976.
 12. Ya a mediados de la década de los años de 1950, cuando los comerciantes de Lima le solicitaron a don Joaquín una gran cantidad de retablos para la venta por docenas, el artesano respondió con indignación: “Yo no soy fábrica, señor, soy escultor”. La regla de oro de su oficio tradicional era: “Paciencia, la curiosidad, la honradez y la tranquilidad”; véase José María Arguedas, *El arte popular religioso y la cultura mestiza*. Lima, 1958: 151-159.
 13. No es cierto –aunque lo dijera Arguedas– que el gran retablista ayacuchano Jesús Urbano Rojas, discípulo de López Antay, fuera el primero en crear un “retablo” mercantil moderno (José María Arguedas, “Del retablo mágico al retablo mercantil”, en *El Dominical*, suplemento del diario *El Comercio*, Lima, 30 de diciembre de 1962). Según declaraciones del propio Urbano Rojas, fue López Antay quien le enseñó a “secularizar” el “retablo mágico” (comunicación personal), que él más adelante utilizaría como “teatros de la memoria” para escenificar ahí los mitos y ritos andinos en proceso de extinción. Véase Jesús Urbano Rojas y Pablo Macera, *Santero y caminante: Santoruraj-Nampurej*. Editorial Apoyo, Lima, 1992.
 14. El proyecto de Rocío Rodrigo era recuperar los antiguos repertorios iconográficos de arte religioso –ya olvidados o perdidos– y tomó un giro inesperado cuando los imagineros aceptaron su propuesta, siempre y cuando ellos pudieran hacer “arte abstracto”. Al final, optaron por construir una “instalación” museística que se tituló “La ofrenda rota”. Se labraron en piedra de Huamanga todos los elementos “rituales” necesarios para instalar una “mesa shamánica” andina y ofrecer un “pago a la tierra”: bebidas, comida, fetos de llamas, hojas de coca, entre otros elementos. Los objetos, cual bodegón barroco, constituían un *memento mori* de la cultura andina. Al convertirse en “obras de arte” museables, las piedras de Huamanga tenían un valor comercial en la medida en que eran la memoria fosilizada de un bien perdido.
 15. Véase *Post-ilusiones. Nuevas visiones. Arte crítico en Lima (1980-2006)*. Fundación Wiese, Lima, 2006: 58-59.
 16. *El orden de los factores*. Sandra Gamarra Heshiki. Museo Amparo, Puebla (México), 2022: 30.
 17. Luis Eduardo Wuffarden, “Sandra Gamarra: metapintura, simulacro, mestizaje”, en Sandra Gamarra, *Producción/Reproducción*. Museo de Arte de Lima, Lima, 2021: 45-82.
 18. Véase el catálogo *Perú: arte contemporáneo*. Curador: Gustavo Buntinx. Santiago de Chile, 2015.
 19. Gustavo Buntinx, “Un pasado incompleto. Moiko Yaker. Pinturas (1986-1994)”. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey, 1996.

20. Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*. Paidós, Barcelona, 1999: 37-38.
21. "Estética de la Utopía", en Aníbal Quijano, *Cuestiones y horizontes. Antología esencial. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Selección y prólogo de Danilo Assis Clímaco. Clacso, Buenos Aires, 2014: 733-741.
22. *America. Bride of the Sun. 500 years of Latin America and the Low Countries*. Royal Museum of Fine Arts. Antwerp, Imschoot Books, 1992.
23. Véase Gustavo Buntinx, "Entre la tierra y el mundo. Moiko Yaker 1986-1994", en *Un pasado incompleto. Moiko Yaker. Pinturas 1986-1994*. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey, 1996: 17-45.
24. Ramón Mujica Pinilla, "Barroco y nuevo milenio: políticas de la representación", en *Hueso Húmero*, 42 (2003): 54-61.
25. Gustavo Buntinx, "El Dios escondido", en *Deus absconditus. Retrospectiva de Manuel Moncloa 1980-2011*. Curaduría y textos: Gustavo Buntinx. Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima, 2012.
26. Comunicación personal del pintor.
27. Victor I. Stoichita, *En torno al cuerpo. Anatomías, defensas, fantasmas*. Cátedra, Madrid, 2022; véase el capítulo 5, "La piel de Miguel Ángel" (pp. 59-70).
28. Véase Lois Parkinson Zamora, *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. Iberoamericana, Vervuert, Madrid, 2011. Los "metatextos" laberínticos de las nuevas tecnologías digitales y las nuevas escenografías con efectos especiales "virtuales" tridimensionales también han sido estudiados como parte de la cultura neobarroca contemporánea; Angela Ndalanis, *Neo-baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), and London, 2004.
29. Manuel J. Borja-Villel presentaba la exhibición de arte virreinal en el Reina Sofía de Madrid del siguiente modo: "Sorprende la obcecación con que hemos ignorado que desde el siglo XVI la historia de Europa es inseparable de la de sus colonias, más aún, el hecho constatable de que no existe modernidad sin las relaciones centro-periferia que se inauguran con los procesos coloniales. ¿Qué sucedería si sustituyésemos el *ego cogito* de Descartes por el *ego conquiro* de Hernán Cortes, o el principio de la razón pura de Kant por lo que Marx denominó principio de acumulación originaria? ¿Qué pasaría si, en lugar de empezar el relato moderno en la Inglaterra de la Revolución Industrial o en la Francia de Napoleón III, lo iniciáramos en la América de los virreinos? [...] No existe un único origen de la modernidad desde el momento en que la modernidad misma implica procesos de diseminación, contaminación y permeabilidad que desestabilizan la misma noción de origen. Esta comprensión de la modernidad invalida cualquier interpretación lineal y evolucionista de las artes: a pesar de lo que sostuvieron los profetas del modernismo, el arte ya no puede interpretarse como una progresiva sucesión de intentos en pos de la obtención de la pureza de las especies estéticas"; véase *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* Alice Creischer, Max Jorge Hinderer y Andreas Siekmann (eds.). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010.
30. Véase Javier Sanjinés C., *Rescaldos del pasado. Conflictos culturales en sociedades postcoloniales*. Programa de Investigación Estratégica en Bolivia, La Paz, 2009: 38.
- El arte desde fuera del arte**
Una historia de lo moderno en fragmentos (Perú, 1900-1940)
Ricardo Kusunoki
- Véase Kusunoki, 2011b.
 - Wuffarden, 2014: 2.
 - Majluf y Wuffarden, 2013: 24-25.
 - Mariátegui, 1928. Sobre la participación de Sabogal en Amauta véase Majluf, 2019.
 - Véase el ensayo, aún en prensa, de Ricardo Kusunoki y Natalia Majluf, "Otro lugar para la plástica. Gráfica y política en los años veinte".
 - Kusunoki, 2018: 100-101.
 - Mc Evoy, 1999: 288.
 - Para una aproximación al papel de la litografía en la cultura visual limeña de fines del siglo XIX, véase Victorio, 2020.
 - Sobre *Actualidades* puede consultarse Mendoza Michilot, 2016: 319.
 - Para el desarrollo de la escultura en Lima a inicios del siglo XX alrededor de la Escuela de Artes y Oficios, véase Villegas, 2010.
 - Lauer, 1976: 49.
 - Para la biografía de Moral, véase Cerpa Moral, 2016.
 - A su vez, la exploración de las posibilidades abiertas por el fotograbado adquirió un cariz paralelo con *La Crónica*, fundada por Moral en 1912, cuya aparición formalizaría "la noción y práctica del reportero gráfico en el Perú". Garay, 2016: 112.
 - Majluf, 2006: 12.
 - Garay y Villacorta, 2007: 35-37.
 - Kusunoki, 2019: 121-123. Para un panorama más amplio sobre el género y sus principales representantes en aquel periodo, véase Rivera Serna, 2006.
 - Véase González, 2015.
 - Para acercarse a los lenguajes formales de la caricatura de aquel periodo a partir de una selección de obras, véase Mujica, 2014.
 - Valdelomar, 1988: II, 68.
 - Para los inicios de la carrera de Málaga Grenet en el ámbito de la caricatura, véase Llosa Málaga, 2016 y Rodríguez Díaz, 2017. Su éxito internacional sería ampliamente publicitado en vida del autor. Sirvan de ejemplo Valle, 1920 y Raygada, 1931.
 - Véase Bernabé, 2006: 82-86.
 - Buntinx, 2003: 55.
 - Valdelomar, 1917.
 - Valdelomar, 1921. La imagen aparece en la p. [4]; la narración entre las pp. [5]-12.
 - Bernabé, 2006: 89.
 - Para algunas notas sobre la vida de Chabes, cuya biografía en gran medida aún resulta desconocida, véase Di Benedetto, 2019.
 - Chabes, 1923.
 - Escuela Nacional de Bellas Artes 1924: [5].
 - Castillo, 1915: [2090].
 - Véase Villegas y Torres, 2005: 53; Villegas 2020.
 - Para una completa cronología de la actividad de Castillo, véase Villegas, 2006: 161-164.
 - Esta capacidad para cristalizar visualmente los tópicos sobre la Lima colonial una explica la frecuente asociación de las evocaciones coloniales de Castillo con las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma, libro que -como señala Fernando Villegas- sólo ocasionalmente proporcionó temas explícitos al pintor. Véase Villegas, 2006: 114-117.
- Véase una aproximación algo más extensa sobre este tema en Ricardo Kusunoki, "Aesthetics of Excess: Lima's Neocolonial Imaginary (1870-1950)", Museo de Arte de Denver (en prensa).
 - Castillo, 1919: 588.
 - Majluf y Wuffarden, 2015: 26-27.
 - Anónimo, 1923: 5.
 - Para una amplia discusión sobre los discursos artísticos nacionalistas, véase Majluf 2022.
 - Wuffarden, 2018: 54.
 - Lauer, 1976: 75.
 - Guillén, 1925.
 - Wuffarden, 2018: 65.
 - Véase Majluf y Wuffarden, 2015: 80-83.
 - A la figura en piedra de Huamanga perteneciente a la colección Barbosa Stern debe sumarse una escenificación fotográfica realizada en Ayabaca por Ruben Quevedo, la cual fue incluida por Andrés Garay en la muestra *El retrato como refugio*, que dedicó a este fotógrafo en 2012.
 - Véase Majluf y Wuffarden, 1999: 63-71.
 - Anónimo, 1934. Citado también en Kusunoki, 2018: 114, aunque con referencia equivocada.
 - Para las dicotomías entre arte culto y arte popular véase Borea, 2017; Kusunoki y Majluf, 2019.
 - Escuela Nacional de Bellas Artes, 1923: 31-41.
 - Anónimo, 1928.
 - Valle, 1920.
 - Anónimo, 1928.
 - Raygada, 1931a.
 - Goyburu, 1927.
 - Véase *Presente*, n.º 2 (Lima, enero de 1931): 4; *Presente*, n.º 3 (Lima, segundo semestre de 1931): 8.
 - Véase *Presente*, n.º 2 (Lima, enero de 1931): 13; *Presente*, n.º 3 (Lima, segundo semestre de 1931): 4, 13 y 15.
 - Véase Raygada, 1931b.
 - Sobre el más conocido movimiento de los "independientes", véase Castrillón, 2001.
 - Kusunoki, 2019: 135.
 - Espinosa, 1934: 13.
 - Anónimo, 1948. Sobre Helena Aramburú véase Rojas, 2004.
 - Raygada, 1949.
 - Ibid.* Para las otras connotaciones del comentario de Raygada puede consultarse Kusunoki, 2011a: 63-67.
 - Véase el ensayo de Natalia Majluf incluido en este mismo volumen.



BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, José de
1590 *Historia natural y moral de las Indias*. Sevilla: Juan de León (impr.). Libro VI.
- ACOSTA RODRÍGUEZ, Antonio
1979 "El pleito de los indios de San Damián contra Francisco de Ávila. 1607". En, *Historiografía y bibliografía americanista* 23 (1979): 3-33.
- ADORNO, Rolena
1998 "Criterios de comprobación: el manuscrito Miccinelli de Nápoles y las crónicas de la conquista del Perú". En, *Antropológica* 16: 369-394.
- 2002 "A Witness Unto Itself: The Integrity of the Autograph Manuscript of Felipe Guaman Poma de Ayala's *El Primer nueva corónica y buen gobierno* (1615-1616)". In, *Fund og Forskning i Det Kongelige Biblioteks Samlinger* 41: 7-106. <http://www.kb.dk/elib/mss/poma>
- 2022 "Guaman Poma and His Illustrated Chronicle from Colonial Perú: From a Century of Scholarship to a New Era of Reading". In, A New Introduction to the Web of the *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (2022): <https://poma.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm>
- "AFINOGUÉNOVA, Eugenia
2019 *El Prado: la cultura y el ocio (1819-1939)*. Madrid: Cátedra.
- AGUEDA VILLAR, Mercedes
2008 "José Madrazo y su crítica al Greco". En, *Anales de historia del arte*, número extraordinario.
- AGULLÓ, Mercedes y COBO
1981 *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVII*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- ALBÓ, Xavier
1997 "La Nueva corónica y buen gobierno: ¿Obra de Guamán Poma o de jesuitas?". En, *Anuario de la Académica Boliviana de Historia Eclesiástica* (Sucre) 3: 185-219.
- ALCALÁ, Luis Elena
1999 "La obra del pintor novohispano Francisco Martínez". En, *Anales del Museo de América*, 7: 175-187.
- 2021 "El concepto de distancia en el estudio del arte virreinal". En, *Latin American and Latinx Visual Culture*, vol. 3, 3: 87-98.
- 2022 *Arte y localización de un culto global. La Virgen de Loreto en México*. Madrid: Abada Editores.
- ALCALÁ, Luisa Elena y Jonathan BROWN
2013 *Pintura en Hispanoamérica, 1500-1825*. Madrid: El Viso. 2013.
- ALTMAN, Janet Gurkin
1989a "Graffigny's Epistemology and the Emergence of Third-World Ideology". In, *Writing the Female Voice: Essays on Epistolary Literature*, ed. Elizabeth C. Goldsmith, 172-202. Boston: Northeastern University Press.
- 1989b "Making room for 'Peru': Graffigny's novel reconsidered". In, *Dilemmas Du Roman: Essays in Honor of Georges May*, ed. Catherine LaFarge: 33-46. Saratoga, Calif.
- AMADOR MARRERO, Pablo
2012 *Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI-XVII. Catalogación, historia, análisis y restauración*, Las Palmas de Gran Canaria. 2009 "Imaginería ligera en Oaxaca. El taller de los grandes Cristos." En, *Boletín de Monumentos Históricos* 15 (2009): 45-60.
- 2020 "Materialidad y tecnología: la escultura virreinal a debate. El caso del Señor de los Temblores del Cuzco". En, Siracusano y Rodríguez Romero 2020: 219-239.
- AMADOR MARRERO, Pablo y Ramón PÉREZ CASTRO "Recepción de la imaginería ligera novohispana entre los reinados de Felipe II y Felipe III. Mutaciones y resignificaciones de un patrimonio escultórico en clave cortesana" (en prensa).
- ANDRIEN, Kenneth
2008 "The Virtual and the Real". In, *History Compass* 6. 5: 1304-1324.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego; MARCO DORTA, Enrique y Mario BUCHIAZZO
1945-1956 *Historia del arte hispanoamericano*. Barcelona, Salvat. Tres tomos.
- ANMA, Libri
1991 "A Woman's Place in the Enlightenment Sun: The Case of F. de Graffigny". In, *Romance Quarterly*. 38 (3): 261-272.
- Anónimo
1923 "Editorial". *Más Allá*, Cuzco, año II, N° 6 (julio): 3-6.
- 1928 "La próxima 'feria de dibujante' nacionales". En, *La Revista*, Lima, II, N° 63 (18 de octubre): 22.
1948. "Arte: La primera exposición de Helena Aramburú". En, *Semanario Peruano* 1948, Lima, 15 de noviembre: 26-27.
- ARCHER, Christon I.
1992 "Bite of the Hydra: The Rebellion of Cura Miguel Hidalgo, 1810-1811". En, Jaime E. Rodríguez O., (comp.), *Patterns of Contention in Mexican History*. Wilmington: Scholarly Resources.
- ARELLANO, Carmen
1999 "Quipu y tocapu: sistemas de comunicación inca". In, *Los Incas: Arte y Símbolos*, ed. Franklin Pease et al: 214-261. Lima: Banco de Crédito.
- ARGUEDAS, José María
1958 *El arte popular religioso y la cultura mestiza*. Lima: CIP: 139-194.
- 1976 "Fiesta en Tinta". En, *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*. Buenos Aires. Calicanto.
- ARKUSH, Elizabeth
N. 2022 *War, Spectacle and Politics in the Ancient Andes*. Cambridge University Press: Cambridge.
- ARNOLD, Denise Y. and Juan de Dios YA-

◀ Anónimo. Pava-hornillo limeña en forma de león imperial coronado. Segunda mitad del siglo XVIII. Colección particular.

- PITA2006 *The Metamorphosis of Heads: Textual Struggles, Education, and Land in the Andes*. Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Press.
- ARRZÁNS, de Orsúa y Bartolomé Vela
1965 *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Lewis Hanke y Gunnar Mendoza (eds.). Providence; Brown University Press. 3 vols. Libro I, cap. 1: 3.
- ARRIAGA Joseph de
1621 *Extirpación de la idolatría del Pirú*. Lima. ASPAP 1976 "Comunicado". En, *La Prensa*, Lima, 14 de enero.
- AA. VV.2009 "Las colecciones de arte americano en España". En, *Artígrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* (24).
- 2021 *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- ÁVILA, Francisco de
1648 en el *Tratado de los Evangelios*, Lima.1966 *Dioses y hombres de Huarochirí*, Jose María de Agredas, traducción y Pierre Duviols, ed. Lima, 1966.AZAÑA, Manuel.1990 *Obras completas*. Madrid: Giner.
- BAENA ZAPATERO, Alberto
2017 "La vida material de las élites a finales del Antiguo Régimen: un estudio comparado de Lima, México y Lisboa". En, Margarita Rodríguez y Scarlett O'Phelan (eds.). *El ocaso del Antiguo Régimen en los imperios ibéricos*. Lima: Pontificia Universidad Católica.
- BAILEY, Gauvin Alexander
2010 *Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*, Notre Dame: University of Notre Dame.
- BARBA, Álvaro Alonso
1640 *El arte de los metales*. Madrid. Libro I, cap. 26: 44; cap 29: 50.
- BARBARA, Baert
2012 *Caput Ionnis in Disco. Essay on a Man's Head*, (Visualizing the Middle Ages, 8), Brill: Leiden-Boston.
2013 "The *Johannesschüssel* as *Andachtsbild*: the Gaze, the Medium and the Senses". En, *Disembodied Heads in Medieval and Early Modern Culture*, Catrien Santing, Barbara Baert & Anita Traninger, eds., Brill: Leiden-Boston, 2013: 117-151.
- BARBÓN, María Soledad.
2006 "No hay aquí gente noble, sino que todos son uno: raza, vestimenta y orden colonial en el discurso sobre las castas peruanas a finales del siglo XVIII". En: Karl Kahut y Sonia Rose (eds.). *La formación de la cultura virreinal III. El siglo XVIII*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- BARGELLINI, Clara
1998 "Painting on Cooper in Latin America". En, *Cooper as Canvas. Two Centuries of Masterpiece Painting in Cooper, 1575- 1775*. Londres y Nueva York: Oxvord University Press.
- BARTHEL, Thomas S.
1971 "Viracochas Prunkgewand (Tocapu-Studien 1)". In, *Tribus* 20: 63-124.
- BARRIG, Maruja
1975 "Jesús Ruiz Durand: la pintura es un arte caduco". [Entrevista] *La Crónica*, 25 de junio: 53-56.
- BARRIGA TELLO, Martha
2004 *Influencia de la ilustración borbónica en el arte limeño: siglo XVIII*. Lima. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- BAUER, Brian S.
1996 "Legitimization of the State in Inca Myth and Ritual". In, *American Anthropologist*, n.s. 98(2): 327-337.
- BENAVENTE VELARDE, Teófilo
1972 "Pintores cuzqueños del siglo XVII y XVIII". En, *Revista del Museo Histórico Regional*, vol. 7, 7: 59-128.
2014 "Motolinía". En, *Historia de los indios de la Nueva España*. Madrid: Real Academia Española.
- BENAVIDES, Alfredo
1941 *La arquitectura del Virreinato del Perú y en la Capitanía General de Chile*. Santiago. Ediciones Ercilla.
- BENJAMIN, Roger
1989 "Recovering Authors: The Modern Copy, Copy Exhibitions and Matisse". En, *Art History*, vol. 12, 2 (June): 176-201.
- BERGMANN, Emilie
1979 *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Department of Romance Languages and Literatures of Harvard University. Cambridge: Harvard University Press.
- BERLIN, Heinrich
1963 "Obras de José de Páez en el Perú". En, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*.
- BERMÚDEZ, José Manuel
1805 *Fama Póstuma del Excelentísimo Arzobispo González de la Reguera*. Lima: Imprenta de los Huérfanos.
- BERNABE, Mónica
2006 *Vidas de artistas: bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren* (Lima, 1911-1922). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge
1969 *Edificación de la Iglesia Catedral de Lima. (Notas para su historia)*. Sevilla. Universidad de Sevilla.
1972 "Juan de Mesa en Lima". En, *Archivo Hispalense* 55 (1972): 77-84.1989 "Escultores y esculturas en el Virreinato del Perú. Siglo XVI". En, *Archivo Hispalense* LXXII (1989): 261-281.
1991 "La escultura en Lima, siglos XVI al XVIII". En, *Escultura en el Perú*, Banco de Crédito: Lima, 1991: 1-133. 1996 *El Corpus Christi. Fiesta barroca en Cuzco*. Sevilla. Unión Latina.BERNAOLA, I.; PAJUELO, P. y J. PERALTA 2020 *Historias que contar. IAC 1955-2015*. Lima: Museo de Arte Contemporáneo.
- BERTONIO, Ludovico
1879 (1612) *Vocabulario de la lengua Aymara, parte segunda*, ed. Julio Platzmann. Leipzig: B.G. Tubner.
- BESIO MORENO, Nicolás
1937 *Academia de Dibujo del Consulado (1799-1804)*. Buenos Aires. Dirección Nacional de Bellas Artes.
- BHABHA, Homi K.
2008 *The Location of Culture*. New York: Routledge Classics.
- BOLAÑOS, María
2008 *Historia de los museos de España: Memoria, cultura, sociedad*. Gijón: Trea.
- BONIALIAN, Mariano Alberto
2019 "Panamá, Perú y el universo económico del Pacífico en la temprana globalización, 1580-1640". En, *Nuevo Mundo mundos nuevos*. París: vol I: 1-17.
- 2020 "Relaciones económicas entre China y América Latina. Una historia de la globalización, XVI-XXI". En, *Historia mexicana* vol. LXX. México.
2021 *Peruleros en Filipinas, Japón y Macao, 1580-1610*. "Una agencia india en tiempos de la globalización". En, *Illes i Imperis*, Barcelona.
2022 "El Perú virreinal transpacífico, 1580-1604. Agentes, plata y productos chinos entre Potosí, Lima, Nueva España, Filipinas y Macao". En, *Revista Historia*, Santiago, vol. I.
- BOONE HILL, Elizabeth
1994 "Introduction: Writing and Recording Knowledge". In, *Writing Without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, ed. Elizabeth Hill Boone and Walter D. Mignolo: 3-26. Durham: Duke University Press.
- BOREA, Giuliana
2017 "'Arte popular' y la imposibilidad de sujetos contemporáneos; o la estructura del pensamiento moderno y la racialización del arte". En, Giuliana Borea, ed. *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*: 97-119. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- BOREA, Giuliana y Gabriela GERMANÁ
2014 "Discusiones teóricas sobre el arte en la diversidad" [2008]. En, *¿Arte popular? Tradiciones sin tiempo*: 318-325. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano y Universidad Ricardo Palma.
- BOSERUP, Ivan
2015 "The Chaves Drawing, the Galvín Murúa, and the Miccinelli Claims Regarding Guaman Poma's Nueva corónica". In, *Fund og Forskning i Det Kongelige Biblioteks Samlinger* 54: 89-166.
- BOSERUP, Ivan and Mette KRABBE MEYER
2012 "Afsørende streger. Kontrakttegningen fra Napoli-dokumenterne og Det Kongelige Biblioteks Nueva corónica under lup". *Magasin fra Det Kongelige Bibliotek* 25(4): 9-18.
2015 "The Illustrated Contract between Guaman Poma and the Friends of Blas Valera: A Key Miccinelli Manuscript Discovered in 1998". In, *Unlocking the Doors to the Worlds of Guaman Poma and His Nueva Corónica*, ed. Rolena Adorno and Ivan Boserup: 19-64. Copenhagen: The Royal Library and Museum Tusculanum Press.
- BOYER, Andrés León
1953 *Restauración española de la Catedral del Cuzco*. Lima. Embajada de España.
- BOURDIEU, Pierre
2014 *Sobre el Estado: cursos en el Collège de France (1989-1992)*. Barcelona: Anagrama.
- BREÑA, Roberto
2006 *El primer liberalismo español y los procesos de emancipación de América, 1808-1824. Una revisión historiográfica del liberalismo hispanico*. México D. F.: El Colegio de México.
2012 *El imperio de las circunstancias. Las dependencias hispanoamericanas y la revolución liberal española*. México D. F. y Madrid: El Colegio de México y Marcial Pons.
- BROMLEY SEMINARIO, Juan
1949 "Índice de los Libros de Cédulas y Provisiones" En, *Revista Histórica*.
- BROMBLEY, Juan y José BARBAGELATA
1945 *Evolución urbana de la ciudad de Lima*. Concejo Provincial de Lima.
- BROSSEDER, Claudia
2014 *The Power of Huacas. Change and Resis-*

- tance in the Andean World of Colonial Perú. University of Texas Press: Austin.
- BROWN, Jonathan
1997 "Cristóbal de Villalpando y la pintura barroca española". En, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*. Juana Gutiérrez et. al. México D.F.: Fomento Cultural Banamex, Universidad Autónoma de México.
2015 *Reflexiones de un hispanista a la sombra de Velázquez*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- BROWN, Jonathan y John ELLIOTT
1987 *Un palacio para el rey. El primer retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza Editorial y Revista de Occidente.
- BROWN, Thomas A.
1976 *La Academia de San Carlos en la Nueva España*. México. SEP/Setentas.
- BRUQUETAS GALÁN, Rocío
2007 *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007: 436.
- BUSCHIAZZO, Mario
1961 "El problema del arte mestizo". En, *Anales del Instituto de Arte Americano en Investigaciones Estéticas*, N° 22. Buenos Aires.
1969 *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica*. Buenos Aires. Emecé.
- BUNTINX, Gustavo
1996 *Moiko Yaker. Pinturas (1986-1994)*. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey.
2003 "'Las excelencias de la raza'. Inscripciones indigenistas de Mario Urteaga". En, Gustavo Buntinx y Luis Eduardo Wuffarden (eds.). *Mario Urteaga. Nuevas miradas* (Lima: Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima): 16-57.2011 Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
2012 "El Dios escondido". En, *Deus absconditus. Retrospectiva de Manuel Moncloa 1980*.
2015 *Perú: arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Arte Al Límite.
- BUNTINX, Gustavo y Luis Eduardo WUFFARDEN
1987 *Mario Urteaga. Catálogo razonado*. Lima: Ediciones de la Bial de Trujillo.
2005 "Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. Historia de un legado". En, *Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. LXXX aniversario / 1925-2005*: 15-37. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.
- BURNS GLYNN, William
1981 *La escritura de los Incas: una introducción a la clave de la escritura secreta de los Incas*. Lima: Editorial Los Pinos.
2002 *Decodificación de Quipus*. Lima: Universidad Alas Peruanas.
- BUSCHIAZZO, Mario
1961 *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica*. Buenos Aires. Emecé.
1969 "El problema del arte mestizo". En, *Anales del Instituto de Arte Americano en Investigaciones Estéticas*, N° 22. Buenos Aires.
- BUTRÓN PRIDA, Gonzalo
2023 "Liberales y absolutistas ante la cuestión americana, del fin del Trienio a la segunda restauración (1822-1824)": En, *Pasado y Memoria*, 27.
- CABRERA Y QUINTERO, Cayetano
1981 *Escudo de armas de México*. México: Instituto Mexicano de Seguridad Social.
- CALANCHA, Antonio de la
1974 *Crónica moralizada*. Transcripción, estudio crítico, notas bibliográficas e índices de Ignacio Prado Pastor. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- CALVO SERRALLER, Francisco
1994 *Breve historia del Museo del Prado*. Madrid: Alianza Editorial.
- CALVO SERRALLER, Francisco ed.
1991 *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Cátedra: Madrid.
- CAMILLE, Michael
1989 *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CAMPOS CARLES DE PEÑA, María
2014 *Un legado que pervive en Hispanoamérica. El mobiliario del Virreinato del Perú de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ediciones Viso, 2014: 247-287.
- CAMPBELL, Stephen J.
2019 *The Endless Periphery: Towards a Geopolitics of Art in Lorenzo Lotto's Italy*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- CANO, Ignacio; Hermoso, Ignacio y María del VALME MUÑOZ, eds.
2020 *Martínez Montañés, maestro de maestros*, Museo de Bellas Artes de Sevilla: Sevilla.
- CAMPBELL, Stephen
2002 "Fare una cosa morta parer viva: Michelangelo, Rosso and the (Un)divinity of Art". In, *Art Bulletin* 84 (2002): 596-620.
2012 "'Land for Those Who Work It': A Visual Analysis of Agrarian Reform Posters in Velasco's Peru". In, *Journal of Latin American Studies* 44 (2012): 1-37.
- CANTÙ, Francesca, ed.
2001 *Guaman Poma y Blas Valera: tradición andina e historia colonial*. Rome: Instituto Italo-Latinoamericano.
- CAPARÓ ARAGÓN, Marco Antonio
2021 "Prolegómenos para una historiografía artística cusqueña en el rectorado de Albert Giesecke de la Universidad San Antonio Abad (1910-1923)". *Tesis* 14, N° 19 (2021): 109-130.
- CAPECELATRO, Giuliano
2010 *Un sole nel labirinto: Storia e leggenda di Raimondo de Sangro, principe di Sansevero*. Milan: Il Saggiatore.
- CARDUCHO, Vicente
1865 *Diálogos de la pintura*. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano.
- CAREAGA, V. P.; BLANCO GUERRERO, A.; SIRACUSANO, G. and M. S. MAIER
2023 "High performance liquid chromatography as a micro-destructive technique for the identification of anthraquinone red dyestuffs in cultural heritage objects". In, *Chemical Teaching International*. <https://doi.org/10.1515/cti-2022-0018>
- CAREAGA, V. P.; FRECIA MAUDET, G.; CASTELLANOS RODRÍGUEZ, Diana M.; SIRACUSANO, G. y M. S. MAIER.
2021 "La técnica pictórica en la pintura mural de la iglesia colonial de Orurillo (Perú)". En, *Bibliographica Americana* 17, 17-24. Buenos Aires (ISSN 1668-3684).
- CASPER, Andrew R.
2014 *Art and the Religious Imagen in El Greco's Italy*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- CASTILLO, Teófilo
1915 "Reinaldo Luza. La evolución de la caricatura en el Perú". En, *Varietades*, Lima, X, N° 373 (8 de mayo): [2078]-[2090].
1919 "De actualidad. José Sabogal y sus obras". En, *Varietades*, Lima, XV, N° 594 (19 de julio): [587]-590.
- CASTRILLÓN VIZCARRA, Alfonso
2001 *Los independientes. Distancias y antagonismos en la plástica peruana de los años 37 al 47*. Lima: ICPNA, Banco Sudamericano.2018 "Tópicos sobre arte popular; 40 años del premio López Antay". En, *Las buenas intenciones*. Lima: Universidad Ricardo Palma: 189-205.
2021 "Recuerdos del Instituto de Arte Contemporáneo". En, *Illapa Mana Tukukuq* 18 (2021): 24-31.
- CASTRO, Ignacio de
1978 *Relación del Cuzco*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos, Dirección Universitaria de Biblioteca y Publicaciones.
- CERDA, Messía de la
1594 *Discursos festivos*, Sevilla, 1594. Biblioteca Nacional de España, Ms. 598.
CISNEROS SÁNCHEZ, Manuel 1975 *Pancho Fierro y la Lima del 800*. Prólogo de Juan Manuel Ugarte Eléspuru. Lima: García Ribeyro.
- CERPA MORAL, Marilú
2016 "Manuel Moral y Vega, fotógrafo y editor". En, *Acta Herediana*, Lima, Vol. 58 (abril - setiembre): 23-22.
CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo 1994 *Quechua Sureño: diccionario unificado*. Lima: Biblioteca nacional del Perú.
2005 "Tocapu". En, *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 40: 137-152.
- CISNEROS SÁNCHEZ, Manuel
1975 *Pancho Fierro y la Lima del 800*. Prólogo de Juan Manuel Ugarte Eléspuru. Lima: García Ribeyro.
- CLADOS, Christiane
2007 "A Key Checkerboard Pattern Tunic of the Linden Museum, Stuttgart: First Steps in Breaking the Tocapu Code? / Neue Erkenntnisse zum Tocapu-Symbolsystem am Beispiel eines Mannerhemdes der Inkazeit in der Altamerika—Sammlung des Linden Museums". *Tribus* 56: 71-106.
2018 "On the Iconic Nature of Tocapus and Other Framed Motif Units". In, *Indigenous Graphic Communication Systems: A Theoretical Approach*, ed. Katarzyna Mikulska and Jerome A. Offner: 233-256. Louisville: University Press of Colorado.
- COBO, Bernabé
1882 *Historia de la Fundación de Lima*, M. González de la Rosa, ed., Lima, 1882.
1892 [1653] *Historia del Nuevo Mundo*. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces. Tomo III, libro XI, cap. V: 29.
- COHEN APONTE, Ananda
2016-2017 "Forging a Popular Art History. *Indigenismo and the art of colonial Peru*". In, *RES* 67/68: 273-289.
- CORNEJO BOURONCLE, Jorge
1946 *Por el Perú incaico y colonial*. Buenos Aires. Sociedad Geográfica Americana.

- COSSÍO DEL POMAR, Felipe
1928 *Pintura colonial (escuela cuzqueña)*. 2ª ed. corregida. Cuzco y París: H.-G. Rozas y Crété, Impresor.
- COSTE, Didier
1995 "Romanticismo y universalización de la originalidad". En, Conferencia pública (8 de mayo). Barcelona: Escuela de Graduados, Universitat Pompeu Fabra.
- COVARRUBIAS POZO, José M.
1958 *Cuzco colonial y su arte. Apuntes para la historia de los monumentos coloniales del Cuzco*. Cuzco. Editorial H.G. Rozas.
- COVARRUBIAS, Sebastián de
2001 *Tesoro de la lengua castellana, o española* (Madrid: Luis Sánchez, 1611), Felipe C.R. Maldonado, ed., Castalia: Madrid. CREISCHER, Alice; HINDERER, Max y Andreas SIEKMANN (Eds.)
2010 *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- CRESPO, María Dolores
2003 *Arquitectura doméstica en la ciudad de los Reyes (Lima-Perú), 1535-1750*. Sevilla:
- CUADRILLERO, Jaime
1989 "San José en tierra de gentiles: ministro de Egipto y virrey de las Indias". En, *Memoria del Museo Nacional de Arte*. N° 1, México, otoño-invierno: 5-33.
1994 "La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes". En, Elisa Vargas Lugo. *México en el mundo de las colecciones de arte*. México.
2001 "El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia". En, *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*. Ciudad de México: Museo de la Basílica de Guadalupe y Museo de Historia Mexicana.
2018 *De la pintura a la era de la imagen: España/Nueva España*. Conferencias impartidas en la Cátedra del Prado. Madrid, 8, 15, 22 y 29 de noviembre de 2018.
2021 "Retratos/relatos que vienen de Ultramar: la representación marial como metáfora social". En, López Guzmán (ed.): 50-77.
- CUMMINS, Thomas
1930-1946 *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, 10 vols., Laboratorio de Arte: Sevilla. 1994 "Representation in the Sixteenth Century and the Colonial Image of the Inca". In, *Writing Without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, ed. Elizabeth Hill Boone and Walter d. Mignolo: 188-219. Durham: Duke University Press.
1998 "El lenguaje del arte colonial: Imagen, ékfrasis e idolatría.". En, *Encuentro Internacional de Peruanistas*, Lima, 1998: 2: 23-44. 2003 "Imitación e invención en el barroco peruano". En, *El barroco peruano*. Banco de Crédito del Perú. Lima.
2007 "Queros, Aquillas, Uncus, and Chulpas: The Composition of Inka Artistic Expression and Power". In, *Variations in the Expression of Inka Power: A Symposium at Dumbarton Oaks, 18 and 19 October, 1997*, ed. Richard L. Burger, Craig Morris, and Ramiro Matos Mendieta: 267-311. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
2009 "The Golden Calf in America". En, M. Cole y R. Zorach, eds., *The Idol in the Age of Art. Objects, Devotions and the Early Modern World*, St. Andrews Studies in Reformation History, Routledge: 77-104.
2011 "Tocapu: What Is It, What Does It Do, and Why Is It Not a Knot?" In, *Their Way of Writing: Scripts, Signs, and Pictographs in Pre-Columbian America*, ed. Elizabeth Hill Boone and Gary Urton: 277-317. Washington, D. C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
2014 "El tocapu: el nudo gordiano en los Andes". In, *Sistemas de notación inca: Quipu y tocapu; Actas del simposio internacional, Lima 15-17 de enero, 2009*, ed. Carmen Arellano Hoffmann: 223-245. Lima: Ministerio de Cultura.
2016 "Argumentos milagrosos: pintura y política cultural tras el terremoto de 1650". En, *Pintura cuzqueña*. Luis Eduardo Wuffarden y Ricardo Kusunoki (Eds.). Lima: Museo de Arte de Lima: 73-92.
2016 "Ficha de la pintura Señor de los Temblores". En, Ricardo Kusunoki (ed.) *La colección Petrus y Verónica Fernandini*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2016.
2020 "Desde el arte inca hasta el arte colonial: de lo abstracto a lo figurativo". En, *Arte imperial inca. Sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia*. Lima: Banco de Crédito del Perú: 71-100.
- CURIEL, Gustavo
2019 *Carpinteros de la sierra: el mobiliario taraceado de la Villa Alta de San Ildefonso, Oaxaca*. México: UNAM, 2 vols.
- CHÁVEZ, Mario
1923 "Nuestros jóvenes poetas". En, *Mundial*, Lima, vol. IV, N° 161 (15 de junio): [8]CHECA, Fernando 2000 "El nuevo Museo del Prado". En, *El nuevo Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado: 13-43.
- CHUECA GOITÍA, Fernando
1966 "Invariantes en la arquitectura hispanoamericana". En, *Revista de Occidente* (38). Madrid.
- CHUQUIRAY GARIBAY, Javier
2015 *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII. El caso de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz de Alvarado* (tesis de licenciatura). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- DACOSTA KAUFMANN, Thomas
1999 "La geografía artística en América: el legado de Kubler y sus límites". En, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXI, 74-15: 11-27.
2004 *Towards a Geography of Art*. Chicago: Chicago University Press.
2008 "Pintura de los reinos: una visión global del campo cultural". En, Juana Gutiérrez Haces (coord.) *Pintura de los reinos: identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. México: Fomento Cultural Banamex, vol. I: 87-135.
- DANTO, Arthur
1999 *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- DEAN, Carolyn
1996 "Copied Carts: Spanish Prints and Colonial Peruvian Paintings". In, *The Art Bulletin*, vol. 78, 1 (Mar.): 98-110.
1999 *Inca Bodies and The Body of Christ. Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*. Durham and London: Duke University Press.
- 2006 "The Trouble with (the Term) Art". In, *Art Journal* 65 (2): 24-32.
2010 *A Culture of Stone: Inka Perspectives on Rock*. Durham: Duke University Press.
2020 "Desde el arte inca hasta el arte colonial: de lo abstracto a lo figurativo". En, Ramón Mujica Pinilla (coord.), *Arte imperial inca: sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- DE LA JARA, Victoria
1972 "El desciframiento de la escritura de los Inkas". En, *Arqueología y Sociedad* (Museo de Arqueología y Ethología, UNMSM, Lima) 7-8: 75-84.
1975 *Introducción al estudio de la escritura de los Inkas*. Lima: Instituto Nacional de Investigación y Desarrollo de la Educación "Augusto Salazar Bondy".
- DE ROJAS SILVA, David Vicente
1979 *Los tokapu: sistemas de gratificación del parentesco Inka*. Tesis licenciatura en antropología, Universidad Nacional de San Antonio Abad de Cusco.
1981 "Los tocapu: un programa de interpretación". En, *Arte y Arqueología* 7: 119-132.
2008 *Los tocapu: graficación de la emblemática Inka*. La Paz: Producción CIMA.
- DESJARDINS, Pamela (Ed.)
2022 *El orden de los factores*. Sandra Gamarra Heshiki. Puebla: Museo Amparo.
- DÍAZ ARRIOLA, Luisa, and Patricia LANDA CRAGG
2014 "Símbolos incaicos de identidad en Armatambo. Un centro urbano Ychsma". In, *Sistemas de notación inca: Quipu y tocapu; Actas del simposio internacional, Lima 15-17 de enero, 2009*, ed. Carmen Arellano Hoffmann: 148-175. Lima: Ministerio de Cultura.
- DI BENEDETTO, Matías
2019 "Hacia una poesía del don: Ccoca de Mario Chabes". En, *El jardín de los poetas*, Mar del Plata, N° 9 (2019): 128-141. DÍEZ DEL CORRAL, Luis 1984 *Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente.
- DOMENICI, Davide
2007a "La Lettera Apologetica de Raimondo de Sango y el documento Historia et Rudimenta Linguae Piruanorum: Una comparación". In, *Sublizando el Virreynato*, ed. Laura Laurencich Minelli and Paulina Numhauser Bar-Magen, 245-299. Quito: Abya Yala.
2007b "Variantes del sistema de quipus silábicos en los documentos de Nápoles". In, *Escrituras silenciadas: historia, memoria y procesos culturales*, ed. Manuel Casado Arboniés, Alejandro R. Díez Torre, Paulina Numhauser, and Emilio Sola: 257-276. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
2015 "Disentangling Knots: Real and Fictional Khipu Systems in the Naples Documents, Garcilaso de la Vega's Comentarios, Guaman Poma's Nueva coronica and Raimondo de Sangro's Lettera apologetica". In, *Fund og Forskning i Det Kongelige Biblioteks Samlinger* 54: 31-87.
- DOMENICI, Viviano and Davide DOMENICI
1996 "Talking Knots of the Inka: A Curious Manuscript May Hold the Key to Andean Writing". In, *Archaeology*, 49(6): 50-56.
2003 *I nodi segreti degli Incas. Gli antichi manoscritti Miccinelli riscrivono la tragica storia della conquista del Perú*. Milan: Sperling & Kupfer.

- DOMÍNGUEZ GUERRERO, María Luisa
2010 *Una oficina de expedición documental indiana. El cabildo de Cuzco en los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- DONATO, Clorinda
2016 "Between Myth and Archive, Alchemy and Science in Eighteenth-century Naples: The Cabinet of Raimondo di Sangro, Prince of San Severo". In, *Life Forms in the Thinking of the Long Eighteenth Century*, ed. Keith Michael Baker and Jenna M. Gibbs: 208-232. Toronto: UC Regents; UCLA Center for Seventeenth- and Eighteenth-Century Studies and The Williams Andrews Clark Memorial Library; University of Toronto Press.
- DURAND, José
1956 "El lujo indiano". En, *Historia Mexicana*, 21, México: 59-74.
- DUVIOLS, Pierre
1977 *La destrucción de las religiones andinas (conquista y la colonia)*, UNAM: México. 2000 "Las representaciones andinas de la muerte de Atahualpa. Sus orígenes culturales y sus fuentes". En, *La formación de la cultura virreinal*, Frankfurt: Vervuert, 1: 213-248.
- ECKHOUT and DANIS 2004 "Los tocapus reales en Guamán Poma. ¿Una heráldica incaica?". En, *Boletín de arqueología PUCP* 8 (2004): 305-323.
- EGUIGUREN, Luis Antonio
1951 *Diccionario histórico-cronológico de la Real y Pontificia Universidad de San Marcos y sus colegios*. Tomo III. Lima: Imprenta Torres Aguirre.
- ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES
1924 *Exposición oficial del año 1923*. Lima: s.d.
- ESPINOSA, Antonio de, 1948 *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*, Lib. IV, cap. 25, 1263. Charles Upson Clark, ed., Smithsonian Miscellaneous, Collections, Washington.
- ESPINOSA SALDAÑA, Antonino 1934 "Diferenciaciones estéticas". En, *Social*, Lima, N° 71 (5 de febrero): 13, 36.
- ESQUIVEL Y NAVIA, Diego 1980 *Noticias Cronológicas de la Gran Ciudad del Cuzco*. Edición prólogo y notas de Félix Denegri Luna con la colaboración de Horacio Villanueva Urteaga y César Gutiérrez Muñoz. Lima: Fundación Augusto N. Wiese. Dos Tomos.
- ESTABRIDIS, Ricardo
1986 "Santa Rosa de Lima en el pincel de Miguel Cabrera". En, *Kantú*.
2002 *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima: UNMSM.
2021 *La vida de San Agustín en la pintura cuzqueña del siglo XVIII. De lo profano a lo sagrado*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Orden de San Agustín, Provincia Nuestra Señora de Gracia del Perú.
- ESTENSSOR FUCHS, Juan Carlos
1997 "¿Historia de un fraude o fraude histórico?". En, *Revista de Indias* 57(210): 566-578.
2003 *Del paganismo a la Santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*, Institut français d'études andines: Lima.
ESTERAS MARTÍN, C. y R. GUTIÉRREZ
2005 "La cofradía de San Eloy de los plateros de Lima". *Atrio*. En, *Revista de Historia del Arte* 10-11 (ISSN 0214-8293, ISSN-e 2659-5230).
- ESTETE, Miguel de
1918 (1535) "Noticia del Perú". En, *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos* (Quito) 1(3): 300-350.
- ESTRADA, Genaro
1935 *Algunos papeles para la historia de las bellas artes en México*. México.
- EUGENIA P., Tomasini; MARTE, Fernando; CAREAGA, Valeria P.; RÚA LANDA, Carlos; SIRACUSANO, Gabriela and Marta S. MAIER.
2016 "Virtuous colors for Mary. Identification of lapis lazuli, smalt and cochineal in the Andean colonial image of Our Lady of Copacabana (Bolivia)". In, *Philosophical Transactions of the Royal Society of London* 374 (20160047). London: The Royal Society Publishing, 2016: 1-11.
- FEHRENBACH, Frank
2001 *Quasi vivo. Lebendigkeit in der Italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*, De Gruyter: Berlin.
- FERNÁNDEZ FLORES, Ligia Alethia 2017 *El pintor y dorador Francisco Martínez (ca. 1692-1758)* (tesis doctoral). México: UNAM.
- FERNÁNDEZ, Tomás Ramón y Jesús PRIETO
2019 *Historia institucional del Museo del Prado*. Madrid: Marcial Pons.
- FERRER BENIMELI, José A.
1979 "El Conde de Aranda y la independencia de América". En, AA.VV. *Homenaje a Noel Salomón. Ilustración española e independencia en América*. Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona.
- FLORES OCHOA, Jorge; KUON, Elizabeth y Roberto SAMANEZ
1993 *Pintura mural en el sur andino*. Lima. Banco de Crédito del Perú.
- FRAME, Mary
2004 "Tukapu, a graphic code of the Inkas". In, *Tejiendo sueños en el Cono Sur. Textiles andinos: pasado, presente y future, Actas del simposio ARQ 21, 51o Congreso Internacional de Americanistas (Santiago de Chile, Julio de 2003)*, ed. Victòria Solanilla Demestre, 236-260. Barcelona: Grup d'Estudis Precolombins, Department d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona.
2010 "What Guaman Poma Shows Us, but Doesn't Tell Us, about Tukapu". In, *Nawpa Pacha* 30(1): 25-54.
2014 "Tukapu, un código gráfico de los Inkas. Segundo parte: las configuraciones y familias de los elementos". In, *Sistemas de notación inca: Quipu y tocapu; Actas del simposio internacional, Lima 15-17 de enero, 2009*, ed. Carmen Arellano Hoffmann, 248-282. Lima: Ministerio de Cultura.
- FRANQUEMONT, Christine
1986 "Chincheru Pallays: An Ethnic Code". In, *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles (April 7th and 8th, 1984)*, ed. Ann Pollard Rowe: 331-338. Washington D.C.: The Textile Museum.
- FRANQUEMONT, Christine, and Edward FRANQUEMONT
1987 "Learning to Weave in Chincheru". In, *The Textile Museum Journal* 26: 55-78.
- FRAY LUIS DE GRANADA
1711 *Guía de pecadores*. Madrid: Imprenta Real Rodríguez de Escobar. Tomo II: 344.
- FRASQUET, Ivana
2020 "Independencia o Constitución: América en el Trienio Liberal". En, *Historia Constitucional*, 21.
- FREUD, Sigmund
2012 *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.
- FRISANCHO PINEDA, Ignacio
1999 *La Catedral de Puno, Historia documentada*. Lima. CONCYTEC.
- GARAY, Andrés y Jorge VILLACORTA
2007 "Emilio Díaz y Max T. Vargas: Los orígenes de la fotografía moderna en Arequipa y en el sur andino peruano (1986-1926)". En, Andrés Garay y Jorge Villacorta (eds.), *Max T. Vargas y Emilio Díaz. Dos figuras fundacionales de la fotografía del Sur Andino Peruano* (Lima: ICPNA): 17-45. 2016 "El origen y desarrollo de la noción del 'reportero gráfico' en el Perú y la visualidad del territorio a inicios del siglo XX". En, *Diálogo Andino*. Arica, N° 50 (2016): 99-113.
- GARCÍA ARENAL, Mercedes y Felipe PEREDA, eds. 2021 *De sangre y leche. Raza y religión en el mundo ibérico moderno*, Marcial Pons: Madrid
- GARCÍA-BEDOYA, Carlos
2008 "Pasados Imaginados. La conquista del Perú en dos obras dramáticas olvidadas," en *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, Ignacio Arellano Ayuso y José Antonio Rodríguez Garrido, ed., Frankfurt: Vervuert, 2008: 353-367.
- GARCÍA BRYCE, José
1972 "Del barroco al neoclasicismo en Lima: Matías Maestro". En, *Mercurio Peruano*. N° 488. Lima.
1980 "La arquitectura en el virreinato y la república". En, *Historia del Perú*. Tomo IX. Editorial Juan Mejía Baca. Lima.
- GARCÍA, José Uriel
1949 *Pueblos y paisajes sudperuanos*. Lima. Editorial Cultura Antártica.
- GARCÍA SÁIZ, María Concepción
1988 "Las «imágenes de la Historia Evangélica» del P. Jerónimo Nadal y la pintura en Ayacucho (Perú)". En, *Cuadernos de Arte Colonial*, 4: 43-66.
- GARCÍA SÁIZ, María Concepción y Carmen RODRÍGUEZ TEMBLEQUE
1987 "Historia de un intento fallido: la Academia madrileña para pensionados mexicanos". En, *Cuadernos de Arte Colonial*, N° 2. Madrid. Museo de América. Mayo de 1987.
- GARCILASO DE LA VEGA, El Inca
1609 *Primera parte de los Comentarios reales, que tratan del origen de los Yncas, reyes que fueron del Perú, de su idolatría, leyes y gobierno, en paz y en guerra: de sus vidas y conquistas, y de todo lo que fue aquel imperio y su república antes que los españoles pasaran á él*. Lisbon: Pedro Crasbeeck.
- GAREIS, Iris
2004 "Extirpación de idolatrías e identidad cultural en las sociedades andinas del Perú virreinal (siglo XVII)". En, *Boletín de Antropología* Departamento de Antropología, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia (2004): 262-282.
- GARGUREVICH, Juan 2011 *Introducción a la historia del periodismo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- GARRIDO MURO, Luis 2016 *Guerra y paz. Espartero durante la regencia de María Cristina de Borbón*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- GASPARINI, Graziano
1972 *América, barroco y arquitectura*. Armitano. Caracas.

- 1980 "La arquitectura barroca latinoamericana: una persuasiva retórica provincial". En, V.V.A.A. *Seminario Internacional del Barroco Latinoamericano*. Roma: Istituto Italo-Latino Americano: 37-47.
- 1983 "El barroco como forma artística de la retórica". En, *Armitano Arte*, 3: 22-27.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio
1960 *Historia del Museo del Prado*. León: Everest.
- GENTILE LAFAILLE, Margarita E.
2008 "El *tocapu* 285: consideraciones acerca de la llamada 'esritura incaica'". En, *ARKEOS Revista Electrónica de Arqueología PUCP* 3(2).
2010 "Tocapu: Unidad de sentido en el lenguaje gráfico andino". En, *Especulo: Revista de estudios literarios* 45 en línea, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/tocapu.html>
- GESTOSO, José y PÉREZ
1909 *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. 3 vols., Oficina de la Andalucía Moderna: Sevilla.
- GJIURINOVIC CANEVAR, Pedro
2001 "Las casonas de Lima". En, *El Palacio de Torre Tagle y las casonas de Lima*. Lima: Asociación de Funcionarios del Servicio Diplomático del Perú.
- GILARRANZ, Ainhoa
2020 "No solo es arte: las redes de Federico de Madrazo durante su pensionado en París y Roma (1837-1842)". En: *Bulletin Hispanique*, vol. 122-1, 1.
2021 *El Estado y el arte. Historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875)*. Valencia: Universitat de València.
- GILMAN PROSKE, Beatrice
1967 *Juan Martínez Montañés, Sevillian Sculptor*, Hispanic Society of America: New York. GISBERT, Teresa y José de MESA 1985 *Arquitectura andina. Historia y análisis*. Colección Arzáns y Vela. La Paz: Talleres-Escuela de Artes Gráficas del Colegio Don Bosco.
- GOFFEN, Rona
2001 "Signatures: inscribing identity in Italian Renaissance Art". In, *Viator*, 32: 303-370.
- GONZÁLEZ, Osmar
2015 "La cultura". En, Carlos Contreras (ed.), *Perú. La apertura al mundo 1880/1930* (Madrid: Taurus, Fundación Mapfre, 2015).
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego de
1608 *Vocabulario de la lengua general de todo el Peru llamada lengua Qquichua, o del Inca*. Lima (Ciudad de los Reyes): Francisco del Canto.
- GONZÁLEZ, Ricardo y Clara MARANGUELLO
2016 *Los jesuitas y la ornamentación hispano indígena en el sur del Perú*. Arequipa. UBA-UCSP.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María
1987 *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*. Madrid: Ediciones Tuero.
- GOSDEN, Chris and Yvonne MARSHALL
1999 The cultural biography of objects. *World Archaeology*, vol. 31, N° 2 (1999): 169-178.
- GÖTTLER, Christine y Mia M. MOCHIZUKI (Eds.)
2018 *The Nomadic Object. The Challenge of World for Early Modern Religious Art*. Leiden and Boston: Brill.
- GOYBURU, Emilio
1927 "Un nuevo monumento en Lima". En, *Jarana: cuaderno de arte actual*, Lima, N° 1 (31 de octubre): 5.
- GRAFFIGNY, Françoise de
1993 (1747) *Letters from a Peruvian Woman*. Trans. David Kornacker. New York: The Modern Language Association of America.
- GRANOVETTER, Mark S.
2017 *Society and Economy: Framework and Principles*. Cambridge: Belknap Press.
- GRAUBART, Karen B.
2019 "Taxation, Obligation, and Corporate Identity in 16th-Century Lima". En, Emily A. Engel, ed., *A Companion to Early Modern Lima*, Leiden-Boston: Brill, 2019: 82-102. GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe 1992 *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. John V. Murra y Rolena Adorno (Eds.). Ciudad de México: Siglo Veintiuno editores.
1993 *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Franklin Pease G.Y., ed. 3 vols., Fondo de Cultura Económica: Lima. 2004 (1615) *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Digital edition of Ms. GKS 2232 4^o, Copenhagen: Royal Library. Annotated transcription by John V. Murra, Rolena Adorno, and Jorge L. Urioste. www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm.
- GUCHTE, Maarten Van de
1992 "Invention and Assimilation. European Engravings as Models for the Drawings of Felipe Guaman Poma de Ayala". En, *Guaman Poma de Ayala. The Colonial Art of an Andean Author*, Americas Society: 92-109.
- GUIBOVICH, Pedro
1994 "«Mal obispo o mártir». El obispo Mollinedo y el Cabildo eclesiástico del Cuzco, 1673-1699". En, *La Venida del Reino. Religión, evangelización y cultura en América. Siglos XVI-XX*. Gabriela Ramos (Comp.). Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- GUIBOVICH, Pedro y Luis Eduardo WUFFARDEN
2008 *Sociedad y gobierno episcopal. Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (Cuzco, 1674-1694)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto Riva-Agüero.
- GUIDO, Ángel
1925 *Fusión hispanoindígena de la arquitectura colonial*. Rosario. Universidad Nacional del Litoral.
- GUIBOVICH PÉREZ, Pedro
2003 "Las polémicas en torno a Guaman Poma de Ayala. Review of *Guaman Poma y Blas Valera: tradición andina e historia colonial*, ed. Francesca Cantù, Rome: Instituto Italo-Latinoamericano, 2001". En, *Colonial Latin American Review* 12(1): 99-103.
- GUILLEN, Alberto
1925 "Arte nacional: el dibujante Benavides Gárate". En, *Mundial*, Lima, año VI, N° 283 (13 de noviembre): [38] GUTIÉRREZ HACES, Juana (coord.) 2008 *Pintura de los reinos: identidades compartidas*. México: Fomento Cultural Banamex, 4 vols.
- GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana
2007 "Historia de las colecciones del siglo XIX en el Prado". En, José Luis Díez García y Francisco Javier Barón (eds.), *El siglo XIX en el Prado*. Madrid: Museo del Prado.
- GUTIÉRREZ, Ramón
1979 "Notas sobre la organización artesanal en el Cusco durante la colonia". En, *Revista Histórica*, Volumen 3, N° 1. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima. Julio 1979.
- 1980 *Arquitectura colonial. Teoría y praxis*. Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo. (IAIHU). Resistencia.
- 1984 *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica. (Siglos XVI AL XX)*. Ed. Cátedra. Madrid.
- 1995 "Los gremios y academias en la producción del arte colonial". En, *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Ramón Gutiérrez (Coord.). Madrid: Cátedra: 25-50.
- GUTIÉRREZ, Ramón; ESTERAS, Cristina y Alejandro MÁLAGA
1986 *El valle del Colca. Arequipa. Cinco siglos de arquitectura y urbanismo*. Libros de Hispanoamérica. Buenos Aires.
- 1987 *Arquitectura virreynal del Cuzco y su región*. Universidad Mayor de San Antonio Abad del Cusco.
- 1990 (Coordinador). *Estudios sobre urbanismo iberoamericano*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Sevilla.
- 1992 Origen historiográfico de la polémica Noel-Buschiazzo (1948-1950). En *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*. N° 31-32. Resistencia - Buenos Aires.
- 1992-1993 "Reflexiones para una historia propia de la arquitectura americana". En, *Revistas Trama*. Números 58 y 60. Quito.
- 1997 (Coordinador) *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las pampas*. Ed. Lunweg. Barcelona.
- 2000 "Francisco Xavier Mendizábal: el último Ingeniero español en el Virreinato del Perú". En, AAVV. *Construyendo el Perú. Aportes de Ingenieros y Arquitectos*. Universidad Nacional de Ingeniería. Lima.
- 2001 "Repensando el Barroco Americano". En, *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Tomo I. Universidad Pablo de Olavide. Ediciones Giralda. Sevilla.
- 2004 *Historiografía Iberoamericana. Arte y arquitectura (XVI-XVIII). Dos lecturas*. Fundación Carolina- CEDODAL. Buenos Aires.
- 2005 *Fortificaciones Iberoamericanas*. Editorial El Viso. Madrid.
- 2015 "La historia del arte hispanoamericano, la formación de las redes y los cambios historiográficos en las décadas del 60 y 70 del siglo XX". En, *Una empresa memorable de España hacia América. La edición de Angulo Íñiguez, Marco Dorta y Buschiazzo sobre el arte americano (1945-1956)*. Kalam. Madrid.
- 2017 "Participación de los sectores populares en la caracterización del barroco americano". En, AAVV. *Barroco, mestizajes en diálogo. Fundación Visión Cultural*. La Paz (Bolivia).
- GUTIÉRREZ, Ramón y Cristina ESTERAS
1993 *Arquitectura y Fortificación. De la Ilustración a la independencia Americana*. Ed. Tuero. Madrid.
- GUTIÉRREZ, Ramón y Graciela VIÑUALES
2022 *Arquitectura de Arequipa. (1540-1900)*. Universidad Católica Santa María. Arequipa.
- GUTIÉRREZ, Ramón y otros
1977 "Un Peculiar Ejemplo del Barroco Andino. El Templo de Santo Tomás de Chumbivilcas". En, *Archivo Español de Arte* N° 199. Madrid.
- HAENKE, Tadeo
1901 *Descripción del Perú*. Lima. Imprenta del Lucero.

- HAMILTON, Andrew James
2018 *Scale and the Incas*. Princeton: Princeton University Press.
- HARDOY, Jorge Enrique
1972 *El modelo clásico de la ciudad colonial hispanoamericana*. Actas y Memorias del 38 Congreso Internacional de Americanistas. Munich.
- HARTH TERRÉ, Emilio
1958 *Contribución al estudio de la arquitectura del Cuzco. Los últimos canteros incaicos*. Lima. II Congreso Nacional de Historia.
- 1961 "Juan García Salguero, un criollo de México". En, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 30, México, 1961: 69-90.
- 1966 "La arquitectura mestiza en el sur peruano". En, Sevilla. XXXVI Congreso Internacional de Americanistas. Tomo IV.
- 1968 "Plata y plateros del Perú".
1975 *Perú. Monumentos históricos y arqueológicos*. México. Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- 1977 *Escultores españoles en el virreinato del Perú*, Lima. HARTH TERRÉ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, A. 1962 "Perspectiva social y económica del artesano virreinal en Lima". En *Revista del Archivo Nacional del Perú*. Tomo XXVI/2. Lima.
- 1963 "Pinturas y pintores en Lima virreinal". En, *Revista del Archivo Nacional del Perú*, tomo XXVII, entregas I y II: 38-46.
- HEIPLE, Daniel
1983 *Mechanical Imagery In Spanish Golden Age Poetry*. Maryland: Studia Humanitatis.
- HELLWIG, Karin
1999 "La literatura artística española del siglo XVII, Visor: Madrid. HENRION, Barón de 1863 *Historia general de las misiones desde el siglo XIII hasta nuestros días*. Vol. II. Barcelona: Librería de D. Juan Oliveres.
- HEREDIA MORENO, María del Carmen
1989 "Notas sobre plateros limeños de los siglos XVI-XVII (1535-1639)". En, *Laboratorio de Arte*, 2, Sevilla, 1989: 45-60.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José
1987 *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, Sevilla, Guadalquivir.
- 1965 "Martínez Montañés en Lima". En, *Anales de la Universidad Hispalense* 1 (1965): 99-108.
- HERNÁNDEZ VARGAS, Paulina 2017 *Interculturación entre los virreinos de América. El caso de la pintura novohispana en el Perú* (tesis de maestría). México: UNAM.
- HERRERA, Salvador OFM.
1934 *Pomata y su templo monumental*. Arequipa. Ed. La Colmena.
- HYMAN, Aaron
2021 *Rubens in repeat: The logic of the copy in Colonial Latin America*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- HOBSMAN, Eric y Terence RANGER (eds.)
2002 *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- HOLANDA, Francisco de
2003 *De la pintura antigua y El diálogo de la pintura*. Versión castellana de Manuel Denis (1563). Madrid: Visor.
- HOLGUÍN VALDEZ, Anthony
2023 "El mobiliario de concha de perla de Nueva España en las colecciones de Lima en el siglo XVIII". En, Paulina Hernández Vargas (ed.). *Relaciones intervirreinales en América, 1521-1821*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide: 149-168.
- HOLMES, Megan
2018 "Reproducing Sacred likeness in Early Modern Italy". In, *Nichts Neues Schaffen, Perspektiven auf die treve Kopie, 1300-1900. Creating Nothing New: Perspectives on the Faithful Copy 1300-1900*. Marion Heisterberg, Susanne Müller-Bechtel y Antonia Putzger (Eds.). Berlin: De Gruyter.
- HUERTAS CLEMENTE, Edilberto
1987 *Vida y obra de Florentino Jiménez Toma*. Lima: Centro de Desarrollo Agropecuario, CEDAP.
- HYLAND, Sabine
2003 *The Jesuit and the Incas: The Extraordinary Life of Padre Blas Valera S.J.* Ann Arbor: University of Michigan Press.
- HYMAN, Aaron
2021 *Rubens in Repeat. The Logic of the Copy in Colonial Latin America*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- IGNATIEFF, Michael
2012 *Sangre y pertenencia (viajes al nuevo nacionalismo)*. Madrid: El Hombre de Tres.
- INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA
1977 *Política cultural del Perú*. Políticas culturales: estudios y documentos. Lima: Unesco.
- INTERIÁN DE AYALA, Juan
1782 *El pintor Cristiano, y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*, 2 vols. Madrid. ITIER, César 2001 "¿Visión de los vencidos o falsificación? Datación y autoría de la tragedia de la muerte de Atahuallpa". En, *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 30, 1 (2001): 103-121. JOCHAMOWITZ, Alberto
1949 *Pintores y pinturas. Crítica de arte*. Lima: Imprenta Torres Aguirre.
- JONES, Pamela
1988 "Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian optimism in Italy ca. 1600". In, *The Art Bulletin*, vol. 70, 2 (June): 261-272.
- JULIEN, Catherine J.
1999 "History and Art in Translation: The Paños and Other Objects Collected by Francisco de Toledo". In, *Colonial Latin American Review* 8(1): 61-89.
- 2001 "Tokapu Messages". In, *Approaching Textiles, Varying Viewpoints, Proceedings of the Seventh Biennial Symposium of the Textile Society of America, Santa Fe, New Mexico, 2000*: 202-217. Earleville, MD: Textile Society of America.
- KATZEW, Ilona
2004 *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. México: Conaculta-Turner.
- 2011 *Contested Visions in the Spanish Colonial World*. Los Ángeles: LACMA.
- 2017 *Pintado en México, 1700-1790*. Los Ángeles: LACMA-Fomento Cultural Banamex.
- 2021 *Archives of the World*.
- KELEMEN, Pal
1966 "El barroco americano y la semántica de importación". En, *Anales del Instituto de Arte Americano en Investigaciones Estéticas*, N° 19. Buenos Aires.
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFKY, Erwin & Fritz SAXL
2004 *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid: Alianza.
- KOPYTOFF, Igor
1991 "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso". Appadurai, A. (ed.). En, *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Editorial Grijalbo.
- KRISTAL, Efraín
1993 "Fábulas clásicas y neoplatónicas en los Comentarios reales de los Incas". En, *Homenaje a José Durand*. Luis Cortés (Ed.). Madrid: Verbum: 7-59.
- KRISTEVA, Julia
2012 *The Severed Head. Capital Visions*, Columbia University Press: New York. KUBLER, George. 1962 *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press.
- 1966 "Indianismo y mestizaje como tradiciones americanas medievales y clásicas". En, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*. N° 4. Caracas.
- KUSUNOKI, Ricardo
2006 "De Ruiz Cano a Unanue. Arte y reivindicación criolla en Lima (1755-1806)". En, *Dieciocho*, 29.1. Charlottesville: 107-120.
- 2010 "«La reina de las artes»: pintura y cultura letrada en Lima (1750-1800)". En, *Illapa*, 7 (diciembre): 51-62.
- 2011 "Szyszlo y la batalla por la abstracción (1947-1955)". En, Luis Eduardo Wuffarden y Ricardo Kusunoki (eds.), *Szyszlo* (Lima: Museo de Arte de Lima).
- 2011a "Szyszlo y la batalla por la abstracción (1947-1955)". En Luis Eduardo Wuffarden y Ricardo Kusunoki (eds.), *Szyszlo* (Lima: Museo de Arte de Lima): 54-71.
- 2011b "Imaginarios cosmopolitas y 'progreso' artístico: Italia en la pintura peruana (1830-1868)". En, Mario Sartor (ed.), *América Latina y la cultura artística italiana. Un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana* (Buenos Aires: Instituto Italiano di Cultura Buenos Aires): 245-269.
- 2018 "La escuela sabogalina: apogeo y crisis del indigenismo 1930-1943". En, Pablo Cruz (ed.), *Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Centenario 1918-2018* (Lima: ENSABAP): 92-123.
- 2019 "Imaginarios de papel. Dibujo de prensa y vanguardia en Amauta", en Beverly Adams y Natalia Majluf (eds.), *Redes de Vanguardia. Amauta y América Latina 1926-1930* (Lima: Asociación Museo de Arte de Lima - MALI, Blanton Museum of Art): 120-137.
- KUSUNOKI, Ricardo y Luis Eduardo WUFFARDEN
2011 eds., *Szyszlo*: 54-71. Lima: Museo de Arte de Lima.
- 2016 *Arte colonial. Museo de Arte de Lima*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- KUSUNOKI, Ricardo y Natalia Majluf.
2019 "Redibujar categorías: la incorporación del "arte popular" a las colecciones del Museo de Arte de Lima". *Goya* 367 (2019): 140-153.
- LA CALANCHA, Antonio de
1638 *Crónica moralizada del Orden de San Agustín*. Barcelona: Pedro Lacavallería, 1638: 413-414.

- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente
1922 "La arquitectura hispanoamericana". En, *Raza Española*. Madrid.
- LASO, Francisco
1859 "Algo sobre bellas artes". En, *La Revista de Lima I*, n.º 2 (15 de octubre de 1859): 75-82.
- LASSALLE, José María
2022 "Americanizar el Prado y España". En, *Letras Libres*, 244 (enero): 31-35.
- LASSWELL, Harold Dwight
1933 "The psychology of Hitlerism". En, *Political Quarterly*, 4.
- LATORRE, Roberto
1952 "Pueblos neo-indios. Paucartambo: el hermoso pueblo". En, *Revista del Instituto Americano de Arte*. Año VI. Vol. II. Cuzco.
- LAUER, Mirko.
1976 *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores.
1997 *Andes imaginados. Discursos del indigenismo - 2*. Lima: Editorial Sur.
2023 *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos [1982]*. 2ª edición a cargo de Mijail Mitrovic. Lima: Heraldos Editores.
LAURENCICH Minelli, Laura
2009 *Exsul Immeritus Blas Valera Populo Suo e Historia et Rudimenta Linguae Piruanorum: Nativos, Jesuitas y Españoles en dos documentos secretos del siglo XVII*. Trans. Yolanda Sabaté (Ital to Spanish); trans. Vito Bongiorno (Quechua). Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna; Chachapoyas (Perú): Municipalidad Provincial de Chachapoyas.
2016a "La escritura de los Incas a la luz de los jesuiticos secretos recién descubiertos". En, *IHS: Antiguos jesuitas en Iberoamérica* 4(1): 68-89.
2016b "Quipu y escritura en el antiguo Perú: Estado de la cuestión". En, *Fuentes* 10(44): 6-24.
- LAVALLÉ, Bertrand
1993 *Las promesas ambiguas. El criollismo colonial en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú. 2004 "El fin de Atahualpa". En, *Francisco Pizarro: Biografía de una conquista*, Institut Français d'Études Andines.
- LE CUFF, Gwladys
2020 "Le Pêché originel de Marco d'Oggiono et la réécriture immaculiste de la Genèse par l'Apocalypse Nova". En, *ArtItalies. La revue de l'AHAI*, Istituto Italiano di Cultura de Paris, 26: 38-53.
- LEVINSON, Stephen C.
1992 "Primer for the Field Investigation of Spatial Description and Conception". En, *Pragmatics* 2(1): 5-27.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo
1964 *Las defensas militares de Lima y Callao*. Sevilla. Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
- LOH, Maria
2004 "New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory". En, *The Art Bulletin*, vol. 86, 3, (Sep.): 477-504.
2007 *Titian Remade. Repetition and the Transformation of Early Modern Italian Art*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo y otros
1994 *La fiesta en el arte*. Catálogo. Lima. Banco de Crédito del Perú.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes
1979 "La Contrarreforma y el arte de Guaman Poma: Notas sobre una política de comunicación visual". En, *Histórica (Lima)* 3-1 (1979): 81-95.
1987 "El milenarismo como liminalidad: Una interpretación del mito andino de Inkarrí". En, *El retorno del Inca Rey. Mito y profecía en el mundo andino*, Hisbol: Puerto Rico, 1987: 15-53.
2004 "El retorno del Inca en la memoria colectiva andina: del ciclo de Inkarrí a la poesía quechua urbana de hoy". En, *Cahiers de CRICCAL* 31 (2004): 19-26.
LÓPEZ ANTAY, JOAQUÍN 1981 *Serie Historia Andina* 9. Lima: Seminario de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael ed.
2021 *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
2022 *Tornaviaje. Arte Iberoamericano en España*, Museo del Prado: Madrid.
LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino 1932 *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*, Sevilla.
LUKS, Ilmar 1976 "Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII". En, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*. N.º 17. Caracas.
- LYNCH, John
1989 *Las revoluciones hispanoamericanas, 1808-1826*. Barcelona: Ariel.
- LLOSA MÁLAGA, Ada
2016 "Julio Málaga Grenet y la renovación de la caricatura en la época de Leguía: 1904-1909". En, *Tesis para la obtención del grado de Magister en Historia del Arte*. Lima: PUCP.
MACCOR-MACK, Sabine 1988 "Pachacuti: Miracles, Punishments, and Last Judgment: Visionary Past and Prophetic Future in Early Colonial Perú". In, *The American Historical Review* 93 (1988): 960-1006.
MACERA, César Francisco 1941 "José Sabogal, maestro pintor". [Entrevista con José Sabogal]. En, *Turismo* 15, N.º 161 (marzo): [8-9].
- MACERA, Pablo
1975 "El arte mural cuzqueño. Siglos XVI - XX". En, *Separata de Apuntes* N.º 4. Universidad del Pacífico. Lima.
1979 *Pintores populares andinos*. Lima. Banco de los Andes.
1981 "Arte y lucha social. Los murales de Ambaná (Bolivia)". En, *Allpanchis* 13, N.º 17-18: 23-40.
1981 *Joaquín López Antay. Serie Historia Andina* 9. Lima: Seminario de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- MC EVOY, Carmen
1999 *Forjando la Nación. Ensayos de historia republicana*. Lima: PUCP, The University of the South.
MADRAZO, Mariano de 1945 *Historia del Museo del Prado, 1818-1868*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Casimiro.
- MADRAZO Y KUNTZ, Pedro de
1884 *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España. Desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid*. Barcelona.
- MAJLUF, Natalia
1994 "El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa". En *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas* (México, D. F.: UNAM); II, 611-628. 2004 "Modernidades en tránsito". En, *Enciclopedia Temática del Perú*. Tomo XV. Lima: El Comercio.
- 2006 "Sobre fotografía. Una autonomía esquivada". En, Natalia Majluf y Jorge Villacorta (eds.), *Sobre fotografía* (Lima: Museo de Arte de Lima): 10-25.
2019 "Izquierda y vanguardia americana. José Carlos Mariátegui y el arte de su tiempo", en Beverly Adams y Natalia Majluf (eds.), *Redes de Vanguardia. Amauta y América Latina 1926-1930* (Lima: Asociación Museo de Arte de Lima - MALI, Blanton Museum of Art): 66-89.
2021 "Time and Place. Notes on the System of the Arts in Latin America". En, Alejandro Anreus, Robin Adèle Greeley y Megan A. Sullivan, eds., *A Companion to Modern and Contemporary Latin American and Latino/a Art*: 489-503. Hoboken: Wiley-Blackwell.
2022 *La invención del indio. Francisco Laso y la imagen del Perú moderno*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
MAJLUF, Natalia, y Luis Eduardo WUFFARDEN 1999 *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna*. Madrid: Museo de Arte de Lima, Fundación Telefónica.
2013 *Sabogal*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- MALOSSETTI COSTA, Laura
2014 "Fronteras nacionales y fortuna crítica de José Gil de Castro". En, Natalia Majluf, ed., *José Gil de Castro, pintor de libertadores*: 84-115. Lima: Museo de Arte de Lima.
MANRIQUE, Jorge Alberto
1982 "La estampa como fuente del arte en la Nueva España". En, *Anales*, 50: 55-60.
- MARCO DORTA, Enrique
1941 "Atrios y capillas abiertas en el Virreinato del Perú". En, *Archivo Español de Arte*. Madrid.
1957 *La arquitectura barroca en el Perú*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MARCOS PERCCA, Manuel Pablo
2018 "La historiografía artística nacional en la Universidad de San Marcos". *Apostilla* 5, N.º 3: 11-29.
- MARIAZZA FOY, Jaime
1982 "Miguel Cabrera, un pintor mexicano en Lima". En, *Plaza Mayor*, 4-5: 45-48.
- MARIÁTEGUI, José Carlos
1928 "Peruanicemos al Perú. La obra de José Sabogal". En, *Mundial*, Lima, 8, N.º 420 (29 de junio de 1928): s.p.
- MARTÍNEZ COMPAÑÓN
1991 *Trujillo del Perú*. Edición Facsimilar. Tomo IX. Madrid. Cultura Hispánica.
- MAUSS, Marcel
2009 *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*, Katz: Buenos Aires.
MENDOZA MICHILLOT, María 2016 *100 años de periodismo en el Perú: 1900-1948* (Tomo I). Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- MELÉNDEZ, Juan 1682 *Tesoros verdaderos de las Yndias en la historia de la provincia de San Juan Bautista del Perú*, Roma.
MESA, José de y Teresa GISBERT 1965 "Renacimiento y manierismo en la arquitectura mestiza". En, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, 3, Caracas: Universidad Central de Venezuela.
1970 "Determinantes del llamado estilo mestizo. Breves consideraciones sobre el término". En, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*. N.º 10. Caracas.
1972 "Lo indígena en el arte hispanoamericano". En, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, N.º 12. Caracas.

- 1976 "La exteriorización del culto. Capillas abiertas y atrios en el Perú". En, *Anuario de Estudios Hispanoamericanos*. Sevilla.
- MICCINELLI, Clara, and Carlo ANIMATO
1998 (1989) *Quipu: Il nodo parlante dei Misteriosi Incas*, 2nd ed. Genova: Edizioni Culturali Internazionali Genoa
- Michaud, Cécile y José TORRES DE LA PINA (eds.)
2009 *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima: Colección Barbosa-Stern.
- MIGNOLO, Walter D.
1994 "Signs and Their Transmission: The Question of the Book in the New World". In, *Writing Without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, ed. Elizabeth Hill Boone and Walter D. Mignolo: 220-270. Durham: Duke University Press.
- MILLS, Kenneth
1997 *Idolatry and Its Enemies. Colonial Andean Religion and Extirpation, 1640-1750*, Princeton University Press: Princeton. MINGUEZ, Víctor
2018 *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)*. Castellón de la Plana: Biblioteca Postestas. Universitat Jaume I.
- MIRÓ QUESADA, Roberto
1984 "Pintura peruana: el sustancial aporte de la marginalidad". En, *Cultura Popular* N° 13-14 (noviembre): 194-203.
- MITROVIC PEASE, Mijail
2019 *Extravíos de la forma. Vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
2023 "Estudio introductorio". En, Mirko Lauer, *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos [1982]: 9-49*. 2ª edición a cargo de Mijail Mitrovic. Lima: Heraldos Editores, 2023.
- MOLL, Eduardo y Fernando de SZYSZLO
1952 "Me parece que no hay otra pintura que la europea". [Entrevista]. En, *Semanario Peruano* 1952, Lima, VI, N° 33 (18 de agosto de 1952): 28-29.
- MONTES, Francisco
2020 "Memoria gráfica y transferencia devocional: la Peregrina de Quito". En, *Caiana*, 16, primer semestre: 68-81.
- MONTES GONZÁLEZ, Francisco
2009 "La pintura virreinal americana en los inicios de la historiografía artística española". En, *Anales del Museo de América*, XVII.
- MORALES MACCHIAVELLO, Carlos
1941 *San Francisco de Lima. Su iglesia y convento*. Lima. Editorial "El Arquitecto Peruano".
- MOSCOVICH, Viviana Ruth
2017 "Khipu, t'uqapu y qillqa y la historia de los Incas". En, *El concepto de lo sagrado en el mundo andino antiguo: espacios y elementos pan-regionales*, ed. Alden Yépez, Viviana Moscovich, and César Astuhamán: 288-308. Quito: Escuela de Antropología, Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- MOYSSÉN, Xavier
1988 "Sebastián de Arteaga, 1610-1652". En, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*.
- MUGABURU, Josephe y Francisco
1935 *Diario de Lima (1640-1694). Crónica de la época colonial*. Imprenta Vásquez. Lima.
- MUJICA BARREDA, Elías y otros
2012 *Un destino con futuro. Contribuciones para el desarrollo sostenible del turismo en Andahuayllillas*. Cusco. Lima. Fundación Backus.
- MUJICA PINILLA, Ramón
1991 *Los Cristos de Lima: esculturas en madera y marfil, S. XVI-XVIII*, Lima. 1995 *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
1996 *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
2002 "El arte y los sermones". En, *El Barroco peruano*. Tomo I. Lima: Banco de Crédito del Perú.
2002 "Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano". En, *El barroco Peruano*. Banco de Crédito del Perú. Lima.
2003 "Barroco y nuevo milenio: políticas de la representación". En, *Hueso Húmero*, 42: 54-61.
2003 "Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico". En, *El barroco peruano*. Banco de Crédito del Perú. Lima.
2009 "De centros y periferias: del grabado europeo al lienzo virreinal peruano". En, *De Amberes al Cuzco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Cécile Michaud y José Torres Della Pina (Eds.). Lima: Colección Barbosa-Stern, Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú: 71-82.
2009 "España eucarística y sus reinos: el Santísimo Sacramento como culto y tópicos iconográficos de la monarquía". En, *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. Juana Gutiérrez (Coord.). Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex: 1099-1167.
2014 *La rebelión de los lápices: el Perú del siglo XIX en caricaturas*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
2016 "De alfarero civilizador a artesano insurgente: el trasfondo político de un lienzo de Francisco Laso". En, *La imagen transgredida. Estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú: 653-699.
2016 *Perú, Arquitectura y espacios sagrados. Desde el Prececerámico hasta la actualidad*. Lima. Universidad San Martín de Porres. 2019 "Retablos y devociones para el Salomón de las Indias: de la Máquina Barroca al Teatro de la Memoria". En, *San Pedro de Lima. Iglesia del Antiguo Colegio Máximo de San Pablo*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2019: 140-203.
2020 *El renacimiento inca virreinal: su arte, emblemas imperiales y teología política*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
2020 "El Renacimiento inca virreinal: su arte, emblemas imperiales y teología política". En, *Arte imperial inca. Sus orígenes y transformaciones. Desde la conquista hasta la independencia*. Ramón Mujica Pinilla (Coord.). Banco de Crédito del Perú: 197-237.
2022 "Manuel Mujica Gallo contra Manuel Mujica Gallo: el Perú como espada y cabeza de un continente". En, *Manuel Mujica Gallo. Escritos escogidos*. Vol. 2. Lima: Pimum Mobile Colección Editorial.
- MUNDY, Barbara
1996 *The Mapping of New Spain: Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*. Chicago: University of Chicago Press.
- MUNDY, Barbara E. y Aaron M. HYMAN
2015 "Out of the Shadow of Vasari: Towards a New Model of The 'Artist' in Colonial Latin America". In, *Colonial Latin American Review* 24, N° 3 (2015): 283-317.
- MUÑOZ GARCÍA, Gemma María
2017 *El arte indígena americano en los museos españoles. Propuesta de acción didáctica*. Madrid: Universidad Complutense.
- MURÚA
2004 (1596) *Códice Murúa: Manuscrito Galvin*, ed. Juan M. Ossio. Madrid: Testimonio Compañía Editorial.
2008 (1613) *Historia General del Piru*. Facsimile of J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XIII 16. Los Angeles: Getty Research Institute.
- NADAL, Jérôme
2003 *Annotations and Meditations on the Gospels. Volume I: The Infancy Narratives*. Frederick A. Homann (Trad. y Ed.). Philadelphia: Saint Joseph's University Press.
- NAVARRETE, Federico
2008 "Beheading and massacres. Andean and Mesoamerican representations of the Spanish Conquest". In, *Res. Anthropology and Aesthetics* 53/54 (2008): 59-78.
- NAVARRO, José María
2001 *Una denuncia profética desde el Perú a mediados del siglo XVIII. El Planctus indorum christianorum in America peruntina*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- NDALIANIS, Angela
2004 *Neo-baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge and London: MIT Press.
- NOEL, Martín
1921 *Historia de la arquitectura hispanoamericana*. Buenos Aires. Peuser.
1932 *Teoría de la arquitectura virreinal*. Buenos Aires. Peuser.
1952-1956 *La Arquitectura mestiza en las riberas del Lago Titikaca*. Primera y segunda parte. Dos Tomos. Documentos de Arte Colonial Sudamericano. Buenos Aires. Academia Nacional de Bellas Artes.
- NUMHAUSER, Paulina
2019 "¿Quién fue el autor de la Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno? Emblemas, símbolos y retórica en una curiosa obra jesuita del siglo XVII". En, *Anales del Museo de América* 27: 204-231.
- ÑÚÑEZ URETA, Teodoro
1975 *Pintura contemporánea. Primera parte, 1820-1920*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú.
1976 *Pintura contemporánea. Segunda parte, 1920-1960*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- OCAÑA RUIZ, Sonia I.
2015 "Enconchados: gustos, estrategias y precios en la Nueva España". En, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*,
- OKADA, Hiroshige
2011 "«Golden Compasses» on the Shores of Lake Titicaca: The Appropriation of European Visual Culture and the Patronage of Art by an Indigenous Cacique in the Colonial Andes". In, *Me-*

- moirs of the Graduated School of Letters, Osaka University, 51: 87-111.
- O'NEAL, John C.
1994 "Sensationist Aesthetics in Françoise de Graffigny's *Lettres d'une Péruvienne*". In, *Romanic Review* 85(3): 371-390.
- O'PHELAN GODOY, Scarlett
1999 *El Perú en el siglo XVIII. La era borbónica*. Lima. Instituto Riva Agüero.
- O'PHELAN GODOY, Scarlett y Carmen SALAZAR SOLER
2002 *Mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el mundo ibérico, siglos XVI-XIX*. Lima.
- ORTIZ DE ZEVALLOS, Augusto
1979 "Las ideas versus las imágenes: cuestiones al debate arquitectónico peruano". En, *Separata de Apuntes N° 9*. Universidad del Pacífico. Lima.
- OSSIO A. Juan M.
2015 "Inca Kings, Queens, Captains, and Toca-pus in the Manuscripts of Martín de Murúa and Guaman Poma". In, *Unlocking the Doors to the Worlds of Guaman Poma and His Nueva corónica*, ed. Rolena Adorno and Ivan Boserup: 291-330. Copenhagen: Museum Tusulanum and The Royal Library.
- PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Joan de Santa Cruz
1993 (1613) *Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú*, ed. Pierre Duviols and César Itier. Cusco: Institut Français d'Études Andines; Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas".
- OVIEDO Y HERRERA, Antonio de
1729 *Vida de la Esclarecida Virgen Santa Rosa de Santa María, Natural de Lima, Y Patrona del Perú. Poema Heroico*. Imprenta Real de el Superior Gobierno, de los Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera Calderón.
- PACHECO, Francisco
1990 *El arte de la pintura* (1649). Madrid: Cátedra. Libro III, cap. VII: 508.
1990 *Arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra.
- PALM, Erwin Walter
1955 *Los monumentos arquitectónicos de La Española*. Ciudad Trujillo. Universidad de Santo Domingo.
1957 "Introducción al arte colonial". En, *Cuadernos Americanos*, 16/92(2): 158-167.
- PALOMINO DE CASTRO y Antonio VELASCO
1947 *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Aguilar.
- PANDURO, Iván
2019 "El culto al significado del arte en el Perú". En, *Quiroga*, 15 (enero-junio): 96-113.
- PEIRCE, Charles Sanders
1960 (1933) *Collected Papers*, 2nd ed., 7 vols, ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge, Mass: The Belknap Press of Harvard University Press.
- PEÑA NÚÑEZ, Beatriz
2018 *Los incas alzados de Vilcabamba en la Primera Historia (1590) de Martín de Murúa*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra: 223-245.
- PEÑA PRADO, Juan Manuel et al.
1938 *Lima Precolombina y Virreinal*. Lima: Tipografía Peruana.
- PEREDA, Felipe
2019 "Twin Brothers': Mimesis as Providence in Viceroyal Perú". In, *RES. Anthropology and Aesthetics*, 71-72 (2019), 97-112.
- PEREIRA, Raúl María
1942 "Ensayo sobre la pintura peruana contemporánea" En, *El Arquitecto Peruano* 59 (junio): s.p.
- PÉREZ DE CASTRO, Ramón y Pablo Amador MARRERO
2020 "La recepción de crucificados novohispanos en Castilla y León: nuevos ejemplos y perspectivas". En, *Tornaviaje*.
- PÉREZ MORERA, Jesús
1992 "El grabado como fuente iconográfica: el tema de la Virgen de Montserrat en la pintura flamenca y peruana". En, *Homenaje al profesor Hernández Perera*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- PÉREZ VEJO, Tomás
2013 "La representación de España en la pintura de historia decimonónica". En, Antonio Morales, Juan Pablo Fusi y Andrés de Blas (coord.), *Historia de la nación y del nacionalismo español*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
2015 *España imaginada. Historia de la invención de una nación*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- PHIPPS, Elena
2020 "Matices, brillo y lustre: cualidades del color en los textiles del mundo andino". En, Siracusano, G. y Agustina Rodríguez Romero (eds.): 21-33.
- PHIPPS, E., Hecht, J. and Esteras MARTÍN, C. (eds.)
2004 *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. New York, New Haven and London: The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press.
- PHIPPS, Elena; Turner, Nancy and Karen TRENTMAN.
2008 "Colors, Textiles and Artistic Production in Murúa's Historia General del Piru. Cummins", En, Thomas B. F and Barbara Anderson (eds.). *The Getty Murúa: Essays on the Making of Martín de Murúa's Historia General del Piru*, J. Paul Getty Museum Ms. Ludwig XIII 16. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008: 125-145.
- PIERCE, Donna (ed.)
2010 *The Arts of South America, 1492- 1850*. Denver: Denver Art Museum.
- PILLSBURY, Joanne; Potts, TIMOTHY and Kim RICHTER (eds.)
2017 *Golden Kingdoms. Luxury Arts in the Ancient Americas*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum and The Getty Research Institute.
- PIMENTEL, Juan
2022 "América, el continente sumergido". En, El País. <https://elpais.com/opinion/2022-01-15/americas-el-continente-sumergido.html>
Pinacoteca y Museo del S. D. D. José Davila Condemarin, director general de Correos de la República (1862). Lima: Imprenta de la Época por J. E. del Campo: 1-28.
- PORTOGHESI, Paolo
1981 "La contribución americana al desarrollo de la arquitectura barroca". En, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, N° 9. Caracas. 1968. AAVV. Actas del Simposio sobre el Barroco en América. Instituto Italo-Latinoamericano. Roma.
- PORTÚS, Javier
2012 *El concepto de pintura española. Historia de un problema*. Madrid: Verbum.
2017 "Periferia y periferias: Escuela española y escuelas locales en el Museo del Prado (XIX)". En, *Libros de la Corte*, número extraordinario, N° 5. <https://doi.org/10.15366/ldc2017.9.m5.005>
2018 *El Museo del Prado. Un lugar de memoria*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- PORRES BENAVIDES, Jesús
2021 "Escultores españoles del siglo XVII en el Virreinato del Perú". En, *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* 20 (2021): 136-49.
- QUEREJAZU, Pedro 1978 "Sobre las condiciones de la escultura virreinal en la región andina". En, *Arte y Arqueología*, 5 y 6, La Paz, 1978: 137-151.
- QUIJANO, Aníbal
2014 "Estética de la Utopía". En, *Cuestiones y horizontes. Antología esencial. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO: 733-742.
- QUIRÓS CHUECA, Francisco y Gerardo
1986 *Las ordenanzas de gremios de Lima (S. XVI - XVIII)*. Lima. Artes Diseño Gráfico.
- QUISPE-AGNOLI, Rocío
2004 "Yo y el Otro: identidad y alteridad en la Nueva Corónica y Buen Gobierno". En, *MLN*, vol. 119, 2 (Mar.): 226-251.
2005 "Cuando Occidente y los Andes se encuentran: qellqay, escritura alfabética, y tokhapu en el siglo XVI". En, *Colonial Latin American Review* 14(2): 263-298.
- RAMOS CHANG, Marco Aurelio
2007 "Trayectoria y rol institucional de la Escuela Académico Profesional de Arte". En, Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- RAMOS GAVILÁN, Alonso
1988 [1621] *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*. Lima: Ignacio Prado Pastor, 1988.
- RAMOS SOSA, Rafael ed.
1992 *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII)*. Sevilla: Junta de Andalucía.
2000 "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador". En, *Anales del Museo de América* 8 (2000): 45-63. 2004 "La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de madera". En, Guillermo Lohman Villena, ed., *La Basílica Catedral de Lima*, Banco de Crédito, Lima, 2004 (115-171): 127-129.
2011 "Panorama de la escultura virreinal limeña (1600-1570): relaciones con Sevilla y México. Perfil histórico artístico del escultor mexicano Juan García Salguero". En, *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 36, Lima: 21-50.
2014 "El escultor Juan Simón: esclavo y discípulo de Montañés". En, *Migraciones y rutas del barroco*. La Paz: Fundación Visión Cultural- Fundación Altiplano, 2014: 37-45.
2017 "El Crucificado de la Sangre". En, *Laboratorio de Arte* 29 (2017): 811-818. 2016 *La madera hecha Dios. Arte, fe y devoción en torno a la pasión de Cristo*, Municipalidad de Lima: Lima2020 "La fama de Montañés y su escuela en Hispanoamérica". En, Ignacio Cano, Ignacio Hermoso y María del Valme Muñoz, eds., *Martí-*

- nez Montañés, maestro de maestros, Museo de Bellas Artes de Sevilla: 47-62.
- RAYGADA, Carlos 1931a "Málaga el triunfador". En, *Presente: periódico inactual*. Lima, N° 2 (enero): 3.1931b "Del ambiente artístico: original exposición de dibujos. Concurrer a ella poetas, escritores y dibujantes". En, *El Perú*, Lima, 14 de junio de 1931, edición de la mañana: 2. 1948 "Exposición Szyszlo". En, *El Comercio*, Lima, 5 de julio, edición de la tarde.
- RAZZETO, Mario 1982 *Don Joaquín: testimonio de un artista popular andino*. Lima: Instituto Andino de Artes Populares.
- REYERO, Carlos 2004 "Pasivos, exóticos, vencidos, víctimas. El indígena americano en la cultura oficial española del siglo XIX". En, *Revista de Indias*, vol. LXIV: 232.
- RISCHELL, Joseph y Suzanne, STRATTON-PRUIT 2007 *Revelaciones Las artes en América Latina, 1492-1820*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RÍOS, Juan 1946 *La pintura contemporánea en el Perú*. Lima: Editorial Antártica. 1951 "Pintores peruanos hay, lo que aún no hay es pintura peruana: dice Juan Ríos y agrega que la pintura abstracta es pobre e inhumana". En, *La Prensa*, Lima, 3 de junio de 1951: 8. 19561 "Balance de una polémica". En, *Caretas*, Lima, II, N° 10 (julio de 1951): 17-18.
- RIVAS PÉREZ, Jorge (ed.). 2020 *Materiality, Making Spanish America*. Denver: Denver Art Museum.
- RIVERA SERNA, Raúl 2006 *Caricatura en el Perú. El periodo clásico (1904-1931)*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- ROCA-REY, Christabelle 2016 *La propaganda visual durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Biblioteca Nacional del Perú.
- RODRÍGUEZ GUILLÉN, Pedro 1735 *El Sol y año feliz del Perú*, San Francisco Solano Apóstol. Madrid: Imprenta de la Causa de la V.M. Ágreda.
- RODRÍGUEZ NÓBREGA, Janeth 2009 "El oro en la pintura de los reinos de la monarquía española. Gutiérrez, Juana (ed.)". En, *La pintura de los reinos: identidades compartidas*. México: Fomento Cultura Banamex, 2009: 1315-1375.
- RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, Pedro 1775 *Discurso sobre el fomento de la industria popular [1774] y Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*. Madrid. Antonio Sancha.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, Diana 2017 "La obra gráfica de Julio Málaga Grenet en la revista *Actualidades*". En, *Tesis*, Lima, N° 10 (2017): 101-116. RODRÍGUEZ O., Jaime E. 2005 *La independencia de la América española*. México D. F.: El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica. 2009 *Nosotros somos ahora los verdaderos españoles. La transición de la Nueva España de un reino de la monarquía española a la República Federal Mexicana. 1808-1824*. 2 vols. México D. F.: El Colegio de Michoacán.
- RODRÍGUEZ ROMERO, Agustina 2009 "De París a Cuzco: los caminos del grabado francés en los siglos XVII y XVIII". En, *Goya: Revista de arte* 327 (2009): 132-143. (ISSN 0017-2715).
- ROJAS, Lady 2004 "Helena Aramburú Lecaros: periodista del cambio social y cultural en el Perú de los 30". En, Gregory Zambrano (ed.), *Mujer: escritura, imaginario y sociedad en América Latina* (Mérida: Universidad de Los Andes): 63-78. ROSE, Sonia V. 2013 "Presentación". En, Francisco Stastny Mosberg, *Estudios de arte colonial, vol. 1*, Juan Carlos Estenssoro Fuchs y Sonia V. Rose, eds.: 13-22. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Museo de Arte de Lima.
- ROYAL MUSEUM OF FINE ARTS 1992 *Latin America. Bride of the Sun. 500 years of Latin America and the Low Countries*. Antwerp: Royal Museum of Fine Arts.
- RÚA LANDA, C; SEPÚLVEDA, M.; GUTIÉRREZ, S.; CÁRCAMO-VEGA, J. J.; SURCO-LUQUE, J.; CAMPOS-VALLETTE, M.; GUZMÁN, F.; CONTI, P. & PEREIRA M. 2017 "Raman identification of pigments in wall paintings of the Colonial period from Bolivian churches in the Ruta de La Plata". En, *Conservation Science Cultural Heritage*. Vol. 17 (2017): 117-35
- RUEDA RAMÍREZ, Pedro 2014 "Las redes comerciales del libro en la colonia: 'peruleros' y libreros en la Carrera de Indias (1590-1620)". En, *Anuario de Estudios Americanos* 71(2): 447-478.
- RUIZ CANO Y SÁENZ, Francisco 1760 *Lima Gozosa: descripción de las festivas demostraciones, con que esta ciudad, capital de la América Meridional celebró la Real Proclamación de el Nombre Augusto del Católico Monarca el Señor Don Carlos III*. Lima, s.n.
- RUIZ DE PRADO, Carmen 2004 *Joya del arte colonial cuzqueño. Catálogo iconográfico de la iglesia de Huanoquite*. Lima. Prado y Zegarra. 2004.
- SABOGAL, José 1943 "La Biblioteca Nacional y el museo peruano". En, *Excelsior*, Lima, N° 125-126 (julio-agosto de 1943): 19.
- SAER, Juan José 2006 *El entenado*. Buenos Aires: Seix Barral: 17.
- SALAZAR BONDY, Sebastián 1955 "Cómo la pintura ha buscado al Perú: el arte colonial entendido como represión". En, *La Prensa*, Lima, 29 de septiembre. 1955 "Cómo la pintura ha buscado al Perú II: los que intentan vencer el complejo". En, *La Prensa*, Lima, 30 de septiembre. 1955 "Cómo la pintura ha buscado al Perú: hallazgo de la realidad perdida: siglo XIX". En, *La Prensa*, Lima, 1 de octubre.
- SAMANEZ ARGUMEDO, Roberto 2013 "Pintura, escultura y platería". En, *Tesoros de la Catedral del Cusco*. Cusco: 2013: 78-103.
- SALLES-REESE, Verónica 1997 *From Viracocha to the Virgin of Copacabana. Representation of the Sacred at Lake Titicaca*. University of Texas Press: Austin. SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio y Adrián SÁEZ (eds.) 2018 *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- SAN CRISTÓBAL, Antonio 1992 *Estudios de la Arquitectura virreinal*. Lima. Ediciones Epígrafe. 1993 "Los períodos de la arquitectura virreinal peruana". En, *Anales del Museo de América*. Madrid. 1997 *Arquitectura planiforme y textilográfica virreinal de Arequipa*, Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. 1998 *Esplendor del Barroco en Ayacucho. Retablos y arquitectura religiosa en Huamanga*. Lima. Ediciones Peisa. 1998 "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción". En, *Revista del Archivo General de la Nación*, N° 17, Lima, 1998: 91-130. 1999 *Arquitectura virreinal peruana. Teoría sobre la historia de la arquitectura virreinal*. Lima. Universidad Nacional de Ingeniería. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes. 2004 *Originalidad barroca de la arquitectura de Cajamarca*. Lima. Minera Yanacocha. 2004 *Puno. Esplendor de la arquitectura virreinal*. Lima. Ed. Peisa. 2004 2011 *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima.
- SANFUENTES ECHEVERRÍA, Olaya 2011 "En torno a la fabricación de una figura simbólica: la cabeza del inca en las representaciones coloniales," *Diálogo Andino* 27: 21-34
- SANJINÉS, Javier 2009 *Rescaldos del pasado. Conflictos culturales en sociedades postcoloniales*. La Paz: Programa de Investigación Estratégica en Bolivia.
- SANGRO, Raimondo di 1750-51 *Lettera apologetica dell'Esercitato Accademico della Crusca contenente la difesa del libro intitolato "Lettere d'una Peruana" per rispetto alla supposizione de' 'Quipu' scritta alla Duchessa di S**** e dalla medesima fata pubblicare*. Naples: House of Sansevero.
- SANTIBÁÑEZ SALCEDO, Alberto 1945-1946 "La tradición del mueble en el Perú". En, *Turismo*, 110-120, Lima, s.p.
- SANTO TOMÁS, Domingo de 1951 (1560) *Lexicon ó vocabulario de la lengua general del Perú*. A facsimile of the first edition with an introduction by Raúl Porras Barrenechea. Lima: Instituto de Historia Gramática.
- SEPÚLVEDA, Isidro 2005 *El sueño de la Madre Patria. Hispanoamérica y nacionalismo*. Madrid: Fundación Carolina (Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos) y Marcial Pons.
- SCHENONE, Héctor 1961 "Esculturas Españolas en el Perú". En, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 14: 58-72. 2008 *Santa María. Iconografía del arte colonial*. Buenos Aires: Fondo de la Universidad Católica Argentina.
- SCOTT, Heidi 2009 *Contested Territory: Mapping Peru in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- SHOWALTER, English 1978 *Madame de Graffigny and Rousseau: Between the Two Discours*. Oxford: Voltaire Foundation at the Taylor Institution.

- 2004 *Françoise de Graffigny: Her Life and Works*. Oxford: Voltaire foundation.
- SIGAUT, Nelly y Concepción GARCÍA SÁIZ
2017 “Los virreyes y la circulación de objetos y modelos”. En, *Anales del Museo de América*, XXV.
- SIGÜENZA, Carlos de y GÓNGORA
1683 *Triumpho Parthenico que en glorias de María Santísima, Inmaculadamente Concebida...*México: Juan de Ribera.
- SILVA SANTISTEBAN, Fernando
1989 “Prefectos betlemitas por Joseph de Páez”. En, *Pintura en el virreinato del Perú*. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- SILVERMAN, Gail P.
1994 “La metáfora del cuerpo humano: una nueva hipótesis en relación al significado de la iconografía de los textiles de Q´ero”. En, *Anthropologica*, 12(12): 65-85.
- 2011 “La escritura inca: la representación geométrica del Quechua Precolombino”. En, *Ex novo: revista d’història i humanitats* (en línea), 7: 37-49.
- 2013 “Los paralelos entre la escritura prehispánica de los Inkas y la escritura china: dos ejemplos”. En, *La rebelión de los objetos enfoque textil*, anales de la Reunión Anual de Etnología, Oct. 21-25 (La Paz) and Nov. 7-8 (Sucre). La Paz, Bolivia: Museo Nacional de Etnografía y Folklore.
- 2014-15 *Los Signos del Imperio*, 3 vols. Lima: Abraham Valdelomar.
- SIMON, Julia
2003 “On Collecting Culture in Graffigny: The Construction of an ‘Authentic’ Péruvienne”. In, *Eighteenth Century: Theory & Interpretation* 44 (1): 25-44.
- SIRACUSANO, Gabriela
2005 *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- 2005 “Para copiar las «buenas pinturas». Problemas gremiales en un estudio de caso a mediados del siglo XVII en Lima”. En, *Manierismo y transición al Barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Unión Latina: 131-139.
- 2014 “Mary’s Green Brilliance: the case of the Virgin of Copacabana. Álvarez, Mari-Tere and Charlene Black Villaseñor. Art and Trade in the Age of Global Encounters, 1492-1800”. In, *The Journal of interdisciplinary history*.
- 2021 “Mundos mínimos. Navegando por los meandros de la materialidad” En, *El giro material. Actas del XLIV Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: UNAM.
- 2020 “Materiality between mind and hands: some approaches to native creativity in Colonial South American”. En, Jorge Rivas Pérez (ed.). *Materiality. Making Spanish America. Mayer Center Symposium XVIII. Readings in Latin American Studies*. Denver: Denver Art Museum: 105-118.
- 2023 “Destellos ambiguos. Las metáforas del oro en el arte colonial sudamericano”. En, AA. VV. *El Dorado. Un territorio*. Buenos Aires: Proa: 138-145.
- SIRACUSANO, Gabriela y Agustina RODRÍGUEZ ROMERO (eds.)
2020 *Materia americana. El cuerpo de las imágenes hispanoamericanas (siglos XVI a mediados del XIX)*. Buenos Aires: EDUNTREF: 9-16.
- SIRACUSANO, Gabriela; SCHENONE, Héctor; SZIR, Sandra y Amalia GARCÍA (eds.)
2017 *Entre la academia y la crítica: la construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina-siglo XX*. Buenos Aires: EDUNTREF, 2017. (ISBN 9789874151223).
- SLUHOVSKY, Moshe
2013 “St. Ignatius of Loyola’s Spiritual Exercises and their Contribution to Modern Introspective Subjectivity”. En, *Catholic Historical Review*, vol. 99, 4 (October): 649-674.
- SMITH, David
1990 “The Popularity of Mme. de Graffigny’s *Lettres d’une Péruvienne*: The Bibliographical Evidence”. In, *Eighteenth-Century Fiction* 3(1): 1-20.
- STASTNY MOSBERG, Francisco
1967 *Breve historia del arte en el Perú: la pintura precolombina, colonial y republicana*. Lima: s.e.
- 1981 *Las artes populares del Perú*. Lima: Edubanco.
- 1982 “Jardín Universitario y Stella Maris”. En, *Historia y Cultura*, Lima.
- 1993 *Síntomas medievales en el barroco americano*. Lima. Instituto de Estudios peruanos.
- 2013 *Estudios de arte colonial I*. Lima: IFEA: Museo de Arte de Lima, 2013.
- STOICHITA, Víctor
2022 *En torno al cuerpo. Anatomías, defensas, fantasmas*. Madrid: Cátedra.
- STONE, Rebecca
2007 “‘And All Their Different from His’: The Dumbarton Oaks Royal Inka Tunic in Context”. In, *Variations in the Expression of Inka Power: A Symposium at Dumbarton Oaks, 18 and 19 October, 1997*, ed. Richard L. Burger, Craig Morris, and Ramiro Matos Mendieta, 385–422. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- STRATTON-PRUITT, Suzanne
2010 “The King in Cuzco. Bishop Mollinedo’s Portraits of Charles II”. In, *Art in Spain and the Hispanic World. Essays in Honor of Jonathan Brown*. Sarah Schroth (Ed.). London: Center for Spain in America, Paul Holberton Publishing: 305-321.
- 2012 “From Spain to the Viceroyalty of Peru: paintings by the Dozen”. In, *At the Crossroads. The Arts of Spanish America & Early Global Trade 1492-1850. Papers from the 2010 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*. Donna Pierce & Ronald Otsuka (Eds.). Denver: Denver Art Museum.
- SWAYNE, Guillermo y MENDOZA
1951 *Mis antepasados*. Lima: El autor.
- SZÁSDI NAGY, Adám
1986 “Algo más sobre la fecha de la muerte de Atahualpa”. En, *Historiografía y Bibliografía Americanistas* 30: 69-76.SZYSZLO, Fernando de1951 “Dice Fernando Syszlo (sic) que no hay pintores en Perú ni en América: el joven pintor peruano declara sentir su pintura y la de los demás pero no puede explicarla”. [Entrevista]. En, *La Prensa*, Lima, 2 de junio de 1951: 3.
- TÁRRAGA BALDO, María Luisa
1990 “España y América en la escultura cortésana de la segunda mitad del siglo XVIII: corrientes recíprocas de influencia”. En, *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid: CSIC.
- TAULLARD, Emilio
1947 *El mueble colonial sudamericano*. Buenos Aires: Ediciones Peuser.
- TEDESCHI, Enrico
1961 *La Plaza de Armas del Cuzco*. Universidad Nacional de Tucumán. Tucumán.
- 1585 *Tercero cathecismo y exposicion de la Doctrina Christiana, por Sermones. Para que los curvas y otros ministros prediquen y enseñen a los Yndios y a las demas personas, conforme a lo que en el Sancto Concilio Prouincial de Lima se proueyo*, Lima.
- THOMAS, Werner & Eddy STOLS (Eds.)
2009 *Un mundo sobre papel. Libros y grabados flamencos en el imperio hispanoportugués (siglos XVI-XVIII)*. La Haya: Acco Lovaina.
- TIMBERLAKE, Marie
2001 “The Painted Image and the Fabrication of Colonial Andean History: Jesuit and Andean Visions in Conflict in *Matrimonio de García de Loyola con Ñusta Beatriz*”. In, PhD diss. (Art History), University of California, Los Angeles.
- 2008 “Tocapu in a Colonial Frame: Andean Space and the Semiotics of Painted Colonial Tocapu”. En, *Linguajes visuales de los Incas*, ed. Paola González Carvajal and Tamara L. Bray. BAR International Series 1848: 177-183. Oxford: Archaeopress.
- TOMASINI, E.; CASTELLANO RODRÍGUEZ, D.; GÓMEZ, B.; FARIA, D. de; RÚA LANDA, C.; SIRACUSANO, G. and M MAIER
2016 “A multi-analytical investigation of the materials and painting technique of a wall painting from the church of Copacabana de Andamarca (Bolivia)”. In, *Microchemical Journal* 128 (2016): 172–80.
- TOMASINI, Eugenia; COSTANTINI, Ilaria; CAREAGA, Valeria; RÚA LANDA, C; CASTRO, K.; MADARIAGA, J. M.; MAIER, M. & G. SIRACUSANO
2023 “Identification of pigments and binders of a 17th century mural painting (Bolivia). New report on pigments associated with Andean minerals”. En, *Journal of Cultural Heritage*. Vol. 62 (July-August 2023): 206-216. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2023.05.030>.
- TORD, Luis Enrique
1987 *Arequipa artística y monumental*. Lima. Banco del Sur del Perú.
- TORIBIO MEDINA, José
1904 *La Imprenta en Lima (1584-1824)*, 4 vols., Santiago de Chile.TRIVERO RIVERA, Alberto 2021 “El quipu fonético del Príncipe de Sansevero”. En, Academia. Accessed 3 June, 2023. https://www.academia.edu/46902144/EL_QUIPU_FONETICO_DE_RAIMONDO_DI_SANGRO.
- UGARTE ELESUPURU, Juan Manuel
1970 *Pintura y escultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Editorial Universitaria.
- UGARTE VEGA CENTENO, David
2013 “La curación del Taytacha”. En: *Tesoros de la Catedral del Cusco*. Cusco: Fábrica de ideas, 2013: 104-127.
- URBANO ROJAS, Jesús y Pablo MACERA
1992 *Santero y caminante: Santoruraj-Nampurej*. Lima: Editorial Apoyo.
- UZENDOSKI, Michael A.
2012 “Beyond Orality: Textuality, Territory, and

- Ontology among Amazonian Peoples". En, *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2(1): 55-80.
- VALDELOMAR, Abraham
1917 "La arcilla del alfarero". En, *Varietades*. Lima, N° 482 (26 de mayo): 581-582. 1921 *Los hijos de sol*. Lima: Euforió. 1988 *Valdelomar. Obras*. 2 vols. Lima: Edubanco.
- VALENCIA ESPINOZA, Abraham
1980 *Taytacha Temblores, patrón jurado del Cusco*. Cusco: Centro de Estudios Andino.
- VALLE, Julio del
1920 "Málaga Grenet". *Stylo*. Lima. n. 1 (abril): 18-23. VARGAS, José María
1971 *Los pintores quiteños del siglo XIX*. Quito: Editorial Santo Domingo.
- VARGAS LUGO, Elisa
1979 "Proceso iconológico del culto a santa Rosa de Lima". En, *Congreso Internacional de Americanistas*, volumen 10.
1983 "Las fiestas por la beatificación de Santa Rosa de Lima". En, *El arte efímero en el mundo hispánico*. México: UNAM, 1983: 87-105.
1988 "Iconografía de Santa Rosa de Lima en los virreinos de México y el Perú". En, *Simpatías y diferencias: relaciones del arte mexicano con el de América Latina*. México.
- VARGAS TORREBLANCA, David.
2022 *El coleccionismo de José Dávila Condemarin en su Pinacoteca y museo de 1862: gusto y programa iconográfico*. Tesis para optar el grado académico de Maestro en Mseología. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- VARGAS UGARTE, Rubén SJ.
1942 *El Monasterio de la Concepción de Ciudad de los Reyes*, Lima. 1945 "El monasterio de la Concepción de Ciudad de los Reyes". En, *Revista de Indias* 1 (1945): 419-444. 1960 *Un Monasterio Limeño*, Lima. 1953-62 *Historia de la Iglesia del Perú*, 5 vols., Imprenta de Santa María: Burgos. 1968 *Ensayo de un diccionario de Artífices de la América Meridional*. Burgos. Imprenta Aldecoa.
- VELARDE, Héctor
1946 *Arquitectura peruana*. México. Fondo de cultura Económica.
1980 *El barroco arte de conquista. El neo - barroco en Lima*. Universidad de Lima. Lima.
- VETTER PARODI, Luisa
2016 *Plateros y saberes andinos, siglos XVI-XVII*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.
- VICTORIO, Patricia
2020 *El Perú Ilustrado. Semanario para las familias. Litografías y cultura visual en la posguerra*. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. VIDAURRE, Manuel Lorenzo de 2019 "Cartas americanas". En, *Vida y obra de Manuel Lorenzo de Vidaurre*. Estudio preliminar de Joseph Dager Alva. Vol. 2. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República del Perú.
- VILLANUEVA URTEAGA, Horacio
1982 *Cuzco 1689. Documentos. Economía y sociedad en el sur andino*. Cuzco. Centro de estudios rurales andinos "Bartolomé de las Casas".
1989 "Los Mollinedo y el arte del Cuzco colonial". En, *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 16: 209-219.
- VILLEGAS TORRES, Luis Fernando
2006 "El Instituto de Arte Peruano (1931-1973): José Sabogal y el mestizaje en arte". En, *Illapa*, 3, N° 3 (diciembre 2006): 21-44.
- 2006 *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo (1887-1922)*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.
2010 "La escultura en el 900: entre la obra europea importada y la formación de la escultura nacional". *Revista del Museo Nacional*, Lima, tomo L (2010): 211-245.
2015 *Vínculos artísticos entre España y el Perú (1892-1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
2020 "Teófilo Castillo (1857-1922). La disputa de un artista entre la práctica fotográfica y su relación con el arte de la pintura". En, Luz Morales et al. (eds.), *Arte, artista y campo artístico. Concepciones, inscripciones y poéticas en el contexto latinoamericano* (Lima: Fondo Editorial de la UNMSM): 119-144.
- VILLEGAS, Fernando y José Enrique TORRES
2005 "Imágenes trasgredidas. Retrato y fotografía en Lima: 1842-1920". En, *Illapa*, Lima, N° 2 (diciembre): 39-56.
- VIÑUALES, Graciela
2004 *El espacio urbano en el Cusco colonial*. Lima, Ed. Epígrafe.
- VIÑUALES, Graciela y Ramón GUTIÉRREZ
2019 *Miradas sobre el Perú en tiempos de la ilustración*. Lima. Universidad Católica del Perú.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo
1998 "Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism". In, *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 4(3): 469-488.
- V.V.A.A.
2006 *Post-ilusiones. Nuevas visiones. Arte crítico en Lima (1980-2006)*. Lima: Fundación Wiese.
- WALDMANN, Susann
2007 *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española*. Madrid: Alianza.
- WEBSTER, Susan
2012 *Quito, ciudad de maestros: arquitectos, edificios y urbanismo en el largo siglo XVII*. Quito: Universidad Central del Ecuador.
2017 *Lettered Artists and The Language of Empire. Painters and the Profession in Early Colonial Quito*. Austin: The University of Texas Press.
- WITCOMBE, Christopher
2004 *Copyright in the Renaissance. Prints and the Privilegio in the Sixteenth-Century Venice and Rome*. Boston: Brill.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo
1990 "El clérigo Juan López de Vozmediano, comitente de Martínez Montañés en Lima". En, *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 17: 419-430. 1996 "Piadoso Cuzco. El Corpus de Santa Ana". En, *Franco María Ricci*, 32, (Octubre): 69-108.
2004 "La catedral de Lima y el 'triumfo de la pintura'". En, Guillermo Lohmann Villena (coord.). *La Basílica Catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
2008 "Presencia de la pintura novohispana en el virreinato del Perú", *Histórica*, XXXII.I: 161-170.
2009 "Imágenes en defensa del dogma: el grabado religioso, entre la Contrarreforma y la Ilustración", *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Cécile Michaud y José Torres Della Pina (Eds.). Lima: Colección Barbosa-Stern, Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2011 "En las fronteras de lo moderno. Notas sobre ideas e instituciones artísticas en el Perú del siglo XX". En, Ricardo Kusunoki y Luis Eduardo Wuffarden, eds., *Arte Moderno. Colección Museo de Arte de Lima* (Lima: Museo de Arte de Lima): 1-49. 2012 "From Apprentices to 'Famous Brushes': Native Artists in Colonial Perú". En, Ilona Katzew, ed., *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, Los Angeles County Museum of Art/ Yale University Press: 251-253.
2016 "La dimensión material de la pintura virreinal andina". En, Wuffarden, Luis E. y Ricardo Kusunoki (eds.). *Pintura cuzqueña*. Lima: MALL, 2016: 93-104.
2016 "Los plateros: Notas sobre la evolución de un oficio artístico". En, Ricardo Kusunoki y Luis Eduardo Wuffarden. *Plata de los Andes*. Lima: Museo de Arte de Lima.
2018 "La primera década: nacionalismo e indigenismo bajo la 'Patria Nueva' 1918-1930". En, Pablo Cruz (ed.), *Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Centenario 1918-2018* (Lima: ENSABAP): 46-91. 2021 "Sandra Gamarra: metapintura, simulacro, mestizaje". En, *Sandra Gamarra, Producción/Reproducción: Una donación del LIMAC al MALL*. Sharon Lerner (Ed.). Lima: Museo de Arte de Lima.
2022 "Misioneros y redentores de cautivos. Las provincias peruanas de la Orden de Nuestra Señora de la Merced". En, Luis Eduardo Wuffarden (coord.). *Los claustros y la ciudad*. Lima: Banco de Crédito del Perú: 117-161.
- ZAMORA, Lois Parkinson
2011 *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. Iberoamericana, Madrid: Vervuert.
- ZAPATERO, Juan Manuel
1983 *El Real Felipe del Callao. Primer Castillo de la Mar del Sur*. Madrid. Servicio Histórico Militar.
- ZIÓŁKOWSKI, Mariusz S.
2009 "Lo realista y lo abstracto: observaciones acerca del posible significado de algunos tocapus (t'uqapu) 'figurativos'". En, *Estudios Latinoamericanos* 29: 307-334.
- ZUIDEMA, R. Tom
1991 "Guaman Poma and the Art of Empire: Toward an Iconography of Inca Royal Dress". In, *Transatlantic Encounters: Europeans and Andeans in the Sixteenth Century*, ed. Kenneth J. Andrien and Rolena Adorno: 151-202. Berkeley: University of California Press.



Aufer rubiginem de argento et egredietur
VAS PURISSIMUM Romeib. 22. 174.

Antoni Maria Societa

Sim. An. Dto.

REGISTRO DE AUTORES

CAROLYN DEAN

Historiadora del arte, se doctoró en la Universidad de California, Los Ángeles. Es Distinguished Professor de Historia del Arte y Cultura Visual en la Universidad de California, Santa Cruz, donde imparte cursos sobre arte precolombino y virreinal. Sus publicaciones incluyen *Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru* (1999), cuya versión en español apareció en 2003 como *Los cuerpos de los Incas y el cuerpo de Cristo: el Corpus Christi en el Cuzco colonial* (traducción de Javier Flores Espinoza e introducción de Manuel Burga), y *A Culture of Stone: Inka Perspectives on Rock* (2010), que recibió el premio internacional anual ALAA-Arvey Foundation Book Award.

Varias de las investigaciones que ha realizado han merecido becas de distintas instituciones, entre las cuales se encuentran el Center for Advanced Study in Visual Arts, Pew Charitable Trust, American Council of Learned Societies y Getty Research Institute. Recientemente, ha escrito ensayos sobre rocas talladas por los incas que han sido difundidos a través de las revistas *World Art* (2019) y *Res: Anthropology and Aesthetics* (2020).

RAMÓN GUTIÉRREZ

Arquitecto graduado en la Universidad de Buenos Aires, se especializó en la historia de esa disciplina. Miembro de número de la Academia Nacional de la Historia y de la Academia de Bellas Artes de Argentina. También es miembro de las Academias de Historia de España, Perú, Bolivia, Paraguay, Uruguay, Brasil, Puerto Rico, Guatemala y Colombia. Además de impartir sus conocimientos en varias universidades argentinas, ha sido profesor en universidades de Uruguay, Chile, Paraguay, Ecuador, Bolivia, Perú, Venezuela, Colombia, Brasil, México, Estados Unidos, España e Italia.

Ha sido distinguido como Doctor Honoris Causa por las universidades de Tucumán y Concepción (Argentina), Ricardo Palma en Lima, Andina en el Cusco, Católica en Arequipa (Perú) y Pablo de Olavide en Sevilla (España).

Entre sus libros se cuentan *Notas para una bibliografía hispanoamericana de arquitectura (1526-1875)* (1972), *Arquitectura del altiplano peruano* (1985), *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica (siglos XVI al XX)* (2006), *Evolución urbana y arquitectónica de la ciudad de Corrientes. Tomo I (1588-1850) y tomo II (1850-1988)* (1988), *Arquitectura y planeamiento en las islas Malvinas. 1764-1833* (2020) y *Arquitectura de Arequipa. 1540-1900* (2022), escrito junto con Graciela María Viñuales.

◀ Juan José de las Casas (Activo en Lima, 1711-1717). *Inmaculada Concepción con Letanías*. Lima, 1711. Colección particular.

RICARDO KUSUNOKI RODRÍGUEZ

Egresado de Historia del Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Curador de arte colonial y republicano del Museo de Arte de Lima. Integró el equipo peruano del proyecto *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art* del International Center for the Arts of the Americas – Museum of Fine Arts, Houston. También ha participado en el proyecto *José Gil de Castro. Cultura visual y representación, del antiguo régimen a las repúblicas sudamericanas*, llevado a cabo con el apoyo de la Fundación Getty.

Entre sus publicaciones recientes están “An Opulence Unknown in Europe: Playful Appearances in Lima Portraiture, 1740–1800”, en *Painted Cloth: Fashion and Ritual in Colonial Latin America*, Rosario Granados, ed. (2022); “Pintar los afectos: el retrato de Ramón Martínez de Luco y su hijo José Fabián (1816)”, en *Una nueva mirada a las independencias*, Scarlett O’Phelan, ed. (2021) e “Imaginarios de papel. Dibujo de prensa y vanguardia en Amauta”, en *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina 1926-1930*, Beverly Adams y Natalia Majluf, eds. (2019).

JOSÉ MARÍA LASSALLE

Doctor en Derecho por la Universidad de Cantabria, donde ha sido profesor e investigador. Luego ejerció la docencia en la Universidad Carlos III de Madrid. Actualmente es profesor de Filosofía del Derecho en ICADE y de Gestión de la Complejidad en el Instituto de Empresa, también en dicha ciudad. Se ha especializado en pensamiento político anglosajón y en política cultural. Ha ocupado los cargos de secretario de Estado de Cultura (2011-2016) y de Agenda Digital (2016-2018) en el Gobierno de España. Antes fue diputado a Cortes y director de la Fundación Carolina del Ministerio de Asuntos Exteriores. Es patrono de la Biblioteca Nacional de España. Además de sus actividades académicas, colabora habitualmente con diversos medios de comunicación.

Ha publicado *John Locke y los fundamentos modernos de la propiedad* (2001), *Locke, liberalismo y propiedad* (2003), *Liberales. Compromiso cívico con la virtud* (2010), *Contra el populismo. Cartografía de un totalitarismo postmoderno* (2017), *Ciberleviatán. El colapso de la democracia liberal frente a la revolución digital* (2019) y *El liberalismo herido. Reivindicación de la libertad frente a la nostalgia del autoritarismo* (2021).

NATALIA MAJLUF

Historiadora y curadora, su trabajo se ha concentrado en el arte y la cultura visual del siglo XIX en América Latina. Becaria

del Centro para Estudios Avanzados de Artes Visuales de la National Gallery de Washington, D. C., de la Fundación Getty y de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. También ha sido Simón Bolívar Chair en la Universidad de Cambridge, Tinker Visiting Professor en la Universidad de Chicago e investigadora invitada en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Fue curadora en jefe del Museo de Arte de Lima, institución que pasó a dirigir entre 2002 y 2018. Entre 2020 y 2023 dirigió la página “Historias. Arte y cultura del Perú” desarrollada para el MALI y Fundación Telefónica. Su más reciente libro, *La invención del indio. Francisco Laso y la imagen del Perú moderno* (2022), obtuvo el premio ALAA-Arvey Foundation Book Award.

Editora de los volúmenes *Francisco Laso. Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos* (2003), *Los incas, reyes del Perú* (2005), *Luis Montero: ‘Los funerales de Atahualpa’* (2011) y *José Gil de Castro, pintor de libertadores* (2014). Asimismo, ha coeditado *La recuperación de la memoria: el primer siglo de la fotografía, Perú, 1842-1942* (2001), *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro* (2008), *Sabogal* (2013), *Chambi* (2015) y *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina, 1926-1930* (2019), entre otros estudios y catálogos de exposición.

RAMÓN MUJICA PINILLA

Graduado en Antropología Histórica en el New College (Sarasota, Florida), realizó sus estudios de maestría y doctorado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Miembro de número de la Academia Nacional de Historia del Perú y miembro correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina. También es miembro honorario del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma y en el año 2019 fue elegido como miembro del Consejo Asesor del equipo editorial del Archivo Español de Arte del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Ha sido director de la Biblioteca Nacional del Perú entre 2010 y 2016. En 2022 fue invitado como profesor visitante por la Universidad de Harvard para dirigir un seminario sobre arte, profecía y teología política en el virreinato del Perú.

Se ha especializado en iconografía virreinal y los procesos artísticos del sincretismo religioso del sur andino. Autor de varios libros, entre los que destacan *Ángeles apócrifos en la América virreinal* (1992) y *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América* (2001). Ha sido el coordinador de varios títulos de la colección *Arte y Tesoros del Perú* del Banco de Crédito del Perú, entre estos los dos volúmenes destinados a conmemorar el bicentenario de la independencia del Perú y que se publicaron en 2020 y 2021.

FELIPE PEREDA

Historiador del arte, estudió en la Universidad Complutense de Madrid y en la Universidad Autónoma de Madrid, donde se doctoró en 1996 y fue profesor. También ha ejercido la docencia en Johns Hopkins University y en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México. Desde 2015, enseña en Harvard University. Allí ocupa la cátedra Fernando Zóbel de Ayala como profesor de arte español, en el departamento de Historia del Arte y Arquitectura. Trabaja sobre el arte hispánico de la Baja Edad Media y de la Edad Moderna y sobre teoría del arte, teoría de la imagen e historia de la arquitectura, además de haberse centrado en pintores como Sebastiano del Piombo, Luis de Morales, Ribera o Zurbarán.

Sus libros incluyen *La arquitectura elocuente* (1999), *El atlas del Rey Planeta. La "Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos" de Pedro Texeira (1634)* (2002), *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del 400* (2007) y *Crimen e ilusión: el arte de la verdad en la Edad de Oro española* (2017). Su nuevo estudio, *Torrighiano. The Man Who Broke Michelangelo's Nose*, será próximamente publicado por Penn State University.

GABRIELA SIRACUSANO

Historiadora del arte, se doctoró en la Universidad de Buenos Aires. Investigadora principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina. Ha sido distinguida como Getty Postdoctoral Fellow (2003-2004), John Simon Guggenheim Fellow (2006-2007) y Getty Scholar (2016). También ha sido galardonada con el Premio Gratia Artis (2022) de la Academia Nacional de Bellas Artes por sus aportes a los estudios sobre la materialidad de la obra de arte. Es directora del Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura (MATERIA) de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) y ejerce la docencia en esta casa de estudios, así como en la Universidad de Buenos Aires.

Ha dirigido y desarrolla actualmente diversos proyectos de investigación interdisciplinaria sobre la dimensión material de las producciones artísticas coloniales del área andina. Su libro *El poder de los colores* (2005) fue reconocido con el Association for Latin American Art Book Award. También ha publicado *La paleta del espanto* (2010) y *Materia americana. El cuerpo de las imágenes hispanoamericanas* (2020), coeditado con Agustina Rodríguez Romero. Este último volumen obtuvo sendas menciones honrosas del ALAA-Arvey Foundation Book Award y el Eleanor Tufts Award.

LISA TREVER

Doctora en Historia del Arte y Arquitectura por la Universidad de Harvard. Actualmente, es profesora asociada de la Universidad de Columbia en la ciudad de Nueva York, donde ocupa la cátedra Selz en Historia del Arte y Arqueología Precolombina desde 2018. También ha sido profesora asistente en Historia del Arte de la Universidad de California en Berkeley. Sus investigaciones interdisciplinarias de campo en el sitio monumental mochica de Pañamarca han sido apoyadas por la National Geographic Society, entre otras instituciones.

Autora de *The Archaeology of Mural Painting at Pañamarca, Peru*, con aportes de Jorge Gamboa, Ricardo Toribio y Ricardo Morales (2017) y *Image Encounters: Moche Murals and Archaeo Art History* (2022). En 2023, esta última publicación recibió el Premio Horowitz del Bard Graduate Center para "el mejor libro sobre las artes decorativas, historia del diseño o cultura material de las Américas publicado en 2022". Con Marco Curatola Petrocchi, Cécile Michaud y Joanne Pillsbury ha coeditado el volumen *El arte antes de la historia. Para una historia del arte andino antiguo* (2020).

LUIS EDUARDO WUFFARDEN

Historiador y crítico de arte, estudió en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha sido jefe del Archivo Histórico Municipal de Lima. En 1989 se le otorgó la beca del Convenio Instituto de Cooperación Iberoamericana-Instituto Riva-Agüero (1989) para investigar en archivos de España. En 1990 fue galardonado con el premio Concytec a la investigación sobre pintura peruana. Ha sido corresponsal en el Perú del *Allgemeines Künstler Lexikon*, publicado en Munich, y ha integrado el comité científico del proyecto "Pintura de los reinos", auspiciado por Fomento Cultural Banamex. Es miembro del Instituto Riva-Agüero y del Comité Cultural del Museo de Arte de Lima, y miembro honorario del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma. En la actualidad se desempeña como investigador y curador independiente.

Coautor de los libros *Szyszlo* (2011), *Contested Visions in the Spanish Colonial World* (2012), *Sabogal* (2013), *Laske* (2014), *El arte de Torre Tagle* (2016) y *Pintura cuzqueña* (2016). También ha aportado sus conocimientos sobre pintura virreinal peruana a la realización de una obra de referencia esencial como *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, publicada por Ediciones El Viso en Madrid. Ha sido el coordinador científico de *Los claustros y la ciudad* (2022), volumen de la colección Arte y Tesoros del Perú.



CRÉDITOS

TÍTULO

**ARTE Y TESOROS DEL PERÚ
50 AÑOS**
Nuevas miradas

EDICIÓN

Banco de Crédito del Perú
Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia
Lima 12, Perú

COMITÉ EDITORIAL

Dionisio Romero Seminario
Alvaro Carulla Marchena

División de Asuntos Corporativos

Enrique Pasquel Rodríguez
Jessica García Casana

Primera edición, noviembre de 2023.

COORDINACIÓN CIENTÍFICA

Ramón Mujica Pinilla

DISEÑO GRÁFICO

Marianella Romero Guzmán

COORDINACIÓN EDITORIAL

Pilar Marín

CORRECCIÓN DE ESTILO

Guillermo Niño de Guzmán

Compilación bibliográfica

Jesús Tupac Terbullino

PRODUCCIÓN

Ausonia S.A.

Sandro Peroni

Supervisión: Pilar Marín

Preprensa:

Retoque fotográfico: Henry Carrión.

Darío Corihuamán, Rosalía Pineda.

Encuadernación: Nicolás Robles,
Ofelia Navarro.

Impresión: Ausonia S.A.

Francisco Lazo 1700, Lima 14, Perú

FOTOGRAFÍAS:

Daniel Giannoni: 10, 46, 48, 50, 57, 59,
60, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76,
77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87,
88, 89, 97, 102, 106, 118, 135, 168,
179, 182, 183, 188, 194, 198, 200,
201, 202, 203, 204, 205, 206, 207,
214, 304, 318, 332, 336.

Art Institute of Chicago,

CCO Dominio público: I, XVIII- XIX, XXIII,
XIII, Tomado de Arte y Tesoros del
antiguo Perú © Banco del Sur, 1994.

Colección Particular: II, III, XX, 120.

Museo Nacional de Sicán, Ferreñafe: X.

Museo Ethnológico de Berlín: XIV, 149.

Museo Larco: XII, XXIII, 118, 119, 144, 145.

Museos Oro del Perú-Armas del Mundo,
Fundación Miguel Mujica Gallo, Lima: XIV.

Museo de La Nación: XVIII, XIX.

Museo Pedro de Osma: XXVI, XXVII, 93,
100, 101, 118, 119.

Colección Ricardo Kusunoki: 3.

Museo Nacional de la Cultura Peruana: 4.

Museo de Arte de Lima: 5, 6, 7, 8, 114,
115, 186, 187, 236, Fig. 15, 237,
Fig. 17, 251, 262, Fig. 48, 270, 280,
283, 287, 289, 290, 293, 294, 295,
297, Figs. 18, 19, 298, Fig. 21, 299,
300, 302.

Carlos Domínguez: 11.

Museo del Prado. (Cortesía): 15, 22, 23,
24, 25, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 37,
38, 42, 61.

Colección del Ministerio de Hacienda,
España: 18, 19.

Monasterio de Santa Clara. Ayacucho: 46.

Juan Ossio Acuña: 53, 91, 110.

Museo de América: 54.

Colección Priet-Gaudibert: 56, Fig. 8.

Biblioteca Nacional de España: 62, 63.

Raúl Montero: 66, 178, Fig. 12, 180,
181, 191, 192, 193.

Diego Nishiyama: 95, 174, 175.

Gabriela Siracusan: 98, 99, 103, 104,
105, 107, 112, 113.

The Hispanic Society of America,
New York. (Cortesía): 108.

Museo de Arte Hispanoamericano

“Isaac Fernández Blanco”: 109.

Daniel Merle: 117, Fig. 30, 31.

The British Museum: 123.

Metropolitan Museum of Art, Nueva

York: 126, 127, 128, 129, 132, 146.

© Museum Fünf Kontinente München.

Fotografía de Nicolai Kästner: 130, 131.

Museo Nacional de Arqueología,
Antropología e Historia del Perú: 134,
Fig. 7, 137, Fig. 10, 148, 152, Fig. 9, 167.

Proyecto Pañamarca 2010

Foto: Luis Sánchez, 136.

Lisa Trever: 138, 140.

Enzo Miguel Matute, César Vallejo: 141.

Museo InKa: 142, 216.

Dumbarton Oaks Research Library and
Collection. Foto: Neil Greentree, 152,
153, 154, 155, 164.

Museo Americano de Historia Natural:
153, Figs. 11, 12.

Museo de Antropología “Phoebe
Apperson Hearst”: 156, Fig. 16.

Museo Nacional de Historia Natural,
Smithsonian: 158, Fig. 17.

Museo de Arqueología e Etnología
“Peabody”: 158, Fig. 18.

Ramón Gutiérrez: 170, 176, Fig. 7.

Marianella Romero: 172, 173.

CEDODAL: 176, Fig. 6.

Juan Manuel Figueroa Aznar: 176, Fig. 8.

Harold Wethey: 176, Fig. 9.

Horacio Ochoa: 176, Fig. 10.

Adrian Sisa: 178, Fig. 11, 184, 185.

Felipe Pereda: 196, 199, 208, 209.

© Rheinisches Bildarchiv Köln / Helmut
Buchen: 210.

Carmela Bahima Díaz: 209, 211.

Museo Antropológico, Madrid: 260, Fig. 46.

Yvonne von Mollendorff (fina cortesía):
273.

Marcel Velaochaga: 266.

Carlos Rojas: 273.

Museo Central, Banco Central de
Reserva del Perú: 292.

Alicia Benavides: 303.

◀ Pelícano eucarístico. S. XVIII.
Monasterio de Nuestra Señora del Prado.
Barrios Altos. Lima.

ESTE LIBRO
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL 27 DE NOVIEMBRE DEL 2023
ANIVERSARIO DE LA GLORIOSA
BATALLA DE TARAPACA.
EN AUSONIA S.A.
LIMA-PERÚ

