



**NUESTRA MEMORIA
PUESTA EN VALOR**
Patrimonio cultural del Perú

**NUESTRA MEMORIA
PUESTA EN VALOR**
Patrimonio cultural del Perú

125 Años Contigo **›BCP›**



© Copyright

Banco de Crédito

Lima, Perú

Hecho el depósito legal
en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2014-16899

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

ISBN: 978-9972-837-26-5



9 789972 837265

NUESTRA MEMORIA PUESTA EN VALOR

Patrimonio cultural del Perú

Ricardo Estabridis Cárdenas	Ricardo Estabridis Cárdenas
Walter Alva	Walter Alva
Alfonso Castrillón Vizcarra	Alfonso Castrillón Vizcarra
Eduardo Dargent Chamot	Eduardo Dargent Chamot
Carlos R. del Águila Chávez	Carlos R. del Águila Chávez
Teresa Gisbert	Teresa Gisbert
Enrique González Carré	Enrique González Carré
Elizabeth Kuon Arce	Elizabeth Kuon Arce
Jorge Lévano Peña	Jorge Lévano Peña
Luis Guillermo Lumbreras	Luis Guillermo Lumbreras
Natalia Majluf	Natalia Majluf
Krzysztof Makowski	Krzysztof Makowski
Jaime Mariazza Foy	Jaime Mariazza Foy
Ramón Mujica Pinilla	Ramón Mujica Pinilla
Mauricio Novoa	Mauricio Novoa
Rafael Ramos Sosa	Rafael Ramos Sosa
Luis Repetto Málaga	Luis Repetto Málaga
Roberto Samanez Argumedo	Roberto Samanez Argumedo
Luis Eduardo Wuffarden	Luis Eduardo Wuffarden





Índice

Índice	VII
Presentación	XI
Agradecimientos	XV
Memoria	XIX
CAPÍTULO I	
RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN	
Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación.	
Historia de un sueño / Ricardo Estabridis Cárdenas	XXIV
Las colecciones ancestrales del BCP y la revaloración del patrimonio peruano / Carlos R. del Águila Chávez	32
De lo artesanal a lo científico: los procesos de conservación y restauración en el Perú / Jaime Mariazza Foy	44
Obras recuperadas de escultura y retablo / Rafael Ramos Sosa	60

◀ Edificio San Pedro. Local de la oficina principal del BCP en el centro histórico de Lima.

Recuperación del centro histórico de Lima / Jorge Lévano Peña	74
Recuperación de los símbolos de la Nación / Enrique González Carré	88
La bandera peruana	88
El Señor de los Milagros	92
CAPÍTULO II	
LAS CASAS HISTÓRICAS DEL BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ Y LA PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO INMUEBLE	
Las casas históricas del Banco de Crédito del Perú / Roberto Samanez Argumedo	102
La restauración de casas de valor patrimonial	104
La Casa Uceda en Cajamarca	106
La Casa Goyeneche en Lima	111
La Casa Chacón en Ayacucho	116
La Casa del Moral en Arequipa	120
CAPÍTULO III	
LAS EXPOSICIONES. PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO	
Construyendo la historia del arte peruano / Luis Eduardo Wuffarden	128
Los Cristos de Lima. Santa Rosa de Lima y su tiempo. Las plumas del Sol y los ángeles de la Conquista	154
Los Cristos de Lima / Ramón Mujica Pinilla	158
Santa Rosa de Lima y su tiempo / Ramón Mujica Pinilla	165
Las plumas del Sol y los ángeles de la Conquista	173
El lenguaje de las plumas en el pensamiento mágico-religioso del antiguo Perú / Federico Kauffmann Doig	173
El sermón a las aves o el culto a los ángeles en el virreinato peruano / Ramón Mujica Pinilla	177
La experiencia museográfica y sus avances / Alfonso Castrillón Vizcarra	180
Redescubramos Lima / Luis Repetto Málaga	190
Grabados de la colección Antonio Lulli	192
Iglesia de San Pedro	196
Conjunto monumental de Santo Domingo	203
<i>Mater Admirabilis</i> . La devoción mariana en el Perú	208
El rescate del patrimonio monetario / Eduardo Dargent Chamot	210

CAPÍTULO IV	
LA SERIE ARTE Y TESOROS DEL PERÚ Y SU APORTE A LA CULTURA DEL PAÍS	
Una apasionante empresa editorial / Ramón Mujica Pinilla	222
El proceso de ordenamiento del arte antiguo peruano / Luis Guillermo Lumbreras	236
Una contribución al entendimiento de nuestra herencia cultural / Walter Alva	252
Religión, sociedad y poder en los Andes desde la perspectiva arqueológica / Krzysztof Makowski	268
Los estudios del barroco y la pintura mural andina / Teresa Gisbert	282
Planteamientos usuales para el estudio del arte virreinal peruano / Jaime Mariazza Foy	296
El crisol de la nueva identidad / Rafael Ramos Sosa	322
Ruptura y continuidad: tres libros sobre arte e historia / Natalia Majluf	338
Visiones de la pintura peruana contemporánea / Alfonso Castrillón Vizcarra	352
La experiencia de sentirse en dos países al mismo tiempo / Teresa Gisbert	364
Cusco, centro del mundo andino / Elizabeth Kuon Arce	374
Ayacucho: San Juan de la Frontera de Huamanga / Enrique González Carré	388
Los libros del Centenario: Biblioteca Clásicos del Perú / Mauricio Novoa	396
Notas	402
Bibliografía	407
Registro de autores	412
Créditos	416
Obras restauradas por el Banco de Crédito del Perú 	





Presentación

En el marco de la celebración del 125° aniversario del Banco de Crédito del Perú, me complace presentar la cuadragésima primera entrega de la serie Arte y Tesoros del Perú, que esta vez ofrece un recuento de la activa labor que nuestra institución ha desarrollado en favor de la cultura del país.

Durante los últimos treinta años, aun en momentos históricos difíciles y complejos, el compromiso de contribuir a la protección del notable legado de nuestros antecesores ha demandado incesantes tareas de rescate y revaloración, como las que ha llevado a cabo el Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, que el Banco de Crédito del Perú creó en 1984. Esta iniciativa contó con la colaboración de diversas personalidades e instituciones identificadas con el acervo cultural, lo que ha permitido salvar y restaurar un número considerable de bienes muebles e inmuebles en distintos lugares del territorio nacional.

En las páginas siguientes, el lector podrá acceder a una visión panorámica de las obras rescatadas, las cuales forman parte de una riquísima herencia cultural que es indispensable preservar y transmitir a las nuevas generaciones. Se trata de pinturas, esculturas y otras piezas de especial interés, cuya puesta en valor ha impulsado, a lo largo de estos años, una profunda renovación de los estudios sobre nuestro pasado. Asimismo, la recuperación integral de casonas y espacios arquitectónicos virreinales y republicanos ha significado una decidida apuesta por la rehabilitación de los centros históricos urbanos, y ha demostrado que la conservación de los ambientes tradicionales no es, en modo alguno, incompatible con el progreso material y las exigencias de la vida contemporánea.

Desde el principio, se tuvo la firme convicción de que toda labor de restauración debía ir de la mano con la investigación científica. La idea era registrar adecuadamente la información obtenida en el proceso, hacer posible su interpretación y darla a conocer al público. Así lo entendió don Luis Nieri Galindo, por entonces gerente de Relaciones Institucionales del banco y uno de los grandes animadores del programa. De ahí que, junto con los talleres de restauración conducidos por profesionales de primera línea, se haya promovido el trabajo paralelo de los más calificados especialistas.

Todo ello ha dado como resultado importantes exposiciones, catálogos y libros, que han estado a cargo de reputados estudiosos, tanto peruanos como extranjeros, muchos de los cuales continuaron participando en otros proyectos. Sea propicia la ocasión para testimoniarles nuestra gratitud y recordar a los distinguidos colaboradores que ya no se encuentran entre nosotros. Me refiero a intelectuales de la talla de Jorge Bernales Ballesteros, José de Mesa, Guillermo Lohmann Villena, César Pacheco Vélez, Antonio San Cristóbal Sebastián, Franklin Pease G.Y., Ernesto Sarmiento, Fernando Silva Santisteban y Juan Manuel Ugarte Eléspuru, quienes ocupan un sitio destacado en la historia cultural del país.

En gran medida, el mismo selecto cuerpo de autores ha dado forma a la colección editorial Arte y Tesoros del Perú, que cada año nos brinda aportes fundamentales para el conocimiento y la difusión de nuestra tradición histórica y cultural, desde las culturas preincas hasta las manifestaciones del arte contemporáneo. En esa vertiente, también sobresale la publicación de la serie denominada Biblioteca Clásicos del Perú, con ediciones muy cuidadas de plumas esenciales como el Inca Garcilaso de la Vega, José María Eguren y César Vallejo.

Este volumen –que ha sido escrito por un equipo multidisciplinario y bajo la coordinación del doctor Ricardo Estabridis Cárdenas– propone un exhaustivo balance del amplio espectro de actividades culturales emprendidas por el Banco

de Crédito del Perú. Sin duda, nos ayudará a mirar, con la perspectiva suficiente, el camino recorrido hasta hoy, de manera que podamos sopesar los avances y determinar lo que aún falta por hacer. En consecuencia, su publicación nos da una oportunidad inmejorable para reafirmar el compromiso de nuestra institución con la comunidad y la defensa del legado cultural de la nación.

Dionisio Romero Paoletti

Presidente del Directorio





Agradecimientos

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

Especial reconocimiento al Ministerio de Cultura por el apoyo brindado a través de sus distintas dependencias y museos.

Iglesias, conventos y monasterios

Arzobispado de Lima: Su Eminencia Señor Cardenal Juan Luis Cipriani Thorne, Arzobispo de Lima y Primado del Perú; Monseñor Raúl Chau, Obispo Auxiliar de Lima; Arzobispado del Cusco; Monseñor Juan Antonio Ugarte Pérez, Arzobispo; Arzobispado de Arequipa: Monseñor Javier del Río, Arzobispo; Obispado de Abancay: Monseñor Gilber Gómez, Obispo; Basílica Nuestra Señora de La Merced de Lima: Fr. Pablo Chicata, Superior; Convento de la Buena Muerte: P. Wilson Enrique Gonzales Carvajal, Superior Provincial; Provincia Dominicana de San Juan Bautista del Perú: Fr. Juan José Salaverry Villarreal, Prior Provincial;

Convento Santo Domingo Lima: Fr. Luis Enrique Ramírez OP, Prior; Convento de la Merced del Cusco; Fr. Milton Flores Gan O de M, Superior; Convento de Santo Domingo Cusco: Fr. Eduardo Escudero Ciquero OP; Templo de la Compañía Cusco: P. Jerónimo Olleros SJ; Iglesia de San Pedro de Lima; José Enrique Rodríguez SJ, Superior; Museo Convento de San Francisco: Fr. Ernesto Chambí, Director; Iglesia de la Compañía de Arequipa: Hno. Arístides Estela Vasquez SJ; Iglesia San Felipe Apóstol, Puno: P. Manuel Antonio Vasallo Pastor, Párroco; Iglesia de Nuestra Señora de la Soledad: Hno. Rafael Andrade Venero ONSS, Custodio; Convento Santa Rosa de Ocopa: Fr. Jorge Cajo Rodríguez OFM, Guardián del Convento; Congregación de Religiosas Concepcionistas Franciscanas de Copacabana: Sor Donatila Pardo Lozano, Superiora General; Monasterio de la Concepción: Hna. Norah Rocio Gaona Obando, Abadesa; Monasterio de Santa Rosa de Santa María: Maggie Taboada OP, Priora; Santuario de Santa Rosa de Lima: Cesar Luis Llana Secades OP, Prior; Orden Carmelitas Descalzos del Perú: Fr. Ángel Zapata OCD, Comisario; Monasterio Nuestra Sra. del Carmen: M. Ketty de Jesús C.D, Priora; Monasterio Nuestra Sra. del Prado: Hna. Maria Cordova, Fundación Los Descalzos del Rímac: Alberta Álvarez, Directora; Monasterio de las Nazarenas: M. Maria Soledad García Beroiz, Priora; Convento de San Agustín: Fr. Alexander Leoncio Lam Alania OSA, Prior Provincial; Monasterio Capuchinas de Jesús, María y José: M. Maria Isabel Abad, Abadesa; Monasterio de las Concepcionistas Descalzas de San José: M. Maribel Días Silva OIC, Abadesa; Monasterio de Carmelitas Descalzas de San José – Santa Teresa, Cusco: M. Josefina del Espiritu Santo; Monasterio del Carmen y San José: M. María Rafaela de la Eucaristía, Priora; Monasterio de Santa Catalina, Lima: M. Alejandra Gomez Estremadoiro, Priora; Monasterio de Santa Catalina de Sena, Cusco: M. Epifanía, Priora; Monasterio Cisterciense, Lurín: M. Trinidad Ruiz, Superiora; Parroquia de Santa Beatriz: Pbro. Roy Cutire Cossio; Párroco.

Organismos del Estado, instituciones y museos nacionales


Ministerio de Cultura: Diana Álvarez-Calderón Gallo, Ministra; Luis Jaime Castillo Butters, Vice Ministro; Dirección General de Museos: Sonia Guillén Oneeglio, Directora General; Municipalidad Metropolitana de Lima: Susana Villarán de la Puente, Alcaldesa; Biblioteca Nacional del Perú: Ramón Mujica Pinilla, Director; Embajada de Estados Unidos de Norteamérica, Lima: Brian A. Nichols, Embajador; Museo de Arte de Lima – MALI: Natalia Majluf, Directora; Museo Banco Central de Reserva del Perú: Cecilia Bákula Badge; Directora; Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú: Doctora Carmen Teresa Carrasco Cavero, Directora; Museo Inka de la Universidad Nacional San Antonio de Abad del Cusco: Dr. Germán Zecenarro Madueño, Rector; Pompeyo Cosío Cuentas, Vice Rector Académico; Municipalidad de Lima: Pedro Pablo Alayza Tijero, Gerente de Cultura; Pinacoteca Municipal Concejo Provincial de Lima: Mary Takahashi, Jefa; Instituto Riva Agüero PUCP: Rita Segovia Rojas. Relaciones Institucionales; Museo de Arqueología, Antropología, Centro Cultural UNMSM: Pieter Van Dalen, Director; Museo Pedro de Osma, Lima: Patricia Pini-

Ila, Directora; Casa Grau de Lima: Jaime Romero Valdivieso, Alférez de Fragata (R); Fundación Museo Amano: Mario Amano, Director; Fundación Miguel Mujica Gallo: Museos Oro del Perú – Armas del Mundo: Milagros Mujica Diez Canseco, Directora; Museo Arqueológico Rafael Larco: Isabel Larco de Álvarez Calderón, Presidencia; Museo de Sitio Túcume; Luis Alfredo Narváez, Director; Museo de Sitio de Pachacamac: Denise Pozzi Escot, Directora; Museo Tumbas Reales de Sipán, Lambayeque: Walter Alva Alva, Director; Museo Sicán, Lambayeque: Carlos Manuel Aguilar Calderón, Director; Proyecto Arqueológico Huaca de La Luna: Santiago Uceda Castillo, Director; Dirección Regional de Cultura de Puno: Gary Mariscal Herrera, Director; Museo Nacional Chavín: Marcela Oliva Weston, Directora; Monumento Arqueológico Chavín de Huántar: Milagros Moreno, Directora; Complejo Arqueológico “El Brujo” – Fundación Wiese: Lydia García, Gerente de Proyectos.

Colaboración personal

Mary Solari, Silvia Barbosa Stern, Anne Bayly, John Bayly, Jaime Liébana, Manola Azzariti, Moises Rejanovinski, Federico Kauffmann Doig, Armando Andrade, Antonio Lulli, José Ignacio Lambarri.

Daniel Giannoni, Eliana Manga, Luis Pílares, Ursula de Bary, Percy Paz Flórez, Ruperto Márquez, Antonio Suarez Weise, Javier Leturia Aranda, Jorge Esquiroz, Antoine George, Gerard Rio, Cesar Linares, Daniel Masnjak, Elizabeth Contre-ras, Ricardo Kusunoki, Gerardo Moreno, Támira Bassallo y Antonio La Cotera.

◀ Página X. Señor de los Milagros (imagen procesional). Monasterio de las Nazarenas. Lima. Cristo de Pachacamilla, Cristo Morado, Cristo de las Maravillas, Cristo Moreno. «Patrono jurado por la Ciudad de los Reyes contra los temblores que azotan la tierra». En el año 1687, luego de que un terremoto volviera a devastar la ciudad de Lima, salió en procesión por primera vez un lienzo con la imagen del Señor de los Milagros, pintado por encargo de Sebastián de Antuñaño. Con los años, su culto no solo se convertiría en la mayor manifestación de la fe popular en el Perú, sino en una de las más grandes del mundo. 

▶ Página XVIII. Nuestra Señora de los Ángeles. Museo de los Descalzos. Lima.

Texto que acompaña el reclinatorio de la Sala de Nuestra Señora de los Ángeles: «Arrodillado aquí, ante la centenaria imagen de Nuestra Señora de los Ángeles que vio orar a San Francisco Solano, D. Miguel Grau asume con entereza inigualable su sacrificio, recibiendo la eucaristía de manos de su confesor y amigo fray Pedro Gual, Padre Guardián del Convento de los Descalzos. Paz y Bien, honores y oración al héroe de la Patria.» 1834 - 2014

Conmemoración de los 180 años del natalicio de D. Miguel Grau Seminario.





Memoria

La aparición de un libro de arte peruano siempre es un acontecimiento, más aún cuando se trata de una serie editorial que, con el presente volumen, supera ya los cuarenta títulos. Como se sabe, la colección Arte y Tesoros del Perú fue creada y promovida por nuestra institución con el propósito de contribuir en un rubro del quehacer cultural al que no se le había dado suficiente impulso, como era la publicación de obras ilustradas sobre temas artísticos e históricos. La meta principal fue la búsqueda de la excelencia para garantizar su calidad y continuidad en el tiempo. Por esta razón, además de solicitar la colaboración de los más destacados especialistas, se le concedió especial atención a los aspectos gráficos, es decir, el diseño de la edición y la iconografía que complementa los textos.

Desde el lanzamiento del primer libro, hace más de cuatro décadas, la colección se ha convertido en una obra de referencia ineludible para el estudio de la cultura peruana. Después de todo, lo que nos animó a llevar adelante este proyecto

no fue el deseo de hacer ediciones de lujo que realzaran la imagen del banco, sino, más bien, la necesidad de investigar y profundizar en nuestra herencia cultural, con el fin de que los lectores dispusieran de los mejores instrumentos para conocer y aquilatar debidamente el legado de la historia peruana.

Cuando Luis Nieri Galindo se hizo cargo de la colección Arte y Tesoros del Perú en 1989, el contenido académico y científico de los libros dio un salto vertiginoso. Una vez que se decidía la temática de la entrega anual, Nieri Galindo convocaba a las mayores autoridades, nacionales y extranjeras, en las diversas disciplinas de las Bellas Artes y las Ciencias Sociales del Perú: arquitectura, pintura, escultura, grabado, arqueología, historia, antropología y conservación, entre otras. Con el nuevo rumbo que siguió la serie, el banco descubrió que la manera más efectiva de articular los máximos valores de la peruanidad era asumiendo cabalmente el rescate y conservación de nuestro patrimonio cultural, iniciativa de la que somos precursores.

En consecuencia, la restauración de iglesias, obras pictóricas, tallas religiosas, retablos renacentistas, manieristas, barrocos o neoclásicos no solo difunde el legado de nuestros artistas y la belleza de nuestro pasado histórico, sino que también contribuye a elevar la autoestima de los peruanos. Son pocas las naciones en el mundo que cuentan con una tradición tan rica y variada como la nuestra: México, Egipto, Grecia, Italia, España, China y la India, por nombrar las más sobresalientes. Lamentablemente, durante mucho tiempo, debido a la precariedad, el desconocimiento y la indiferencia, tanto del Estado como del sector privado, no se tomó conciencia de la importancia de revalorar el acervo cultural y de fomentar su adecuada preservación.

En ese contexto, la puesta en valor del legado histórico virreinal y republicano tiene un objetivo restaurador y conciliador. De ahí nuestro interés por la recuperación del patrimonio artístico y arquitectónico, tarea completada con sendas exposiciones, las cuales han sido organizadas con el concurso de expertos, con el fin de poner al alcance del público y en las mejores condiciones obras de arte que, de otro modo, hubieran sido condenadas al olvido y el deterioro.

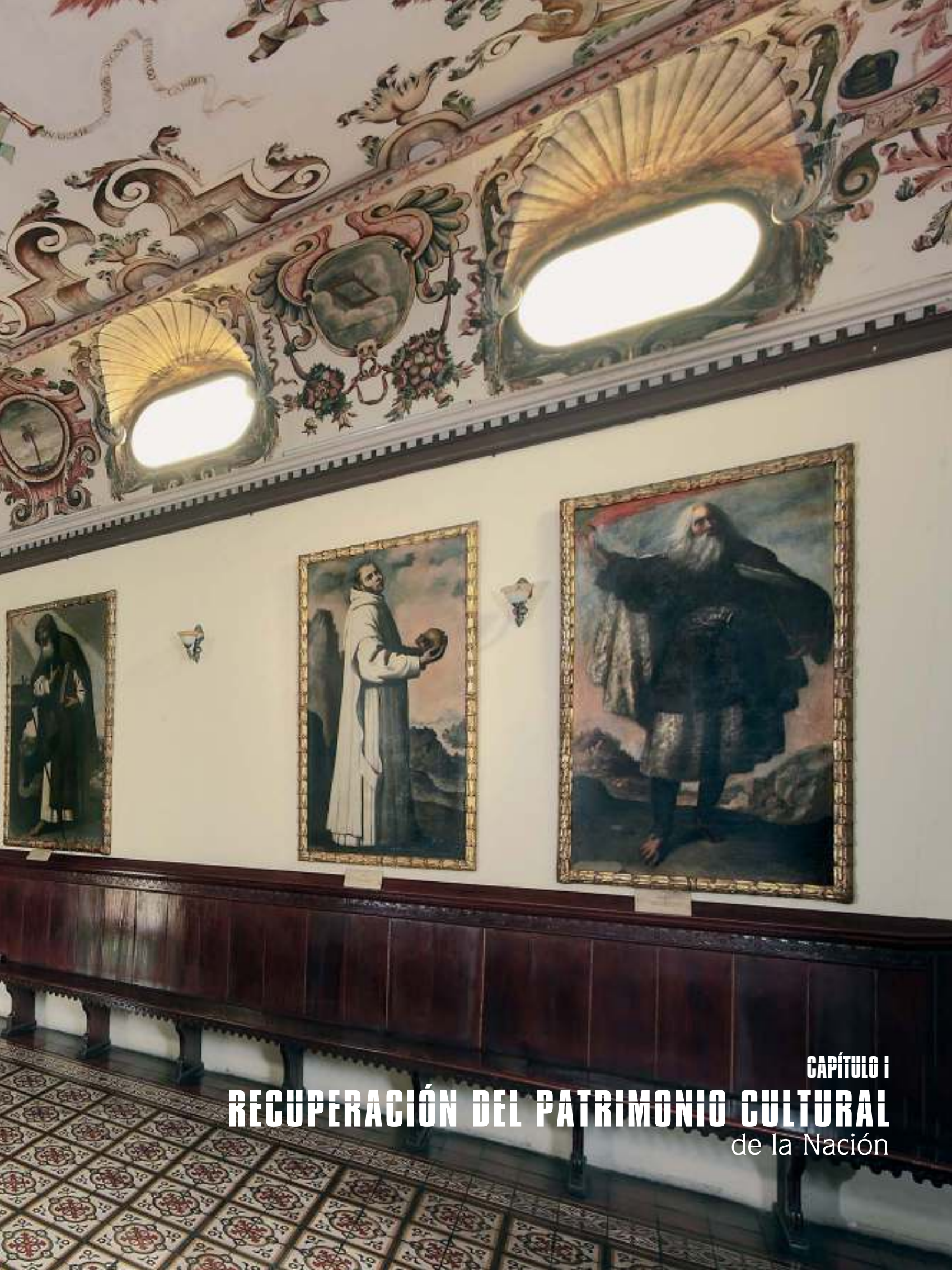
En consonancia con la defensa de nuestra identidad, el Banco de Crédito del Perú se siente orgulloso de sus poetas, artistas, artesanos, literatos y filósofos, lo que también motivó que publicáramos la colección Clásicos del Perú, que incluye las obras del Inca Garcilaso de la Vega, Pablo de Olavide, Juan Pablo Vizcardo y Guzmán, José María Eguren y Cesar Vallejo, entre otros autores. Asimismo, se creó la colección Grau, coeditada con el Fondo Editorial del Congreso de la República y dedicada a la divulgación de los ideales patrios. La construcción de una nueva historia del arte y del pensamiento peruano, liderada por nuestra institución, ha allanado el camino para desarrollar una

visión integral e inclusiva del Perú que evoca el país de “todas las sangres” soñado por José María Arguedas.

Por tanto, lo que hoy festejamos es mucho más que el aporte de una entidad financiera a la cultura. Este libro significa la renovación del compromiso del Banco de Crédito del Perú con nuestra sociedad en el marco de la celebración de sus 125 años. Valorar el legado de nuestros antecesores es un paso indispensable para entender el arduo proceso que, desde épocas inmemoriales, nos ha llevado a ser lo que somos. Por encima de nuestras diferencias, existen lazos culturales que nos unen y que debemos estrechar, sobre todo si queremos favorecer un clima de concordia social que permita consolidar una identidad común. Solo entonces podremos hablar de una verdadera prosperidad.

Dionisio Romero Seminario





CAPÍTULO I
RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL
de la Nación



Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación

Historia de un sueño

Estabridis / Nieri
Ricardo Estabridis Cárdenas

a Luis Nieri Galindo



El Banco de Crédito del Perú cumple 125 años y la celebración amerita destacar en este volumen de la colección Arte y Tesoros del Perú los aportes dados por esta institución a nuestra patria en el campo de la salvaguarda y puesta en valor del rico y vasto patrimonio cultural que poseemos: el arte del antiguo Perú, el virreinato, la república y el mundo contemporáneo.

En el presente capítulo nos dedicaremos, específicamente, a escribir la historia de un sueño; aquel sueño que teníamos todos aquellos que amamos y estudiamos nuestro legado cultural. Porque siempre nos preocupó su deterioro, no solo por el natural paso de los siglos, sino también por el abandono de algunas autoridades y la falta de una educación orientada a crear una conciencia de identidad en la población a través de nuestro patrimonio cultural y a comprender la necesidad de protegerlo y preservarlo.

Las exposiciones en el Palacio de Osambela

La sensibilidad artística de una persona y el apoyo económico dado por una institución bancaria con conciencia patriótica hicieron posible que se creara en 1984 el Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación. Don Luis Nieri Galindo, quien era entonces el gerente de Relaciones e Imagen Institucional, se empeñó en poner en marcha esta iniciativa, que contó con el apoyo de las máximas autoridades del banco, como don Dionisio Romero Seminario.

► Fig. 1. *San Bernardo de Claraval*.
Francisco de Zurbarán. S. XVII.
Colección privada. Lima.





Los antecedentes de su creación nos remiten a 1984, cuando el doctor Jorge Bernalles Ballesteros, cónsul del Perú en Sevilla y catedrático de dicha universidad, propuso una exposición por los 450 años de la fundación de Lima, con obras de los grandes maestros de la pintura española. Muestra que se hizo realidad entre marzo y abril de 1985, con los auspicios del Banco de Crédito del Perú y el Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid, en el recién restaurado Palacio de Osambela, bajo la denominación de “El Siglo de Oro de la pintura sevillana”,¹ con obras llegadas del Museo de Bellas Artes de Sevilla, firmadas por Francisco de Zurbarán, Alonso Cano, Bartolomé Esteban Murillo, Juan de Valdés Leal y Francisco Pacheco, entre otros. A estas obras se sumaron las pinturas que se relacionaban con ellas, ya sea por autoría, atribución o influencia, y que se conservaban en los monumentos limeños.

A raíz de esta exposición en el Perú se restauraron treinta cuadros. Este hecho y las expectativas de una muestra inédita entre nosotros, motivaron la creación del Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural ese año. Desde entonces y, durante cinco lustros, se restauraron en total más de seiscientas obras, lo que permitió su puesta en valor en varios libros que han dado nuevas luces al desarrollo de la historia del arte peruano.

Como complemento de la gran exposición llevada a cabo en el Palacio Osambela, a fines de ese mismo año, en el Museo de Arte de Lima se inauguró una muestra denominada “Los Zurbaranes del convento de la Buena Muerte en Lima”, donde se exhibió toda la serie de pinturas de los santos fundadores de ordenes religiosas que se consideraba que había salido del pincel del maestro extremeño, completamente restaurada.

El espíritu emprendedor del banco y el arduo trabajo de los restauradores permitieron que, en 1986, se hiciera otra muestra en el Palacio de Osambela, que fue titulada “Pinacoteca de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima”.² La selección incluía treinta y seis obras de este recinto religioso olvidado en el tiempo, en el que se atesoraba una serie de lienzos de la pasión de Cristo, relacionada con la escuela barroca flamenca y con su principal representante, el maestro Pedro Pablo Rubens; asimismo, guardaba una serie del apostolado. A estas pinturas se sumaron las de los hijos de Jacob o de las cabezas de las doce tribus de Israel, indudablemente pintadas por un seguidor en Lima de Francisco de Zurbarán, dada la relación directa con su estilo y con una serie similar de su autoría conservada en Inglaterra. Por cierto, hasta el día de hoy se mantiene a nivel internacional, en exposiciones y publicaciones, la atribución que diera César Pacheco Vélez en esa época, en su ensayo para el catálogo de la muestra, a la única pintora limeña documentada en actividad en el siglo XVII, Juana de Valera, viuda del capitán José de Mujica.


En estos primeros años del Fondo, el Banco de Crédito del Perú siguió la política de continuar presentando cada año el resultado de su salvamento del patrimonio cultural en sendas exposiciones. De ahí que en 1987 el Palacio de Osambela albergara nuevamente otra exhibición, “El zodiaco en el Perú”,³ compuesta por las dos series más importantes sobre el tema existentes en nuestro país: una que se encuentra en la Catedral de Lima, relacionada con la familia de pintores conocidos por el nombre de su pueblo natal, Bassano, de la escuela veneciana del siglo XVI,



◀ Fig. 2. Palacio de Osambela. Lima.

▲ Fig. 3. Afiche de la exposición *El siglo de oro de la pintura sevillana*. 1985. Lima.



▲ Fig. 4. *San Jerónimo* (detalle). Serie de santos fundadores de órdenes religiosas. Francisco de Zurbarán. S. XVII. Colección privada. Lima. 

► Fig. 5. “Murillo, Ribera, Zurbarán”. Fondo Pro Restauración Obras de Arte. BCP.

y otra conservada en la Catedral del Cusco, firmada por el célebre pintor indígena del siglo XVII Diego Quispe Tito.

En cuanto a las especulaciones suscitadas por la procedencia de la serie de los Bassano, recordamos que en un ensayo que publicamos con motivo del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano en Sevilla en el año 2001, mencionamos, sobre la base de un documento conservado en el Archivo General de la Nación, la tasación de las pinturas de la colección de don Agustín de Salazar y Muñatones, primer conde de Monteblanco, en la Lima del siglo XVIII. Entre las obras citadas se cuentan “doce lienzos de los meses del año de la escuela de los Bazán”, debido a lo cual sugerimos que muy bien pudieran ser los que más adelante pasarían a formar parte de la colección pictórica de la Catedral de Lima.⁴

Exposiciones en el extranjero

La recuperación del patrimonio lograda hasta entonces, gracias a la difusión de las publicaciones, despertó el interés de instituciones internacionales, las cuales planificaron muestras de singular importancia en el ámbito latinoamericano y donde se incluyeron varias de estas obras. Así, entre marzo y mayo de 1988, se llevó a cabo en la Biblioteca Luis Ángel Arango de la ciudad de Bogotá, Colombia, la exposición “Presencia de Zurbarán”,⁵ curada por Nydia Gutiérrez, bajo los auspicios del Banco de la República. Esta muestra continuó viaje hacia Venezuela con el título de “Zurbarán en los conventos de América”⁶ y fue presentada en el Museo de Bellas Artes de Caracas entre mayo y junio del mismo año, con motivo del cincuentenario de esa institución. En ambas exposiciones las estrellas fueron tres series de pinturas de las colecciones peruanas, dos de ellas restauradas por el Banco de Crédito del Perú: la de los santos fundadores de ordenes religiosas del convento de la Buena Muerte, la del apostolado del convento de San Francisco y la de los arcángeles del monasterio de la Concepción. El autor de este trabajo fue designado por Resolución Suprema como comisario oficial de dichas exposiciones.

Las exposiciones del centenario

En 1989, año del centenario del banco, se alcanzó la cantidad de casi doscientos lienzos restaurados por el Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, los cuales no solo eran de Lima, sino también de Arequipa, Cusco, Trujillo y Cajamarca. Creemos necesario mencionar a los principales artífices de la ejecución de la tarea: Freddy Alponente, Elías Carrillo, Cristina Ferreyros, Franz Grupp, Isabel Olivares, Erman Guzmán, Armando Medina, Ricardo Morales, Jaime Rosan y Georgina Palma, Teófilo Salazar, Silvia Stern de Barbosa y Carlos Villanueva.


Entre abril y mayo de 1989, el conjunto monumental de San Francisco El Grande de Lima, restaurado por el banco y declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad por la Unesco, sirvió de escenario para mostrar todo lo recuperado hasta entonces de los bienes culturales muebles de la nación, después de un lustro de trabajo, exposición que llevó el título de “Pintura en el virreinato del Perú. Exposición de arte del centenario” como un homenaje al país.


En el marco de este evento se presentó el libro *Pintura en el virreinato del Perú*, conocido como el “libro del centenario”, donde participaron con sus ensayos Jorge Bernales Ballesteros (“La pintura en Lima durante el virreinato”), Ricardo Estabridis Cárdenas (“Influencia italiana en la pintura virreinal”), Luis Enrique Tord (“La pintura virreinal en el Cusco”, “El apostolado de la Tercera Orden Franciscana” y “Obras desconocidas de Pérez de Alesio y Morón”); asimismo, Juan Manuel Ugarte Eléspuru (“Los signos del zodiaco de los Bassano” y “Rubens en la pinacoteca franciscana”), César Pacheco Vélez (“Zurbarán en Lima”) y Duncan T. Kinkead (“Vida de San Ignacio de Loyola por Valdés Leal”). Los textos fueron desarrollados a partir de las obras recuperadas por el Banco de Crédito del Perú (Bernales y otros 1989).

Con el afán de mostrar en provincias las obras restauradas por el Fondo y aun en el marco de los festejos por el centenario del banco, se realizó entre agosto y setiembre de 1989 una importante exposición en el convento de San Francisco de Arequipa. Así, “Zurbarán en Arequipa”,⁷ presentó algunos lienzos de las series de





▲ Fig. 6. *Ángel de la guarda*. Custodio de las reliquias. Atribuido a Pedro de Vargas. S. XVI. Colección Compañía de Jesús de San Pedro de Lima. 

► Fig. 7. *Cristo de la Reconciliación* en la exposición “Revalorando el patrimonio cultural del Perú”. Lima, 2014. 

los santos fundadores del convento de la Buena Muerte de Lima, del apostolado de San Francisco de Lima y de los hijos de Jacob de la Tercera Orden Franciscana. Se incluyeron, aparte de todas estas obras relacionadas con Zurbarán, cuatro pinturas de Bitti de la iglesia de la Compañía de Arequipa. Asimismo, se organizó una conferencia sobre el tema a cargo del autor de estas líneas.

Las actividades de restauración y exhibición del patrimonio recuperado prosiguieron el año siguiente. Entre octubre y noviembre de 1990, en el conjunto monumental de San Francisco de Lima, se montó la exposición “La imagen de María en el arte del Perú”,⁸ integrada por lienzos de esa temática iconográfica, no solo por aquellos conservados en Lima, sino también por otros procedentes de Arequipa. Las obras de la capital provenían del monasterio de Jesús, María y José, del monasterio de Santa Rosa de Santa María, de la Tercera Orden Franciscana y de la Casa Goyeneche. De la Ciudad Blanca se trajeron cuadros del monasterio de Santa Catalina, de los templos de Santo Domingo y Yanahuara, y del convento de la Recoleta.

Por último, integraron la exposición dedicada a María algunas piezas escultóricas representativas de centurias virreinales: del siglo XVI, la Virgen de la Evangelización de Roque de Balduque, de la Catedral. Igualmente, la Virgen con el Niño de la espina de Montañés, del convento de la Buena Muerte, y la Virgen Inmaculada, del conjunto de la Familia de la Virgen, de San Pedro, atribuida a Gregorio Fernández, ambas del siglo XVII. Por último, la Virgen Dolorosa de la iglesia de San Francisco, atribuida a Baltasar Gavilán, del siglo XVIII.

No podemos dejar de mencionar que, con ese motivo, se inauguró la iluminación de la torres del atrio de la iglesia de San Francisco, gracias a la donación de los equipos de la Philips peruana. Los ambientes del segundo piso del claustro principal fueron restaurados por el banco, trabajos que se sumaron a los realizados en 1989, cuando se organizó la exposición de arte del centenario.

La restauración de esculturas

La selección de algunas importantes esculturas para restaurarlas y exhibirlas en esa muestra sobre la Virgen significó la apertura de las labores de recuperación para este tipo de bienes culturales tan olvidados. Por tanto, entre 1989 y 1991, se restauraron dieciséis esculturas que formarían parte de la gran exposición efectuada en la catedral capitalina bajo el título de “Los Cristos de Lima”,⁹ la más importante que se ha hecho sobre este tema en el país y que puso de manifiesto, ante los estudiosos hispanoamericanos, la riqueza escultórica virreinal que aun posee el Perú.

Recuperadas con gran profesionalismo, salieron de los talleres de Teófilo Salazar, Jaime Rosan, Liliana Canessa, Brunella Scavia, Álvaro Sandoval, Enrique Castillo y Hugo Paliza las esculturas de Cristo en la cruz y en la pasión más representativas que se encuentran en los claustros limeños. Tallas del siglo XVI como el Cristo de los Favores de Santa Rosa, de su santuario limeño, el Cristo de la Conquista de la iglesia de La Merced y el Cristo del Coro de San Francisco, atribuido a Roque de Balduque.



INRI

A estas se añadieron las obras maestras del “Dios de la madera”, como se le llamó en vida al escultor sevillano Juan Martínez Montañés: su Cristo del Auxilio de la iglesia de La Merced y su Cristo del retablo del Bautista de la catedral. También, de la gubia de su discípulo Juan de Mesa, el Cristo de la Buena Muerte de la iglesia San Pedro, así como el Cristo de la Contrición, atribuido a Martín de Oviedo, y el Cristo de Burgos del monasterio de Santa Clara, atribuido a Gaspar de la Cueva, entre otras esculturas anónimas del siglo XVII, como aquella pieza única, de aires flamencos, que conservan las religiosas nazarenas: el Cristo de la Reconciliación.

El siglo XVIII completa la visión general de la devoción al Cristo en la cruz que se cultivó en la Lima virreinal. De esta centuria se restauró el Cristo de la Agonía de procedencia italiana que conservan los padres de la orden de San Camilo y el Crucificado de la capilla de Guadalupe en el Callao.

La exposición, que se realizó en 1991, tuvo como digno marco la Catedral de Lima y una puesta museográfica de alta calidad. El catálogo difundido en esa ocasión ofrece un erudito ensayo de Ramón Mujica Pinilla, “El culto al Crucificado en la cultura y la escultura del virreinato peruano”.

A fines de 1991, se publicó el libro *La escultura en el Perú* (Bernal Ballesteros y otros, 1991) con el objetivo de dar una visión amplia de nuestro rico patrimonio escultórico, ya que lo que se exhibió en la catedral solo era una pequeña parte del mismo. En el volumen se incluyeron estudios relativos a Lima y otras ciudades importantes del país como Cusco, Arequipa y Trujillo. Los ensayos fueron preparados especialmente para esta publicación por reconocidos historiadores y sentaron las bases para futuras restauraciones e investigaciones sobre este tema de la historia del arte peruano, tan poco considerado en nuestra bibliografía artística virreinal. En la presentación del libro, el presidente del directorio del Banco de Crédito del Perú señaló la necesidad de que estos estudios se extendieran a otras ciudades del país.


Aparte de las amables palabras que nos dedicó en su introducción Jorge Bernal Ballesteros, gestor de esa edición, guardamos especial recuerdo de aquella ceremonia en la Casa Goyeneche por el homenaje sentido que se le hizo al estudioso, a causa de su pronta partida de este mundo acaecida unos meses antes.

Los temas tratados en *La escultura en el Perú* giran en su mayoría en torno al panorama virreinal y hay uno que tiende un puente significativo hacia *La escultura monumental y funeraria en Lima*, el libro de Alfonso Castrillón Vizcarra sobre las esculturas de las plazas de Lima y, en especial, las que conserva el cementerio Presbítero Matías Maestro. Además de aportar sus conocimientos del asunto en el nuevo volumen, escribió un texto para un folleto patrocinado por el banco, *¿Conoces tu ciudad? Alameda de los Descalzos*, que apareció por esas fechas y en el que llamó la atención sobre la importancia de la colección de esculturas de los signos del zodiaco de esta Alameda, patrimonio lapidado hasta la actualidad.




Las restauraciones en Arequipa

En nuestra constante colaboración con la tarea emprendida por la institución financiera, a solicitud de Luis Nieri Galindo, hicimos en 1990 una selección de

Pinturas restauradas de Bernardo Bitti:

- ▶ Fig. 8. *Cristo resucitado*. S. XVI. Iglesia de la Compañía. Arequipa. 

Págs. 10-11:

- ▶ Fig. 9. *Virgen con el Niño*. Iglesia de la Compañía. Arequipa. 
- ▶ Fig. 10. *Virgen de la Candelaria*. Colección Compañía de Jesús de San Pedro de Lima. 
- ▶ Fig. 11. *Virgen de la Candelaria*. Iglesia de la Compañía. Arequipa. 







las pinturas virreinales más destacadas que se encontraban en los principales recintos religiosos de la Ciudad Blanca para que fueran restauradas por el Fondo. El resultado fue mostrado en una exposición realizada en Arequipa en agosto de 1992, “Pintura colonial en Arequipa”,¹⁰ bajo los auspicios del Instituto Cultural Peruano Alemán y el Banco de Crédito del Perú. En el texto que escribimos para el folleto de presentación, dimos cuenta de la recuperación del esplendor de centurias pasadas en lienzos que nos permitían lanzar nuevas luces sobre la historia de la pintura virreinal en Arequipa. Se rescataron obras de Bitti y sus seguidores, del pintor jesuita flamenco Diego de la Puente, de pintores cusqueños como Juan Espinoza de los Monteros, Diego Quispe Tito y seguidores de Basilio Santa Cruz, entre muchos otros.

En el mismo documento don Dionisio Romero Seminario dio fe de lo mencionado y de las restauraciones llevadas a cabo en las iglesias de la Compañía, de Yanahuara, de San Francisco, de la Tercera Orden Franciscana, de la Recoleta, de Santo Domingo y de Santa Catalina; asimismo, manifestó su agradecimiento a los restauradores y los integrantes de los talleres de Franz Grupp e Isabel Olivares en Arequipa y de Teófilo Salazar en Lima.

El rescate del arte dedicado a Santa Rosa de Lima

En 1992 se inició la selección y conservación de pinturas y esculturas dedicadas a exaltar la temática iconográfica de la santa limeña, no solo de los conventos dominicos de Lima, sino de otros claustros del país como el de Santa Rosa de Ocopa. Ello motivó en 1995 una de las exposiciones más ambiciosas del banco, pues, dada la dimensión de este patrimonio, fue necesario un diseño museográfico distribuido en varios importantes monumentos de la ciudad capital, tales como la Basílica Catedral, el convento de Santo Domingo, el Palacio de Osambela y el santuario de Santa Rosa. Un pequeño catálogo con un ensayo del gran especialista en el tema, Ramón Mujica Pinilla, y la relación de las obras seleccionadas ha quedado como memoria de la titánica tarea.¹¹

A fines de ese año, el banco editó su vigésimo segundo volumen de la colección *Arte y Tesoros del Perú* titulado *Santa Rosa de Lima y su tiempo* (Wuffarden y otros, 1995), fiel documento de la relevancia de la Patrona de América y Filipinas no solo en el Perú sino en el mundo. Los ensayos de Ramón Mujica Pinilla, acompañado por otros de José Flores Araoz, Luis Eduardo Wuffarden y Pedro Guibovich, dan cuenta de ello.

Restauraciones y motivaciones intelectuales

La restauración de las obras de nuestro patrimonio cultural implica muchas otras cosas significativas y dignas de tener en cuenta. No equivale únicamente a preservarlas para las futuras generaciones, sino que con el concurso de historiadores es posible clasificarlas dentro de la historia del arte peruano y, además, analizarlas en el marco de otras disciplinas humanísticas, lo que enriquece su contexto. Por ello, queremos resaltar tres catálogos, frutos de trabajos de investigación, que amplifican nuestra visión de la época.

De los maestros Ramón Mujica Pinilla y Federico Kauffmann Doig surgen las líneas del catálogo *Las plumas del Sol y los ángeles de la Conquista*, de la exposición montada en la sede principal del banco en La Molina entre abril y mayo de 1993, en la que se recurrió a varias de las pinturas y esculturas ya restauradas, así como a piezas arqueológicas.

En 1994, otra exposición permite la publicación del catálogo *La fiesta en el arte*, donde Guillermo Lohmann Villena y Jorge Flores Ochoa escriben, respectivamente, los ensayos “El Corpus Christi, fiesta máxima del culto católico” e “Historia, fiesta y encuentro en el Corpus Christi cuzqueño”, que examinan no solo las obras de arte, sino también sus motivaciones y el sincretismo religioso.

A comienzos de 1996, la serie del Corpus Christi del Cusco ya totalmente restaurada viajó a Roma. La exposición fue albergada por el Instituto Ítalo-Latino Americano y se editó un catálogo en italiano, escrito por Luis Eduardo Wuffarden.¹²

En este rubro también podemos considerar el catálogo publicado en 1996 por el Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación y dedicado a *La Semana Santa de Lima*, con un erudito texto de Guillermo Lohmann Villena, donde nos ilustra sobre las principales imágenes procesionales conservadas en Lima, algunas ya restauradas por el banco, gracias a su voluntad de “contribuir a preservar las manifestaciones de la cultura propia de Lima, de sus valores espirituales, es decir, en pocas palabras del alma de la ciudad”, como se anota en la introducción.

Redescubramos Lima

Bajo esta denominación el Fondo publicó, entre 1996 y 1999, cuatro libros con el fin de llamar la atención sobre el rico patrimonio que Lima, nuestra Ciudad de los Reyes, aun posee. Uno estuvo dedicado a la iglesia de San Pedro, al que le siguió otro sobre los grabados de Lima que conserva la colección Antonio Lulli, el tercero se ocupó del conjunto monumental de Santo Domingo y el último fue consagrado a la devoción mariana en el Perú.

En 1996 se editó *Redescubramos Lima. Iglesia de San Pedro*, con artículos que comentan sus tesoros de Juan Günther Doering, Ricardo Estabridis Cárdenas, Duncan T. Kinkead, Ramón Mujica Pinilla y Luis Eduardo Wuffarden. En esa ocasión se exhibieron, en el mismo monumento, diversas obras rescatadas por el banco: la serie de pinturas de la vida de San Ignacio del pintor sevillano Juan de Valdés Leal, restaurada en 1987 por Elías Carrillo, al igual que los ángeles de Bartolomé Román, la escultura de la Virgen Niña Inmaculada de Gregorio Fernández, el lienzo de la Candelaria del pintor jesuita Bernardo Bitti y la escultura del Ángel de la Guarda Custodio de las Reliquias, restaurado en 1993 por Eduardo López, sobre el cual publicamos en 1995 un artículo atribuyéndolo a Pedro de Vargas, a partir de un diseño de Bitti (Estabridis Cárdenas, 1995). El mismo restaurador se encargó de la serie de la vida pública de Jesús que se exhibió en la capilla de la Penitenciaría.

En 1997 se publicó *Redescubramos Lima. Grabados Colección Antonio Lulli*, celebrando los 462 años de fundación de la ciudad de Lima con una exposición y un ensayo nuestro titulado “Lima a través de los viajeros extranjeros”.



IN AMORE

REATAIO

P. ILLHRAVTLU

EX LA DAVID

LIJ IMA TRIPNAE

IN AMORE

REATAIO

LIJ IMA TRIPNAE

OLI IAS TRIGIA

CEBRIS

IN AMORE

REATAIO

LIJ IMA TRIPNAE

OLI IAS TRIGIA

RETAQVIVAS

IN AMORE

REATAIO

LIJ IMA TRIPNAE

OLI IAS TRIGIA

Después de una ardua tarea de restauración en el convento de Santo Domingo en Lima, que se prolongó de 1995 a 1997, salió a la luz en 1998 *Redescubramos Lima. Conjunto monumental de Santo Domingo*, estudio donde se aborda la serie de pinturas de la vida de este santo que ornaban su claustro principal. Como lo demostró un trabajo que sería paradigmático, la importancia de la investigación hecha en colaboración por restauradores e historiadores de arte, en la que confluyen lo científico y lo humanístico, dieron como resultado, según se desprende del ensayo escrito por Francisco Stastny, el conocimiento de técnicas y materiales empleados por los pintores, así como la definición de las autorías de Miguel Güelles y Domingo Carro, entre otros aspectos.

Cuando el Banco de Crédito del Perú cumplió 110 años en 1999, se llevó a cabo otra de las grandes exposiciones en la Basílica Catedral de Lima, “Mater Admirabilis, la devoción mariana en el Perú”. Ello motivó la publicación del cuarto libro de la serie *Redescubramos Lima*, el mismo que incluyó textos nuestros sobre las diferentes advocaciones marianas en el Perú. Dada la cantidad de pinturas y esculturas de este tema que habían sido restauradas por el Fondo en los últimos quince años, se abarcaron grandes espacios de la catedral. La relevancia de esta muestra puede compararse con la que alcanzó “Los Cristos de Lima”.

Cinco años antes, en 1994, el Museo de la Catedral de Lima se sumó a los festejos de los 350 años de fundación del monasterio del Carmen de los Barrios Altos, albergando una exposición de las obras de arte que atesoran las religiosas de esa orden. En aquella muestra logramos descubrir la firma del pintor limeño del siglo XVIII Cristóbal Lozano en una serie de pinturas sobre la vida de la Virgen, lo que dimos a conocer en un artículo divulgado por el diario *El Comercio*.¹³ Dada su importancia, una vez concluido el evento, el banco decidió incluir la serie en sus programas de restauración. Cuatro años después, en 1998, plenamente recuperada, esta fue exhibida en el Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú,¹⁴ y, más adelante, en la exposición “Mater Admirabilis” recién comentada.

Restauraciones en Ayacucho, Junín, Puno y Arequipa

Entre 1995 y 2002 no se dejaron de lado las intervenciones en monumentos religiosos de otras ciudades del Perú como Ayacucho, Puno y Arequipa. Jaime Rosan restauró las pinturas de la Santísima Trinidad de la iglesia de la Compañía, obra destacada del artista jesuita italiano Bernardo Bitti, y un lienzo anónimo sobre el pecado original que se hallaba en la catedral, ambos en Ayacucho. Para la exposición dedicada a Santa Rosa de Lima se restauró una serie de relieves de la vida de la santa limeña, labrados en piedra de Huamanga, del convento de Ocopa en Junín. Fernando Cáceres-Olazo Jara asumió la restauración de diecisiete pinturas de la iglesia de San Felipe Apóstol de Puno e Isabel Olivares y Anita Grupp de veintitrés pinturas de la iglesia de San Miguel Arcángel de Cayma, donde sobresalen varios temas iconográficos marianos, además de los milagros de la Virgen de Cayma, un plano de Jerusalén y una alegoría eucarística con santos. Todas estas obras se sumaron a las restauraciones efectuadas en los años anteriores en Arequipa y el Cusco.



◀ Fig. 12. *La Inmaculada con letanías*. Anónimo. S. XVIII. Templo San Miguel Arcángel de Cayma. Arequipa. R

▲ Fig. 13. *Nuestra Señora del Rosario de Pomata*. Anónimo cusqueño. S. XVII. Parroquia San Felipe de Caracoto. Puno. R

▲ Fig. 14. *Nuestra Señora del Rosario*. Antonio Vilca. S. XVIII. La Casa del Moral, Arequipa. R

Págs. 16-17:

▶ Fig. 15. Vista del claustro del convento de San Agustín. Lima.







16a



16d



16e



16f



16g



16b



16h



16c



16i





16l



16m




16n



16o



16p

◀ Figs. 16. Serie de la vida de San Agustín. Basilio Pacheco. Escuela cusqueña. S. XVII. Claustro principal del convento de San Agustín. Lima. 

- a. Aparición de la Virgen María a Santa Mónica vistiéndolo el hábito que usará la orden.
- b. Árbol genealógico de la familia de San Agustín.
- c. Muerte de Patricio, padre de San Agustín.
- d. Nacimiento de San Agustín y Pelagio.
- e. Santa Mónica llora la rebeldía de su hijo que se embarca a Roma.
- f. Un fuerte dolor le revela su debilidad en Casiciaco.
- g. Es admitido a la cátedra de Retórica en Cartago.
- h. Estudiante en la escuela de Madaura.
- i. Estando San Agustín en sus últimos días sana la pierna de un hombre que lo había soñado.
- j. Transverberación de San Agustín. Jesús le imprime sus carismas y llagas, él le entrega su corazón.
- k. Muerte de San Agustín.
- l. Bautizo de San Agustín, su hijo y hermanos.
- m. San Agustín, su hijo y hermanos toman los hábitos de manos de San Ambrosio.
- n. Agustín, agonizante, sana a un enfermo.
- o. Traslado de los restos del Santo a Cerdeña.
- p. Traslado de los restos a Italia.



17a



17b



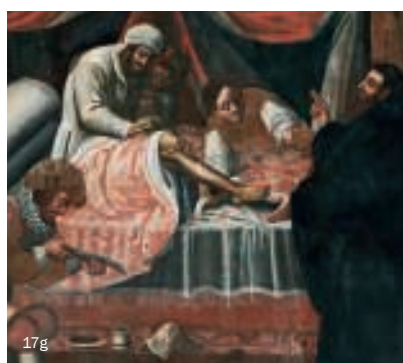
17e



17f



17c



17g



17h



17d



17i



17j



17k



17m



17n



17l



17o



◀ Figs. 17. Serie de la vida de San Agustín. Basilio Pacheco. Escuela cusqueña. S. XVII. Claustro principal del Convento de San Agustín. Lima. R

- a. Encuentro de San Agustín con el emperador Honorio.
- b. San Agustín entrega "La Regla" a sus religiosos.
- c. San Agustín da la Regla a los Canónigos Regulares.
- d. San Agustín preside el Concilio de Cartago.
- e. Aparición de San Gerónimo a San Agustín.
- f. El santo libera del demonio a una posesa.
- g. Agustín es testigo de la curación de un paralítico al recibir el bautismo.
- h. San Agustín cura la pierna de Inocencio en Cartago.
- i. Unos herejes lo acechan para quitarle la vida y es protegido por los ángeles.
- j. El Niño Jesús le "explica" la magnitud del misterio de la Trinidad.
- k. San Agustín da hospedaje a Jesús forastero, que le dice: "a tu cuidado encomiendo mi Iglesia".
- l. Jesús le dice a San Agustín que abandone las penitencias y cuide de su Iglesia.
- m. San Agustín es alimentado por el amor de Jesús y la Virgen María.
- n. Jesús examina el amor de San Agustín.
- o. San Agustín al escribir sobre el misterio de la Trinidad es arrebatado por su presencia.
- p. Conversión de San Agustín. Luchando contra sus propias pasiones encuentra la respuestas en las cartas de San Pablo. "Toma y lee".
- q. San Valerio lo escoge como presbítero en Hipona.
- r. Consagración de San Agustín como obispo de Hipona.








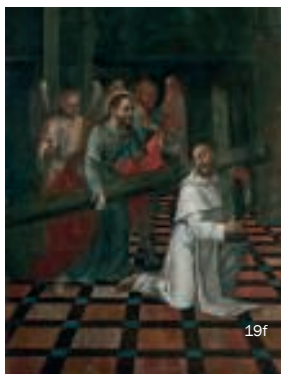


◀ Fig. 18. Vista del claustro del convento de Nuestra Señora de La Merced que alberga la Serie de la vida de San Pedro Nolasco.

◀ Figs. 19. Serie de la vida de San Pedro Nolasco. Julián Jayo y José Joaquín Bermejo. S. XVIII, escuela limeña. Convento de Nuestra Señora de La Merced. Lima. 



- a. Predicación de conversión con un crucifijo en Barcelona.
- b. Jesús le revela en sueños la fundación de la familia Mercedaria.
- c. Rapto de San Pedro Nolasco a la Corte Celestial.
- d. Fundación de la Nueva Orden de Nuestra Señora de La Merced el 10 de agosto de 1218 en presencia de Jaime I, rey de Aragón.
- e. Jesús le enjuga a San Pedro el sudor de sangre, en su penitencia por los prisioneros de Argel.
- f. Cristo le sirve de Cirineo al santo en sus penitencias.
- g. San Pedro de Nolasco convierte al rey Zeit Abenseit a la fe.





20a



20b




20c



20d





◀ Figs. 20. Serie de la vida de San Pedro Nolasco. Julián Jayo y José Joaquín Bermejo. S. XVIII, escuela limeña. Convento de Nuestra Señora de La Merced. Lima. 

- a. La Virgen le pide a San Pedro Nolasco que funde la orden Mercedaria.
- b. Extásis del santo al contemplar el misterio de la Santísima Trinidad.
- c. Ira de los demonios por las virtudes y penitencias del santo.
- d. El santo navega castigado sobre una barca rota desde Africa a España, después de rescatar a la reina de Aragón.
- e. En su nacimiento, la noche se transforma en día.
- f. Aparición de la Inmaculada Concepción el día de su presentación en el templo. Milagro de las abejas.
- g. El niño Nolasco se desnuda para dar limosna a los pobres.
- h. El niño Nolasco convoca a los niños de su edad bajo el estandarte de la Virgen.
- i. El niño Nolasco se ejercita con madurez en oración y penitencia.
- j. La Virgen lo sana de una fuerte enfermedad.
- k. Visita al santuario de Monserrate (J. J. Bermejo).
- l. Sale a la guerra bajo el estandarte de María y es curado por Santo Domingo. (J. J. Bermejo).
- m. Descubrimiento de la Virgen del Puche (Puig) bajo una inmensa campana.
- n. P. Nolasco rehusa la púrpura cardenalicia.
- o. Aparición del apóstol Pedro en martirio anunciándole su muerte la noche de Navidad.
- p. Tránsito de Nolasco a los 72 años el día del nacimiento de Jesús.



Restauración de dos series conventuales

Al empezar el nuevo siglo, el Fondo canalizó su atención hacia dos claustros importantes de Lima, el convento de San Agustín y el convento de La Merced, donde se ubican las dos series de la vida de santos fundadores que están consideradas como las más importantes del siglo XVIII. La primera de ellas, del pincel de Basilio Pacheco, de la escuela cusqueña, nos cuenta la vida de San Agustín, y la segunda, que procede de los talleres de los pintores Julián Jayo y José Joaquín Bermejo, entre otros representantes de la escuela limeña de esa época, recrea la vida del fundador de los mercedarios, Fray Pedro Nolasco. Debido a las dimensiones de los lienzos y el número de cuadros intervinieron varios restauradores, entre ellos Franz Grupp, Zully Mercado, Freddy Alponente, Teófilo Salazar, Carlos Fuentes, Liliana Canessa y Alicia Yagui. Algunos fueron restaurados en los talleres del Instituto Nacional de Cultura. Paralelamente, Luis Eduardo Wuffarden y quien esto escribe se encargaron de los trabajos de investigación de La Merced y San Agustín, respectivamente. Esta labor se desarrolló a la par que la conservación y los informes de laboratorio sobre telas y pigmentos. Una vez más, como sucedió con la serie de Santo Domingo, la experiencia produjo buenos frutos y dio origen a textos diversos, aun inéditos.

La puesta en valor de la Basílica Catedral de Lima

Desde sus inicios, el Fondo tomó en consideración la importancia del patrimonio histórico artístico que guardaba la Basílica Catedral de Lima. Por esa razón, le otorgó prioridad a las restauraciones en ese recinto religioso, que después serían objeto de cuidadas exposiciones. Entre los años 1987 y 2004, el Fondo recuperó cerca de un centenar de obras de la catedral.

Recordemos que en 1987 se restauró la serie del zodiaco, pintada por la familia Bassano, de la escuela veneciana. Al año siguiente, se hizo lo propio con el Cristo Crucificado del escultor sevillano Juan Martínez Montañés, obra central que integra el retablo del Bautista que procede de la iglesia de La Concepción y que hoy está ubicado en la nave de la epístola de la catedral. Más adelante, fueron restauradas la Virgen de Montserrat, proveniente de la iglesia de su advocación y siete relieves de la vida de la Virgen tallados en madera, algunos por el sevillano Martín Alonso de Mesa y otras por el criollo mexicano Juan García Salguero.

A comienzos del siglo XXI, se inició una restauración integral del recinto catedralicio, incluyendo su estructura arquitectónica. A ello se sumaron retablos como el de la Inmaculada Concepción, de Asensio de Salas, que actualmente alberga como titular a la Virgen de la Evangelización del escultor Roque de Balduque; asimismo, el retablo de Santa Ana y el retablo funerario del arzobispo Morcillo.

Freddy Alponente y su taller emprendieron por estas fechas la enorme tarea de restaurar la sillería del coro de Pedro de Noguera, considerada entre las

mejores de Hispanoamérica, mientras que el taller de Jaime Rosan restauró los azulejos de la capilla de la Inmaculada Concepción, de la capilla de las Ánimas y del lavabo de la sacristía. No podemos mencionar todas las obras dado el espacio para esta memoria, pero lo cierto es que no se dejó de lado nada importante y se incluyeron hasta puertas, braquetes, arañas y candelabros.

Una gran exposición, inaugurada el 17 de junio de 2004, mostró en todo su esplendor la belleza de nuestra catedral en la celebración de sus cuatrocientos años. En esta ocasión, el Banco de Crédito del Perú editó el catálogo *La Basílica*



Catedral de Lima, 1604-2004, donde se destacaron las tres exposiciones más importantes llevadas a cabo anteriormente (“Los Cristos de Lima”, 1991; “Santa Rosa de Lima y su tiempo”, 1995, “Mater Admirabilis, la devoción mariana en el Perú”, 1999) y se contó con textos escritos por Ramón Mujica Pinilla y el suscrito y las fotografías de Daniel Giannoni como testimonios de dichas muestras.


A fines de 2004, salió a la luz el volumen de la colección Arte y Tesoros del Perú dedicado a *La Basílica Catedral de Lima*, con estudios de Guillermo Lohmann Villena, Antonio San Cristóbal Sebastián, Rafael Ramos Sosa, Armando Sánchez Málaga, Patricia Victorio Cánovas y Luis Eduardo Wuffarden, que constituyó uno de los grandes aportes a la cultura nacional en tanto ponía en valor su rico patrimonio artístico en forma integral.

A continuación, se incluyen los ensayos de profesionales especialistas en los temas del patrimonio cultural, a quienes se ha convocado para que contribuyan con este nuevo volumen. Carlos R. del Águila Chávez destaca los bienes recuperados del patrimonio arqueológico, mientras que Jaime Mariazza Foy incide en la salvaguarda de lo más importante del patrimonio pictórico. Por su parte, Rafael Ramos Sosa pasa revista a las obras rescatadas del patrimonio en escultura y retablos, y Jorge Lévano Peña se refiere al patrimonio arquitectónico recobrado en Lima.

Hemos considerado, en un apartado de este capítulo destinado a la recuperación de los símbolos patrios, el ensayo de Enrique González Carré sobre la bandera nacional, la más antigua, que se conserva en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú; asimismo, su comentario en torno a la restauración de la imagen del Señor de los Milagros, símbolo de la religiosidad de nuestro pueblo.

Esperamos que el sueño no se acabe y se prolongue por muchos años, pues mantenerlo vivo es una obligación que tenemos todos los peruanos que aspiramos a defender nuestro invalorable patrimonio cultural.

◀ Fig. 21. Pasillo lateral del claustro principal. Convento de Nuestra Señora de La Merced. Lima.

▲ Fig. 22. *Aparición de la Virgen María durante los maitines en el coro*. Serie de la vida de San Pedro Nolasco. Julián Jayo y José Joaquín Bermejo. S. XVIII, escuela limeña. Convento de Nuestra Señora de La Merced. Lima. 

Las colecciones ancestrales del BCP y la revaloración del patrimonio peruano

del Águila Chávez
Carlos R. del Águila Chávez

El sentido de conservar




Al final del camino uno se queda con los recuerdos. Al final de nuestra trayectoria o de una historia colectiva, se tiende a evocar los objetos que testimonian esos recuerdos. De alguna manera, esa práctica es inherente a todos los seres humanos, incluso a algunas otras especies de primates.

Conservar o coleccionar cosas es una actividad que todos llevamos a cabo en nuestras vidas y que, a lo largo del tiempo, se ha establecido como la forma más popular de adquirir un patrimonio en el mundo. Los museos están plagados de este tipo de objetos y recurrimos a estos para formular explicaciones y reconstrucciones históricas consistentes, así como para acceder al imaginario tecnológico, productivo, artístico y creativo de nuestros antepasados y de nosotros mismos.

Conservar, custodiar o cuidar un objeto patrimonial es una prerrogativa que no solo compete al Estado, sino también a la sociedad civil. En ese sentido, está claro que todos contamos con la facultad –si es que decidimos ejercerla– de cuidar o valorar un patrimonio determinado o, en el peor de los casos, de depredarlo y destruirlo. Lo hacemos con nuestras pertenencias todo el tiempo, ya se trate de libros, ropa, recuerdos, cartas, obsequios y adquisiciones diversas. Todo es susceptible de ser valorado y apropiado. Y, con mayor razón, deberíamos hacer lo mismo –y, de hecho, lo hacemos– con el patrimonio antiguo, el de nuestros antepasados.

La necesidad de valorar y apropiarse patrimonios está vinculada a la capacidad humana de reconocer una sociedad y de reconocernos en esa sociedad a nosotros mismos, lo que contribuirá al fortalecimiento identitario y a nuestra consistencia

► Fig. 1. Detalle del manto blanco (fig. 8).
Textil Paracas. Museo de Arqueología
y Antropología de San Marcos. Universidad
Nacional Mayor de San Marcos. 





como individuos sociales. Es por ello, fundamentalmente, que valen la pena las molestias y esfuerzos por proteger el patrimonio cultural o natural, material o inmaterial, de una región determinada.

En este punto, nos permitimos recoger un concepto muy breve, acuñado con acierto por Felipe Criado-Boado y David Barreiro, para explicar mejor el asunto: “El patrimonio se puede comprender como la huella de la memoria y el olvido”.¹ Bajo esa premisa, tiene mucho sentido todo lo que se refiere a la apropiación, defensa, protección, custodia, valoración y disfrute del patrimonio en general.

El sentido de actuar

El sector privado y empresarial desarrolla una gran actividad de promoción y difusión de la cultura en todos sus aspectos. En ese contexto, sobresale el Banco de Crédito del Perú (ex Banco Italiano), institución que cumple 125 años de existencia y que ha contribuido significativamente a la valoración y recuperación del patrimonio cultural mueble e inmueble con algo más de 300 proyectos ejecutados durante los últimos 25 años.

Las colecciones de objetos y su valoración han sido, digamos, casi una obsesión para el Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, del Banco de Crédito del Perú, incluso desde mucho antes. Después de todo, custodiar activos de valor ha sido y es una práctica permanente y tradicional de las entidades financieras. Por tanto, el ejercicio de esa función confirma el interés y prioridad con que el banco asume dicho compromiso.

Un precedente que debemos registrar es la que tal vez fuera una de las primeras publicaciones de carácter cultural que realizara el ex Banco Italiano. Nos referimos a *Caminos del Perú. Historia y actualidad de las comunicaciones viales*, notable trabajo del estudioso italiano Antonello Gerbi, quien desempeñaba importantes labores económicas en la entidad financiera. En su libro se describen las rutas camineras existentes a inicios de la República, la mayoría de las cuales formaban parte del Qhapaq Ñan o camino real de los incas. Este estudio es, quizás, uno de los antecesores de la gran obra del recordado arqueólogo norteamericano John Hyslop sobre el Qhapaq Ñan y que motiva uno de los principales proyectos culturales que maneja el Estado en materia de patrimonio en la actualidad. El libro de Gerbi, publicado de manera pionera por el Banco Italiano en 1944, fue reeditado por el Banco de Crédito del Perú algunos años después y, recientemente, por el Ministerio de Cultura, lo que confirma la vigencia de sus contenidos.

El sentido del Fondo

El Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, del Banco de Crédito del Perú, inició la custodia de colecciones a partir de la adquisición de los legados prehispánicos del iqueño Enrique de la Puente y Barreda (1979) y de Raúl Apesteguía (1976). Así se hizo de conjuntos de piezas de cerámica prehispánica que, sobre todo, fueron reproducidos en la serie Arte y Tesoros del Perú, en su primera época, entre los años 1973 y 1988. Debe destacarse el valor estético y artístico de cada una de estas 242 piezas, que habían sido escrupulosamente se-



◀ Fig. 2. Una de las vitrinas de la exposición permanente del Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación del BCP en su sede principal. La Molina. Lima.

◀ Figs. 3. Colección arqueológica custodiada por el Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación del BCP desde el año 1976.

a. Vasijas de la cultura Nasca.

b. Vasijas de la cultura Moche.

c. Vasijas de la cultura Chimú / Lambayeque.



4

leccionadas por sus propietarios originales, los cuales decidieron que su custodia definitiva correspondiera al Banco de Crédito del Perú.

Si bien la colección está dedicada, en su mayor parte, a la cultura Nasca en todos sus periodos, incluye también importantes piezas de alfarería norteña, pertenecientes a las culturas Moche, Vicús, Recuay, Chincha y Lambayeque, entre otras. El uso que se les dio y se les da a estas piezas es, por lo demás, gratificante, no solo porque, en su condición de íconos culturales de las culturas antiguas, figuran en las diferentes publicaciones del banco, sino porque están en permanente exhibición en las instalaciones de la sede central de la entidad financiera, atendiendo a su valor estético y atractivo visual.

Esta colección privada de piezas de alfarería de diversas culturas del periodo prehispánico peruano es, entre tantas otras que nos ha tocado administrar, la que más fácilmente podría constituir una muestra representativa de nuestra arqueología nacional. Asimismo, el tratamiento de las piezas no solo ha sido impecable, sino que estas se encuentran bajo un constante monitoreo de conservación y mantenimiento.

A las dos colecciones ya mencionadas, se suma otra de incorporación más reciente: la colección Battistini (2004). Se trata de una cuidada selección hecha por quien fuera su propietario, el empresario Giorgio Battistini Foschi, quien la ofreció al banco. Es un valioso conjunto de piezas prehispánicas del periodo Formativo de la costa norte de nuestro país, cuya mayor parte fue exquisitamente trabajada en oro. La colección se compone de 108 piezas, las cuales han sido depositadas en bóvedas de seguridad hasta que se proceda a su estudio y presentación.

Como era de esperar, una cosa lleva a la otra, de modo que el banco orientaría sus esfuerzos a la recuperación del patrimonio mueble e inmueble del centro histórico de Lima (de preferencia, el que se ubica en la micro zona A1) y de otras ciudades patrimoniales de provincias, la mayoría de ellas de la época colonial. Paralelamente, la institución siguió promoviendo y organizando exposiciones, además de apoyar otras iniciativas como la campaña de acopio de fondos que el proyecto Tumbas Reales de Sipán llevaba a cabo.

El sentido de involucrarse

Como se sabe, el hallazgo del Señor de Sipán fue todo un acontecimiento en 1987. Era la primera vez que se encontraba una tumba de la cultura Moche de linaje e intacta, pues muchas de estas habían sido descubiertas primero por los “huaqueros”. De ahí que no quedara nada de información de los procesos post-deposicionales de un contexto funerario de esa magnitud, lo que limitaba nuestra interpretación de los Moche y de toda su estructura organizativa.

Luego de los hallazgos de Sipán, las cosas no volvieron a ser las mismas. Walter Alva, Luis Chero, Susana Meneses, Quirino Olivera y su equipo de arqueólogos cumplieron un rol sacrificado, peligroso y honorable en su afán por lograr que un descubrimiento de ese nivel privilegiara la disciplina científica como requisito esencial de una interpretación válida de la historia. Por tanto, se hizo necesario y urgente contar con un lugar de custodia adecuado. Así, se organizaron distintas

▲ Fig. 4. Representación del Señor de Sipán (o Señor de Úcupe). Museo Tumbas Reales de Sipán. Lambayeque.

► Figs. 5a, b, c. Narigueras de oro custodiadas por el Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación del BCP. Colección Battistini.

actividades, entre estas exposiciones itinerantes en el Perú y el extranjero, con el fin de obtener fondos y recursos. Ante esas circunstancias, en 1994, el Banco de Crédito del Perú decidió involucrarse en la campaña y apoyar las exhibiciones, sobre todo aquellas que debían realizarse en el extranjero. Fiel a su compromiso con el país, el banco no podía permanecer al margen de un proyecto de esa naturaleza.

Ese mismo año, el Estado peruano, a través del Instituto Nacional de Cultura, promovió junto con la Cancillería una importante campaña de sensibilización en el exterior para conseguir la declaratoria de Patrimonio Mundial de las Líneas y Geoglifos de Nasca y de Pampas de Jumaná, donde se hallan los famosos geoglifos que María Reiche estudiara desde principios de 1946. El Fondo contribuyó llevando una muestra fotográfica a París, con la que se apuntalaría esa postulación. Y, ciertamente, al final se obtuvo la ansiada declaratoria mundial.

Después, hacia el año 2003, el Museo Regional de Ica, perteneciente al Instituto Nacional de Cultura, solicitó apoyo para la restauración de un manto de la cultura Paracas que se encontraba en exposición permanente en ese lugar y que requería un tratamiento urgente. Era una pieza textil del ajuar de un fardo hallado en una necrópolis y uno de los atractivos de dicho museo. El Fondo respondió al llamado y solventó el financiamiento para su restauración. El trabajo demandó unos siete meses y, una vez concluido, fue presentado en la misma ciudad de Ica, convirtiéndose en un referente significativo de lo que es posible lograr, en cuanto a protección del patrimonio nacional, mediante una labor conjunta entre el sector público y el sector privado.



5a



5b



5c

Pero no todo es perfecto. Unos meses después de su presentación en Ica, el 15 de octubre de 2004, esta pieza y otras dos de similar importancia fueron robadas del Museo Regional de Ica. Este latrocinio es uno de los casos más escandalosos de atentado contra el patrimonio que han ocurrido en la región sureña. Los resultados de las investigaciones policiales fueron frustrantes y las tres piezas, incluido el manto restaurado por el Fondo, nunca más aparecieron.

No obstante, el Fondo siguió apostando por la recuperación de textiles. Así, en el año 2005, se involucró en el rescate del espécimen 14 de la momia 290, con registro RT 1087, procedente de las necrópolis de Paracas que fueran excavadas por Julio C. Tello hacia 1927.

Los sucesos del robo de Ica motivaron que el Fondo reflexionara sobre la importancia de los siguientes aspectos: 1. El arduo trabajo por hacer en materia de educación y respeto por el patrimonio nacional; 2. La notable vulnerabilidad de las custodias del patrimonio; 3. La necesidad de no rendirse en la lucha contra el tráfico del patrimonio nacional; y 4. La conciencia de poseer un recurso invaluable que, por ignorancia e indiferencia, vamos perdiendo o depredando sin medida.



Una de las exposiciones organizadas por el Banco de Crédito del Perú estuvo dedicada a un patrimonio mueble prehispánico muy singular, el cual había sido recuperado por el Fondo. Nos referimos a la exhibición “Las plumas del sol y los ángeles de la Conquista”, presentada en 1993 con el concurso de Federico Kauffmann Doig y Ramón Mujica Pinilla, y que planteaba un interesante viaje por las representaciones de arte plumario a lo largo de la historia del patrimonio peruano, tanto prehispánico como colonial. En ese contexto, además de una importante cantidad de piezas coloniales, se pudo recuperar un fabuloso tocado de plumas custodiado por el Museo de Arte de Lima, que sería una de las piezas más recordadas de dicha exposición.

Otra muestra que permitió rescatar obras representativas se realizó cuando la XLV Reunión Anual de Gobernantes del BID se celebró en Lima en el 2011 y el Banco de Crédito del Perú fue uno de sus principales anfitriones. En esa ocasión, el Fondo restauró cuatro piezas textiles de gran valor iconográfico.




La primera de estas es el famoso “manto blanco” custodiado por el Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Una pieza emblemática de la cultura Paracas, que motivó una búsqueda incansable de parte de Julio C. Tello en pos de la fuente de tan maravilloso patrimonio. Hacia 1918 se contaba ya con esa pieza, que había sido adquirida por la universidad. Fue estudiada en profundidad por el sabio Tello, lo que supuso la realización de una serie de expediciones al sur del país, las cuales llevarían en 1927 al más importante hallazgo de fardos funerarios que se haya efectuado en el país.

Si bien se recuperaron más de 450 fardos de la cultura Paracas, incluidos muchos mantos bordados, ninguno igualaba siquiera la complejidad iconográfica que el “manto blanco” mantiene hasta el día de hoy. ¿Por qué “blanco”? Por ser la única pieza textil de esa época y cultura con diseños desarrollados en más de diez formatos diferentes de bordado sobre un paño blanco finamente acabado. En la composición se representa a un grupo de danzantes Paracas, lo que ofrece bastante información acerca de las prácticas rituales de entonces. Esta pieza estuvo expuesta durante mucho tiempo y sufrió el deterioro habitual de una manipulación casi constante. Más tarde, debió ser retirada y almacenada por falta de recursos para su conservación.


Por ello, gracias a la acción del Fondo, que le dio una atención adecuada a partir del año 2011, se consiguió recuperar una de las representaciones iconográficas más notables de la arqueología de la costa sur del Perú. Actualmente, luego de haber sido exhibida en la muestra “Las plumas del sol y los ángeles de la Conquista”, esta admirable pieza se encuentra en exposición permanente para el disfrute de todo el público interesado.

Otras piezas que se incorporaron a la exposición del año 2011 fueron dos fragmentos textiles excepcionales por su calidad y destreza tecnológica. Nos referimos a los paños de época Inca con registros₂ RT 1456, RT 3844 y RT 4412, que, junto con el

◀ Fig. 6. Uncu de plumas Nasca. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima. 

▲ Fig. 7. Sala Antiguo Perú de la exposición “Revalorando el Patrimonio Cultural del Perú”. 2014. Sede del BCP en Lima.

Págs. 40-41.

▶ Fig. 8. Manto blanco. Textil Paracas. Museo de Arqueología y Antropología de San Marcos. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 





pañó de época Nasca con registro RT 1799, proceden de la costa sur y son custodiados por el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Estas piezas sobresalen por su fabulosa representación de arte plumario en soporte textil. No existen obras similares en otras muestras textiles conocidas. También fueron rescatadas a raíz de la exposición “Las plumas del sol y los ángeles de la Conquista” y ya están aptas para integrar otras exhibiciones representativas de nuestro patrimonio.

El sentido final

El Fondo intervino poco en materia de patrimonio prehispánico y mucho en otros casos, sobre todo en lo que se refiere al legado colonial y republicano. Pero eso no importa. A partir de esta conducta, queremos resaltar algunas reflexiones de base, las cuales implican sentimientos diferentes a los protectionistas.

Plantearse un fondo económico que permita la recuperación del patrimonio nacional en un país como el nuestro es muy osado. Eso fue lo que hizo el Banco de Crédito del Perú, sin buscar créditos ni reconocimiento, pues lo asumió como un compromiso con el país, con la firme convicción de que estos esfuerzos no son un gasto sino una inversión. Sin duda, este principio ha prevalecido a lo largo de muchos años de trabajo. Y no creemos que haya existido otra empresa peruana que desarrollara este tipo de acciones durante tanto tiempo, sobre todo si se considera que hoy se tiende a replantear y evaluar los resultados a corto plazo.

Tenemos la impresión de que los proyectos de rescate del patrimonio mueble, o de promoción del patrimonio inmueble, ejecutados por el Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, no pretenden un retorno de la inversión a través de la proyección de la imagen institucional. Más bien, pensamos que sus actividades fueron impulsadas por un espíritu de país, un sentimiento de nación y un sentido de coherencia con respecto a nuestros valores patrimoniales.




9



Si hay algo que destacar en esta actitud, es el interés, el esfuerzo y la responsabilidad con que se ha llevado a cabo cada proyecto de conservación. Ante todo, se trató de mantener una línea de conducta, un estímulo vivo y un derrotero claro, que fue lo que Luis Nieri Galindo nos enseñó a observar en todas las situaciones de nuestra vida profesional.

Si bien el Banco de Crédito del Perú apostó valiente y consistentemente por la protección del patrimonio nacional, mucho de la mística que irradian estos aportes se debió a la pasión de don Lucho, a quien dedicamos este artículo.

▲ Fig. 9. Manto Paracas.
Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima. 


De lo artesanal a lo científico: los procesos de conservación y restauración en el Perú

Mariazza Foy
Jaime Mariazza Foy



La protección del patrimonio cultural es una iniciativa emprendida por las autoridades peruanas desde el momento mismo de la ruptura política con España. El 2 de Abril de 1822 se expidió un decreto supremo mediante el cual se prohibía la exportación ilegal de “obras antiguas de alfarería, tejidos y demás objetos que se encuentran en las huacas” (Juan de Oviedo, *Colección de leyes, decretos, etc.*, tomo IX, pág. 95. Lima, 1862). Entonces, la consideración de patrimonio nacional que menciona la ley solo se refería a los objetos prehispánicos. No será hasta 1836 que se dirija una breve nota a la Secretaría de la Asamblea Nacional, con el pedido del ministro de Estado en el Departamento de Gobierno para que los retratos de los virreyes pasen al Museo Nacional que se encontraba en formación.

A pesar de la falta de referencias sobre tareas de conservación y restauración, es posible hallar breves notas alusivas a la preocupación de las autoridades por contar con espacios y bienes adecuadamente conservados para exponer a la población y a los interesados los testimonios de nuestra historia (Juan de Oviedo, íd). Se trataba, en el mejor de los casos, de intentos esporádicos y bien intencionados que se resolvían no siempre de la manera más conveniente para el bien intervenido. No podemos afirmar que existiera entonces una real conciencia de lo que significaba conservar o restaurar un bien ni mucho menos una escuela o una teoría. Los pocos restauradores que en esos tiempos trabajaban en Lima eran también pintores que habían recibido su formación en los talleres

► Fig. 1. *Virgen de la leche*.
Anónimo. Escuela Italiana. S. XVII. Monasterio
de Santa Rosa de Santa María. Lima. 






de artistas europeos radicados en esta ciudad o que la habían adquirido con la práctica de su oficio. Sabemos, por ejemplo, que el pintor José Gil de Castro eventualmente se encargaba de refrescar pinturas de épocas anteriores a él. Así lo hizo con el cuadro de la *Virgen de la O* de Bernardo Bitti en el convento de la Compañía de Jesús de Lima, según inscripción en el propio cuadro, y con los retratos de los marqueses de Torre Tagle de la colección del Ministerio de Relaciones Exteriores. Antes, en el siglo XVII, la serie limeña de la vida de Santo Domingo de Guzmán fue igualmente sometida a un proceso de “conservación” que desvirtuó por completo su estilo original mediante el agregado de repintes para cubrir los daños que algunos lienzos presentaban (Francisco Stastny, “Patrimonio artístico virreinal”, en: Juan Ossio et al, *Patrimonio cultural del Perú. Balance y perspectivas*, pp. 186 y ss. Lima: Fomciencias, 1986).

El repintar una obra o cubrirla con un exceso de barniz fue una práctica constante durante la colonia que pasó a épocas posteriores. De igual modo, la costumbre establecida desde los tiempos de Gil de Castro de que el propio pintor se encargara también de la conservación de otros cuadros que no fueran necesariamente los suyos, ejercicio mantenido a lo largo del siglo XIX, determinó que las labores de conservación en el Perú tuvieran un carácter artesanal.

El panorama del patrimonio nacional empezó a cambiar a comienzos del siglo XX. Hasta ese momento, el énfasis estuvo puesto en los bienes precolombinos con los cuales la memoria nacional tenía una mayor afinidad. Sin embargo, el material colonial depositado en colecciones particulares, en las iglesias y capillas de todo el Perú y en instituciones del Estado comenzó a interesar a los estudiosos por cuanto su vocabulario figurativo e iconográfico se relacionaba directa o indirectamente con el del llamado arte popular, revalorado a finales del siglo XIX, y porque fue asumido también como testimonio de una etapa de nuestra historia con su propia dinámica y leyes.

En 1905 se dotó al Museo Nacional de una sección de objetos históricos, con el fin de brindar una visión más amplia de la cultura del Perú. En 1916 se publicó el catálogo del Museo Nacional de Emilio Gutiérrez de Quintanilla, en el que por primera vez se incluía pinturas, esculturas, mobiliario, platería y otros objetos diversos pertenecientes a la colonia y a los primeros años de la república (Emilio Gutiérrez de Quintanilla, *Catálogo de las secciones Colonia y República y de la galería nacional de pinturas del Museo de Historia Nacional*. Lima: Imprenta L. Ramos, 1916). Cuando se publicó el mencionado catálogo no existían las especialidades universitarias de arqueología ni la de historia del arte. La primera se inauguró a comienzos de los años 70 en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la segunda, un poco antes, en 1968, en la misma universidad. Antes de su creación, solo existían las carreras de Antropología e Historia. Mientras que la primera ofrecía al estudiante una mención en arqueología al final de sus estudios, la segunda solo se ocupaba del tema artístico en asignaturas de información general sobre arte universal. Sin embargo, a pesar de la falta de disciplinas especializadas, el trabajo de los profesionales que actuaban en el reducido mundo cultural peruano de entonces fue de mucha dedicación.

◀ Fig. 2. *La coronación de espinas* de la serie de la Pasión de Cristo. Seguidor de Pedro Pablo Rubens. S. XVII. Convento de San Francisco. Lima. 



3a



3b



3c



3d



3e



3f



3g




3h



3i



3j

◀ Figs. 3. Serie de la Pasión de Cristo. Seguidor de Pedro Pablo Rubens. S. XVII. Convento de San Francisco. Lima. 

- a. *La entrada de Jesús en Jerusalén.*
- b. *Lavatorio de los pies.*
- c. *La última cena.*
- d. *La oración en el huerto.*
- e. *Jesús ante Anás.*
- f. *El prendimiento de Cristo.*
- g. *La flagelación de Cristo.*
- h. *Cristo ante Pilatos.*
- i. *La Verónica.*
- j. *La crucifixión.*




FETE
IL DE
PHONN
VIVE
DOMINA
MEA

El de mayor prestigio era Max Uhle, estudioso de la prehistoria peruana que fue designado director del Museo de Historia Nacional durante el gobierno de José Pardo. También estaba el ya nombrado Emilio Gutiérrez de Quintanilla, cuya publicación de 1916 fue el primer intento serio de catalogar el patrimonio nacional de manera sistemática y con una metodología ordenada. Luis E. Valcarcel, de destacada actuación en los museos cusqueños, defendió el principio didáctico de estos cuando se hizo cargo del Museo Arqueológico de Lima y luego, al frente del Instituto de Arte Peruano, propició los estudios de investigación de las raíces de la cultura nacional. En ese panorama, la conservación de bienes patrimoniales se desarrolló de forma esporádica y de manera muy precaria. Sin embargo, en la medida en que se profundizaba en los estudios de los restos materiales del Perú precolombino y conforme se fue consolidando el valor histórico del arte virreinal, una conciencia de mayor respeto en el tratamiento de estos objetos surgió en el creciente número de restauradores que, a mediados del siglo XX, trabajaba en Lima, Cusco y otras ciudades del Perú.

Entre 1950 y 1960, expertos internacionales como el doctor Taglaeche y el profesor Paul Coremans visitaron el Perú con el fin de evaluar la posibilidad de instalar en Lima un centro de conservación y restauración de bienes muebles (Stastny, íd), lo que marcó el inicio de un amplio laboratorio con equipos e instrumental moderno en los talleres del Instituto Nacional de Cultura, a comienzos de los setenta. Así, en virtud de la cooperación internacional y de la acción de muchos profesionales, el criterio de una conservación científica empezó a interesar a los conservadores que, desde el ámbito privado o bien desde los laboratorios del Estado, intervenían directamente en el mantenimiento del patrimonio cultural de la nación. Con esta nueva conciencia y con la difusión de los principios teóricos formulados por estudiosos como Cesare Brandi, por ejemplo, se operó un positivo cambio de actitud.

En este conjunto de esfuerzos individuales y colectivos, de iniciativas privadas y nacionales, destinado a proteger nuestro legado cultural (dinámica que caracteriza la escena nacional en la segunda mitad del siglo XX), la creación del Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación por parte del Banco de Crédito del Perú vino a sumarse a la serie de propuestas que reclamaban un compromiso serio y profundo para preservar los bienes patrimoniales del Perú y evitar el deterioro material al que los habían condenado la estulticia e ignorancia de muchos y el expolio sistemático practicado por otros. El Fondo fue creado en 1984 e inmediatamente inició sus labores con la restauración de la *Coronación de espinas*, lienzo de 320 cm y 240 cm, atribuido al taller de Rubens (1577-1640), que se hallaba en el convento de San Francisco de Lima. Otro lienzo de ese año es el que se guarda en el monasterio de Santa Rosa de las Monjas, donde figura la Virgen dando de comer al Niño, escena de corte flamenco y brillante colorido. Igualmente, los siete arcángeles que pertenecen al monasterio de la Inmaculada Concepción, tradicionalmente atribuidos a seguidores de Francisco de Zurbarán (1598-1664), fueron conservados bajo los auspicios del mismo programa.

Al año siguiente, el trabajo continuó en dos casas religiosas de Lima, el convento de la Buena Muerte de los padres de la Orden de San Camilo de Lelis y


◀ Fig. 4. *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. Leonardo Jaramillo. 1636. Museo de los Descalzos. Lima. 

el convento de los padres Descalzos. En el primero se restauraron trece cuadros de santos fundadores de ordenes, atribuidos al taller del pintor español Francisco de Zurbarán, mientras que en el segundo se realizó una intervención integral a cuatro lienzos apaisados que representaban cabezas cortadas de reyes veterotestamentarios y que muchos atribuyen al taller del pintor Juan de Valdés Leal (1622-1690). En el mismo proyecto se incluyó la restauración de un lienzo con la imagen de Santa Rosa con el Niño, de otro que mostraba a San José con el Niño, delicada imagen trabajada a la manera de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), y del importante cuadro de *La imposición de la casulla a San Idefonso*, firmado por Leonardo Jaramillo en 1636. Procedentes del convento franciscano de Lima, ese mismo año se conservaron seis lienzos de la serie zurbaranesca de las tribus de Israel (Simeón, Isacar, Aser, Rubén, Leví y Neptalí), lienzos que a juicio de los expertos son los más cercanos al maestro. También provienen de ese convento otros nueve cuadros de gran tamaño, con las escenas de la pasión de Cristo, atribuidos a Rubens (1577-1640), los cuales fueron exitosamente intervenidos.

En 1986 fueron restaurados varios cuadros del monasterio de Santa Rosa de Santa María, entre los que encontramos una Inmaculada Concepción de Angelino Medoro (siglos XVI-XVII) y dos imágenes de la Virgen de la Leche atribuidas a Mateo Pérez de Alesio (siglos XVI-XVII), además de algunos cuadros anónimos de tema religioso. Asimismo, un lienzo de la duda de Santo Tomás, atribuido al taller de Rubens, y un lienzo con la representación de la muerte de San José, firmado por el pintor quiteño Francisco Javier Cortés, ambos procedentes del convento franciscano de Lima. Igualmente, se conservaron los restantes siete cuadros sobre las tribus de Israel, tarea que había comenzado el año anterior, con lo que se concluyeron los trabajos relativos a esa serie. Y se intervinieron siete cuadros de apóstoles de raigambre barroca flamenca.

Por otro lado, un grupo de pequeñas pinturas sobre plancha de cobre con imágenes de la Sagrada Familia, San Agustín, San Antonio de Padua y San Jerónimo, que se ubican en la cajonería de la sacristía del convento de Santo Domingo de Lima, fueron incorporadas al programa de recuperación patrimonial. Varias pinturas con representaciones de arcángeles, de propiedad del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú fueron estudiadas y conservadas por manos expertas contratadas por el Banco de Crédito del Perú. Ese mismo año y por primera vez, el Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación intervino una obra fuera de Lima. Era un Cristo resucitado del convento jesuita de Arequipa y de cinco lienzos de una serie de doce con los signos del zodiaco, firmados por el pintor indio Diego Quispe Tito (siglo XVII), que se encuentran en la catedral de la ciudad del Cusco. La restauración de toda la serie se terminó durante el siguiente año.

De igual manera, en 1987 se concluyó con la conservación de dos pinturas de Bernardo Bitti de la iglesia de la Compañía en la ciudad de Arequipa. En Lima, se inició la restauración de la serie de arcángeles en la iglesia jesuita de San Pedro, serie que presenta estrechas relaciones formales con un grupo similar que Bartolomé Román pintó para un convento de Madrid a mediados del siglo

► Fig. 5. *La Virgen dando de comer al Niño*. Anónimo. Escuela flamenca. S. XVII. Monasterio de Santa Rosa de Santa María. Lima. 





► Figs. 6. Serie de siete árcangeles atribuida a Francisco Zurbarán. S. XVII. Monasterio de la Concepción. Lima. (Árcangel San Gabriel pág. 410).

a. Arcángel San Miguel.



▲ 6b. Arcángel San Rafael.



▲ 6c. Arcángel Ariel.



6d

▲ 6d. Arcángel Hadriel.



6e

▲ 6e. Arcángel Zadkiel.



◀ 6f. Arcángel Uriel "Timor Dei".




XVII. *La vida de San Agustín*, del pintor cusqueño Basilio Pacheco (siglo XVIII), hoy en el convento de San Agustín de Lima, es un conjunto compuesto por más de 30 cuadros de gran formato, representativo del arte cusqueño del setecientos y emblemático de la tendencia colorista y ornamental seguida por los talleres andinos de la época. Este fue uno de los grandes proyectos de restauración, ejecutado con una depurada técnica que ha devuelto al conjunto sus valores originales.

En fecha no determinada se conservaron los lienzos que integran el tríptico del salón de ingreso al convento de San Francisco de Lima, obras que han sido tradicionalmente atribuidas al pintor Angelino Medoro (siglos XVI-XVII). En 1991, probable año de su conservación, se intervino varios lienzos de tema religioso procedentes de la iglesia de San Felipe Apóstol en Puno, así como la importante serie de la vida de San Ignacio de Loyola, atribuida a Juan de Valdés Leal, de la iglesia de San Pedro en Lima. La vida de Santo Domingo, en el convento dominico de Lima, fue otro de los grandes conjuntos conservados, que mereció posteriormente un importante y esclarecedor estudio, desarrollado también bajo los auspicios del banco. Según los registros que hemos consultado, los últimos cuadros en ser conservados son aquellos que pertenecen a la iglesia de la parroquia San Miguel Arcángel en Cayma, Arequipa. Muchos otros cuadros de conventos e iglesias de todas las regiones del Perú, restaurados y conservados, son testigos del permanente interés institucional por la preservación del patrimonio nacional.

Al promediar el año 2002, se habían recuperado casi 700 pinturas virreinales, las cuales, como ya hemos señalado líneas arriba, fueron cuidadosamente seleccionadas para tal propósito en virtud de sus méritos plásticos. Según los textos que se les ha dedicado, estos valores son agentes transmisores de las ideas de una época, lo que equivale a enfatizar su innegable carácter histórico. Es así que las actividades del Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación constituyeron un loable esfuerzo que tuvo su contraparte en la alta calidad que los talleres de conservación habían alcanzado al promediar los años ochenta. Por entonces, en Lima, Cusco y otras ciudades del país, los laboratorios de conservación trabajaban ya con un criterio científico en atención a los elementos causantes de patologías diversas que afectan a las pinturas. Por tanto, los materiales empleados, los soportes y las técnicas de intervención eran motivo de análisis, exámenes previos y definición de los procedimientos más adecuados antes de iniciar el proceso conservacionista, todo ello con el propósito de lograr un resultado mejor y más duradero.

En conclusión, los criterios de selección de las obras y el trabajo altamente especializado de los talleres que las intervinieron son una afortunada coincidencia ocurrida bajo el programa desarrollado por el Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, sin cuya gestión, posiblemente, hoy tendríamos que lamentar la pérdida irreparable de tantas obras de arte que son testimonio de nuestra historia y legado de nuestros ancestros.



- ◀ Fig. 7a. *Tríptico de la Pasión de Cristo* (abierto). *Calvario*. Angelino Medoro. S. XVII. Convento de San Francisco de Lima. 
- ▲ Fig. 7b. *Tríptico de la Pasión de Cristo* (cerrado). *Entrada en Jerusalén*. Conjunto pictórico compuesto por: *Entrada de Ramos*. Díptico que conforma la puerta. Convento de San Francisco de Lima. 

Obras recuperadas de escultura y retablo


Ramos Sosa
Rafael Ramos Sosa



El singular esfuerzo institucional en la publicación continuada de los modélicos volúmenes sobre el patrimonio peruano del Banco de Crédito del Perú se ha visto reforzado y potenciado por los proyectos paralelos de restauración de las obras de arte, como las esculturas y retablos del renacimiento y el barroco peruano. Tarea costosa y que en casos concretos no deja de presentar claroscuros, pero, vista en conjunto, muestra un gran acierto y saldo positivo.

La restauración y conservación del patrimonio cultural peruano se presta a consideraciones importantes, en las que evitar la queja inútil y acometer el problema en sus múltiples aspectos constituye el modo más apropiado e inteligente. Es evidente que tras una primera etapa de restauraciones a partir de los años 70, con criterios, técnicas y materiales de la época, han surgido en el ámbito internacional exigencias más estrictas, procesos más elaborados, materiales y métodos más sofisticados, y sobre todo criterios de restauración de mayor alcance y perspectiva que han transformado sustancialmente la profesión de restaurador, la dedicación y formación del conservador junto con la enseñanza académica y práctica del oficio. El uso de técnicas y materiales reversibles, así como los procesos no agresivos, son imprescindibles.

Por tanto, se hace preciso un nuevo impulso para la formación de los restauradores en centros académicos del mayor nivel, apoyados por las autoridades institucionales, con presupuestos donde la generosidad combinada con la racionalidad y el sentido común, se vean sostenidos por la honradez de los implicados facilitando la necesaria y esmerada educación universitaria.

► Fig. 1. *La Anunciación*.
Relieve de la serie de la vida de la Virgen.
Martín Alonso de Mesa, Juan García Salguero
y Juan Simón. Primer tercio, siglo XVII.
Basílica Catedral de Lima. 





2a



2b



2c

Patrocinadores y clientes deben abordar proyectos de restauración sabiendo que siempre resultan largos y costosos, pero que la pérdida económica es doble si se hace una mala restauración y que sea irrecuperable. De ahí la obligatoria consulta a expertos así como el seguimiento profesional del proceso, exigiendo informes finales de las distintas fases del proyecto, con la documentación gráfica oportuna, que pueda ser consultada en posteriores intervenciones.

Los restauradores, tras una formación teórica exigente con prácticas concienzudas y supervisadas, acometerán los trabajos competentemente y en leal competencia. La aspiración de servicio y saberse transmisores de un legado les llevará al respeto de la obra de arte sin pretensión de vanos protagonismos, soluciones cómodas o recreaciones personales que acaban en la reinención (aparentemente más creativa pero fuera de lugar). El mejor restaurador es aquel cuyo trabajo más personal pasa desapercibido.




En el ámbito del patrimonio religioso católico existe el reto de conseguir armonizar las exigencias técnicas e históricas con los gustos de la clientela y devoción de los fieles. La fricción entre lo que se debe hacer o no, y el que “quede bonito”. Si una obra de acendrado valor devocional ha de restaurarse por su valor religioso, artístico, histórico o cultural para asegurar su conservación, el acierto viene al combinar estas exigencias con el esencial valor de lo sagrado y la función litúrgica. En concreto, la imagen sagrada debe conservar o recuperar la dignidad y decoro del arte religioso que no deja de estar nunca en el origen y capacidad de evocar realidades trascendentes. Soluciones que aúnen la apariencia visual digna con la clara distinción (para los especialistas) entre lo original y lo restaurado-añadido.


Al hilo de este razonamiento cabe también apuntar la tentación de ‘musealizar’ por definición todo recinto histórico, especialmente los religiosos. Es una buena


▲ Figs. 2. Serie de la vida de la Virgen. Martín Alonso de Mesa, Juan García Salguero y Juan Simón. Primer tercio, siglo XVII. Basílica Catedral de Lima.

- a. Encuentro de San Joaquín y Santa Ana.
- b. Nacimiento de la Virgen María.
- c. Presentación de la Virgen al templo.
- d. La Visitación.
- e. Nacimiento del Niño Jesús.
- f. Coronación de la Virgen.



▲ Fig. 3. *Virgen María de la Doble Trinidad*.
Círculo de Martín Alonso de Mesa. S. XVII.
Iglesia de Nuestra Señora de la Soledad.
Lima. 

▶ Fig. 4. *San Benito de Nursia*.
Martín Alonso de Mesa. S. XVII.
Monasterio Cisterciense Santa María
de la Santísima Trinidad de Lurín. Lima. 

▶ Fig. 5. *San Bernardo de Claraval*.
Martín Alonso de Mesa. S. XVII.
Monasterio Cisterciense Santa María
de la Santísima Trinidad de Lurín. Lima. 

solución para asegurar la conservación y como fuente de financiación de ese mismo proceso, pero no constituye la panacea. Por la misma razón apuntada en el párrafo anterior, el valor esencial de la arquitectura y ámbitos religiosos vivos es litúrgico, su funcionalidad espiritual debe combinarse con intereses sociales, turísticos, de conservación, etc., prevaleciendo en los casos específicos de conflicto su valor espiritual. Ello será un acierto de la autoridad religiosa y los gestores culturales implicados. En esta línea la Catedral de Lima, su museo y pinacoteca constituyen un buen modelo en gestión cultural y turística –siempre mejorable– para asegurar su conservación, puesta en valor, funcionalidad religiosa, disfrute de peruanos y visitantes. Ejemplo seguido por los distintos monasterios y templos de la capital y república que auguran un renacimiento de la urbe y el país, con conciencia de un fecundo pasado como soporte de un esperanzado porvenir, en el que la ciudad vuelva a ser “civitas”, lugar de convivencia y progreso.

Todo ello facilitará a amplios sectores de la población vivir el patrimonio con un sentido positivo y constructivo, evitando la depredación consumista y la mera explotación económica. Esta valoración del patrimonio cultural de un pueblo conlleva a fundamentar y reforzar la propia identidad conociendo, conservando y transmitiendo un legado material e inmaterial: un pueblo sin memoria es un pueblo sin historia, por tanto manipulable y fácilmente alienable. El patrimonio es la decantación material de esfuerzos y aspiraciones de muchas generaciones.


Sin lugar a dudas, en este esfuerzo de recuperación y promoción de las esculturas del renacimiento y el barroco peruano, constituyó un evento muy destacado la restauración y posterior exposición con más de una docena de Crucificados en el recinto de la Catedral de Lima, paralelo a la publicación del volumen dedicado a la escultura peruana. La recordada y notoria gestión de Luis Nieri, con asesoría de Jorge Bernales Ballesteros, en 1991, ejemplifica la profesionalidad a la que hay que tender en estos quehaceres. La excelente calidad de las obras, exponente de varios siglos y procedencias, junto con el hondo impacto social a todos los niveles fue todo un éxito de la citada muestra. La numerosa afluencia de público y expresivas anécdotas de la vitalidad y sensibilidad espiritual del pueblo peruano, manifiestan un oportuno tema de reflexión para intelectuales, artistas y críticos sobre el arte, funcionalidad y derroteros a seguir ante la demanda de arte religioso en el mundo contemporáneo. *Los Cristos de Lima*, con enjundiosos ensayos y textos de Ramón Mujica Pinilla, señaló un punto de referencia a la hora de tomar decisiones sobre prioridades y modos de trabajo en la restauración, investigación y difusión del patrimonio artístico y cultural.¹ Expuestas en las naves catedralicias ante el gran público una galería de imágenes de Cristo en la cruz, en la mejor tradición cultural cristiana y estética occidental, se dieron a conocer algunas de las más entrañables esculturas de la ciudad desde su fundación; otras prácticamente desconocidas resultaron sorpresa por sus quilates artísticos y acentos e interpretaciones plásticas de grandes escultores, algunos todavía por identificar. Así se abrió un apasionante tema de estudio y delectación estética.





Se pusieron en valor esculturas de acendrado valor icónico como es el Cristo de Burgos de San Agustín, versión del devoto ícono medieval castellano y advocación netamente hispana diseminada por todo el mundo. El Cristo de los Favores, realizado con materiales vernáculos y al parecer ligado a la vida de Santa Rosa de Lima. El emotivo Crucificado del coro conventual de San Francisco, asignado al imaginero Roque de Balduque, que recoge ese casi primer momento de la colonización y evangelización en el Perú, de la mano de un artista de origen flamenco afincado en Sevilla y con gran proyección americana. Desde el templo de La Merced expusieron el denominado Cristo de la Conquista, junto con el portentoso Crucificado del Auxilio del celeberrimo escultor Juan Martínez Montañés, muy conocido y cuya restauración hizo posible recuperar calidades y notas plásticas excelentes ahogadas en burdos repintes. El de la Contrición de la iglesia de San Pedro, con notas iconográficas peculiares, y el Señor del Santuario de Santa Catalina aportaban nuevas interpretaciones artísticas que siguen magnetizando a fieles y estudiosos. La tradición hispalense de escultura mostraba también ejemplos en dos dramáticos Crucificados de Juan de Mesa, el de la Buena Muerte y el de la iglesia del monasterio de Santa Catalina. Otro Cristo en la cruz del “dios de la madera”, impregnado de serena espiritualidad, fue el que preside el retablo de San Juan Bautista en la Catedral, procedente del monasterio de la Concepción.

Estos ejemplos fecundaron el panorama local y, fruto de ese proceso, surgieron artistas peruanos que realizaron obras de gran alcance artístico como las imágenes cristíferas del *Ecce Homo* y atado a la columna de San Agustín. Otros aciertos como el Cristo de Burgos en Santa Clara o el muy poco conocido de la capilla de Guadalupe en el Callao, manifestaban una y otra vez con sorpresa la importancia de este patrimonio recuperado que conviene difundir. Sin duda alguna, constituyó una excelente novedad en el panorama escultórico hispanoamericano el soberbio crucificado de las Nazarenas. Todos ellos lucieron junto con algunos exquisitos ejemplares de marfil de diferentes propiedades y colecciones.



Una versión más modesta –por sus alcances artísticos– de esta recuperación de esculturas fue la serie de imágenes de la Virgen María restauradas que se mostraron en la exposición “Mater Admirabilis”. El protagonismo de las representaciones de la Madre de Dios en las artes plásticas peruanas es evidente tanto por el número, persistencia, calidades y variedades iconográficas. Estos motivos animan a seguir el camino emprendido. De este sostenido esfuerzo sobresalen los simulacros más antiguos de la Virgen en sus advocaciones de la Evangelización y del Rosario, tipo que fue pauta para otras creaciones en el virreinato como la de Copacabana en el Lago Titicaca por el escultor Francisco Tito Yupanqui, y otras posteriores como la elegante imagen del beaterio del mismo título en el Rímac. La exhibición contó con el asesoramiento y texto del profesor Estabridis Cárdenas y dio a conocer al gran público bellas imágenes que enriquecieron el panorama artístico limeño en particular y peruano en general. Es el caso de la todavía insólita y refinada Virgen de la Sagrada Familia, de la Hermandad de la Soledad.² Y no hay que olvidar a la Inmaculada de San Francisco atribuida a Francisco de Ocampo, la Virgen con el Niño de la espina, la Virgen Niña de Gregorio Fernández, la Almudena del Cusco de Juan Tomás Tairu Túpac y varias más que prolongan en el tiempo un nivel alto, hasta las interpretaciones de la Virgen de la O.

- ▶ Fig. 6. *Retablo de San Juan Bautista*.
Juan Martínez Montañés.
1607-1628. Basílica Catedral de Lima. 

Pág. 68:

- ▶ Fig. 7. *Nuestra Señora de La Evangelización*.
Roque de Balduque. S. XVI. Basílica
Catedral de Lima. 
- ▶ Fig. 8. *Virgen del Rosario*.
Roque de Balduque. S. XVI. Iglesia de Santo
Domingo. Lima. 

Pág. 69:

- ▶ Fig. 9. *Virgen de Copacabana*.
Diego Rodríguez. S. XVI. Congregación
de Religiosas Concepcionistas Franciscanas
de Copacabana. Lima. 
- ▶ Fig. 10. *Virgen de Cocharcas*.
Francisco Tito Yupanqui. S. XVI.
Santuario de Cocharcas. Apurímac. 







9




10




La puesta a punto del conjunto de la Catedral de Lima –con motivo del IV centenario de la primera mitad del templo en 2004– señaló otro jalón en la importancia de promover proyectos de restauración conciliando intereses y colaboraciones de diversas instituciones en aras del progreso general, en este caso el Arzobispado de Lima y el Banco de Crédito del Perú. De aquella ocasión destaca el resurgir, no sin dificultades, de la sillería del coro catedralicio de la antigua Ciudad de Los Reyes en su magnífica talla lignaria, así como una variada galería de esculturas en sus respaldos que, si bien es conocida y ponderada por especialistas, pasaba desapercibida para muchos. Esta obra de ensamblaje en la que se concitan arquitectura, plástica y ornamento fue lo mejor que se hacía en América en esos años de 1621-1632, siguiendo el diseño de Martín Alonso de Mesa, con especificaciones de Luis Ortiz de Vargas y la efectiva realización de Pedro de Noguera.

Otro conjunto escultórico recuperado fueron los altorrelieves de la Vida de la Virgen, que formaron parte del antiguo retablo mayor procedente del monasterio concepcionista de Lima, hoy expuesto en el museo episcopal. Las sucesivas restauraciones y colocaciones parecen pendientes de un proyecto de conformar una nueva estructura arquitectónica en la que alojar los relieves. Fueron realizados en sucesivas e intermitentes etapas, con la intervención de varios artistas de la época que la indagación documental y análisis formal han ayudado a identificar y deslindar, un fructífero ejemplo al aunar el trabajo del restaurador con la investigación y el estudio. Entre las escenas asignadas a Martín Alonso de Mesa se han podido identificar dos de Juan García Salguero, escultor mexicano en el Perú (la Asunción y la Coronación). Asimismo, nuestras últimas investigaciones apuntan la intervención decisiva de un escultor esclavo, el mulato Juan Simón, al parecer discípulo de Martínez Montañés antes de ser comprado en Sevilla y llegar a Lima al servicio de Pedro González Refolio.³

Por último, en estas pocas páginas, cabe comentar la restauración y puesta en valor del retablo y capilla de la Inmaculada Concepción en la Catedral. Constituye un ejemplo claro del entrelazamiento de las tareas de investigación, estima histórica y conservación de una obra de arte. El dato inicial erróneo sobre su autoría y posterior conocimiento de su ejecución por el ensamblador Asensio de Salas en 1652-1654, alentó el proceso de restauración.⁴ Con los continuos y pavorosos sismos en la ciudad se han perdido los retablos del siglo XVI y prácticamente todos los de la primera mitad del XVII, por lo cual, el que comentamos es el mejor superviviente de la arquitectura en madera de mediados del seiscientos, momento clave en la evolución artística, en relación con la arquitectura pétreo de las portadas de los templos, como San Francisco. Su conocimiento ilumina sobre patrones y modelos para toda la arquitectura peruana. Debe destacarse la restauración de la escultura original de la Inmaculada, ahora en otra capilla, de Bernardo Pérez de Robles y que en su tiempo se encontraba acompañada de San Luis Rey de Francia y San Fernando, imágenes desaparecidas y no localizadas hasta la fecha. En el rubro de recuperación de obras de ensambladura se han intervenido otros muebles litúrgicos y retablos, como la monumental cajonería de la sacristía catedralicia, al igual que casi un centenar de obras.

◀ Fig. 11. Retablo de la Inmaculada Concepción. Asensio de Salas. 1654. Basílica Catedral de Lima. 



► Figs. 12. Sillería de coro de la Basílica Catedral de Lima. Pedro de Noguera y su taller. 1626-1632. 

a. Vista general de la sillería coral.

b. Inmaculada Concepción.

c. Detalle de la sillería coral. Lado del evangelio.

d. El Salvador del mundo.



Recuperación del centro histórico de Lima

LévanoPeña
Jorge Lévano Peña



Un concepto contemporáneo y vigente que resume el contenido de las acciones y de todas las normas respecto al tratamiento del patrimonio cultural es el que comprende la salvaguarda o salvaguardia.

En general, salvaguarda es custodia, amparo, garantía, pero si lo aplicamos al campo del patrimonio cultural será un sistema, un método, una manera de plantear y resolver los problemas de pérdida, destrucción, deterioro, permanencia y vigencia de los bienes culturales y su contexto valiéndose de la participación multidisciplinaria.¹

Sus tres pilares fundamentales son la investigación, en la que participan básicamente la arqueología e historia; la protección, que se apoya, por un lado, en el campo jurídico y la elaboración de leyes claras y efectivas, y, por otro, en la conservación; por último, la difusión a través de la educación y la museología.

En el marco de este concepto, el Banco de Crédito del Perú, a través de su Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, ha contribuido a su ejecución con sendos proyectos de investigación histórica y arqueológica. Asimismo, en lo que se refiere a la conservación y revalorización ha realizado intervenciones puntuales de restauración y mantenimiento. Finalmente, ha impulsado la difusión a través de la edición y publicación de su colección Arte y Tesoros del Perú y la organización de distintos eventos y exposiciones vinculados a los bienes culturales de nuestro país.

► Fig. 1. Nave de la epístola. Basílica Catedral de Lima.





Cabe señalar que los trabajos se han llevado a cabo en el centro histórico de Lima y, en particular, en algunos de sus bienes culturales inmuebles que se detallan más adelante. Recordemos que en 1987 el centro fue declarado por la Unesco Patrimonio Cultural de la Humanidad y que al año siguiente fue incluido en la lista de bienes culturales del World Monuments Fund.

A mediados del año 1985, se realizaron labores de mantenimiento arquitectónico en la Casa de Osambela o Casa Oquendo, bello ejemplo de arquitectura virreinal que había sido restaurado a principios de esa década. Esta casa fue designada como sede de la exposición “El Siglo de Oro de la Pintura Sevillana”, organizada con la participación del gobierno español. La intervención consistió en el pintado integral del edificio, que respetó los colores originales, y la implementación de un sistema de iluminación.

El conjunto monumental de San Francisco “El Grande” –el más significativo del centro histórico–, que fue construido durante la segunda mitad del siglo XVI, constituye uno de los complejos religiosos más importantes de América.

El conjunto, que ocupó la manzana más extensa en el llamado damero de Pizarro, incluye la plazuela, la iglesia, el santuario de la Soledad, la iglesia El Milagro, el claustro principal y otros amplios recintos. En el aspecto formal de su arquitectura se distinguen y mezclan, a través de distintas expresiones, los estilos manierista, mudéjar y barroco.

A inicios de 1987, coincidiendo con el lanzamiento de la campaña internacional de salvaguarda del conjunto por parte de la Unesco, el Banco de Crédito del Perú organizó las campañas “Salvemos a San Francisco” y “Juntos con San Francisco” que, sumadas al aporte de diversas instituciones, permitió ejecutar varios trabajos de restauración arquitectónica y de bienes culturales muebles.

Así, en la sala capitular, se consolidó el muro testero –a punto de colapsar por el humedecimiento de sus componentes– y la bóveda, cuyos arcos torales habían perdido estabilidad. La restauración del techo del refectorio comprendió el refuerzo estructural de parte de las vigas principales de este generoso y amplio espacio del claustro.

▲ Fig. 2. Panorámica de la Plaza Mayor de Lima.

► Fig. 3. Panorámica del conjunto monumental de San Francisco de Lima.

Págs. 78-79:

► Figs. 4. Convento de San Francisco de Lima. 

- a. Claustro principal.
- b. Sala capitular.
- c. Cúpula mudéjar.





4a







5a



5b



5c

Entre 1987 y 1988, se proporcionó la adecuada dirección técnica para elaborar el proyecto (que también incluía la supervisión de las obras) de restauración de un pequeño claustro y capilla, la llamada Casa de Ejercicios de los Doce Apóstoles, que era una de las edificaciones más antiguas del conjunto y que originalmente formara parte del mismo. La intervención supuso la consolidación de los muros y techos del claustro y la reintegración del techo abovedado de la pequeña capilla, respetando el sistema original de su fabricación.

En 1989, con motivo de la exposición “Pintura en el Virreinato del Perú”, se efectuaron trabajos de mantenimiento en el claustro principal y la sacristía, de limpieza de los azulejos y pintado general, y se dotó, por primera vez, de iluminación integral al conjunto.

El Fondo, en 1992, completó el trabajo de restauración de las galerías y celdas del claustro principal, incluyendo los pisos cerámicos y la consolidación de la tabiquería y de la estructura de los techos. En este punto, cabe destacar el hallazgo de capas pictóricas que adornaban las arquerías del claustro, donde, ese año, se realizaría la exposición “El arte de nuestro tiempo”.

Una primera intervención, en 1996, en la iglesia y convento de San Pedro, consistió en pintar sus fachadas y emprender, después de mucho tiempo, el tratamiento de la portada principal, reintegrando las partes faltantes de sus molduras. Al año siguiente, a raíz de la exposición “Redescubramos Lima”, se procedió al repintado integral de las fachadas y el claustro, Asimismo, se efectuaron trabajos de mantenimiento en la capilla de la O, entre los que destacaron la consolidación de las arquerías y la recuperación de los colores originales.

Desde fines de 1997 y hasta mediados de 1998, dentro del programa “Adopte un balcón”, lanzado por la Municipalidad de Lima, el banco se hizo cargo de la restauración de un extenso balcón de cajón, de 70 metros lineales, ubicado en la esquina de los jirones Lampa y Huallaga. Las obras consistieron en una limpieza general, la liberación de la totalidad de enseres y agregados a la estructura original, y la consolidación estructural, que incorporó refuerzos metálicos y reintegró piezas faltantes como las ventanas de guillotina. Igualmente, se trató la madera con una aplicación de pentaclorofenol con brocha e hipodérmica, y se mejoró el acabado con cera líquida. También se implementó la iluminación interior y se pintaron sus dos fachadas. En el año 2002, se prosiguió el mantenimiento con tareas de limpieza y el rebarnizado de la carpintería de madera.

Hacia 1987, la Marina de Guerra del Perú inauguró el Museo Naval Casa Grau en homenaje al héroe. Solo se permitió el acceso al segundo nivel, donde se expusieron documentos y mapas históricos de la guerra del Pacífico, así como fotografías del monitor Huáscar y sus tripulantes, además de registros gráficos alusivos al almirante Miguel Grau Seminario. El primer nivel del inmueble que fuera residencia del ilustre personaje, ubicado en el jirón Huancavelica 172, había sido construido a mediados del siglo XIX y se encontraba apuntalado. Fue recién en el año 1997 que se iniciaron los trabajos de restauración integral del primer nivel, mediante convenio con la Marina de Guerra. Sin que dejara de funcionar el segundo nivel, se consolidaron los muros de adobe y ladrillo, y luego se reemplazaron las vigas y viguetas deterioradas. Además, se reintegraron los pisos de madera machihembrada, así como la carpintería de puertas apaneladas del mismo tipo material y diseño que las originales, incluyendo el portón de madera machihembrada de dos hojas. En el patio principal se colocaron lajas y un empedrado de canto rodado y, como complemento, se habilitaron servicios higiénicos en el traspatio de la casa.

En 1995, en la iglesia y convento de Santo Domingo, con motivo de la exposición “Santa Rosa de Lima y su tiempo”, se realizaron trabajos de mantenimiento del retablo de los santos peruanos, ubicado en el brazo derecho del crucero de la iglesia, y la construcción de una urna de cristal para alojar la escultura de mármol de Santa Rosa de Lima, que estaba ubicada en la base de este retablo. En el marco de aquel evento, también se hicieron labores de mantenimiento en el convento de Santa Rosa y se pintaron el exterior de la iglesia y las fachadas del entorno situadas en la avenida Tacna y aquellas de la calle Conde de Superunda, hasta la iglesia de Santo Domingo.

En 1998 se culminó una restauración integral del retablo de los santos peruanos, lo que demandó integrar nuevas piezas para el soporte y fijación del muro testero, un tratamiento de la estructura de madera y sus componentes de soporte de lienzo y molduras. Por último, se instaló un nuevo sistema de iluminación del retablo y la urna de cristal. En el año 2006, se pintó el interior de iglesia y se recuperaron los colores originales de la linterna, cúpulas y bóvedas de sus tres naves.

Desde su primera construcción, la Catedral de Lima ha sido objeto de diversas intervenciones como consecuencia de los daños ocasionados por diferentes sis-

◀ Figs. 5. Casa del almirante Miguel Grau. 

- a. Exterior.
- b. Sala de exposición.
- c. Salón.

mos en las épocas virreinal y republicana, sobre todo el terremoto de 1746, pero también los movimientos telúricos que se produjeron en 1879, 1890, 1940, 1951, 1966 y 1974. Las excavaciones motivadas por las investigaciones arqueológicas e históricas así lo corroboran, pues los trabajos en el suelo de la nave central “evidenciaron la existencia de estructuras más antiguas bajo el actual piso de mármol”.²

La investigación estructural, el estudio y análisis de este tipo que emprendió la Universidad Nacional de Ingeniería a través del Centro de Investigaciones Sísmicas y Mitigación de Desastres (CISMID), llevó a formular un esquema digital de la estructura y someterlo a posibles cargas y esfuerzos, como los que ocasionan los temblores, con el fin de determinar el comportamiento de la estructura de adobe, ladrillo y quincha. La idea era diagnosticar su actual situación y anticipar su probable reacción ante la eventual ocurrencia de un movimiento sísmico.³

En 1991 se realizó una primera intervención en la catedral a raíz de la exposición “Los Cristos de Lima” y que consistió, esencialmente, en el pintado integral de sus fachadas, incluyendo la limpieza de su portada. Después, entre los años 2001 y 2004, se efectuaron obras de restauración y de mantenimiento arquitectónico puntuales, con motivo de la celebración del 450° aniversario de su fundación,

A principios de 2001, se inició la restauración de las bases de las portadas de acceso del jirón Lampa, compuestas por bloques de piedra que perdían estabilidad a causa de un acelerado deterioro por desmembramiento del material. Las piezas muy dañadas fueron reemplazadas en su totalidad.

En mayo de ese año se procedió a restaurar los portones. Son seis los vanos de la iglesia que albergan generosos portones de madera de dos hojas e igual número los postigos en cada hoja. Además del portón que da acceso al patio de los Naranjos, que también fue considerado, debe señalarse que la expresión formal de los seis primeros es casi la misma, pues solamente varían sus dimensiones y algunos elementos decorativos como los aldabones y llamadores. Su fabricación debe remontarse a la reedificación hecha después del sismo de 1746. Todos los portones presentaban en mayor y menor grado un deterioro por apollamiento que menguaba la capacidad de carga y estabilidad, lo que ocasionaba la pérdida de verticalidad en su eje de rotación



► Fig. 6. Vista de la Basílica Catedral. Iglesia del Sagrario y Palacio Arzobispal. Lima.

Págs. 84-85:

► Figs. 7. Basílica Catedral de Lima. 

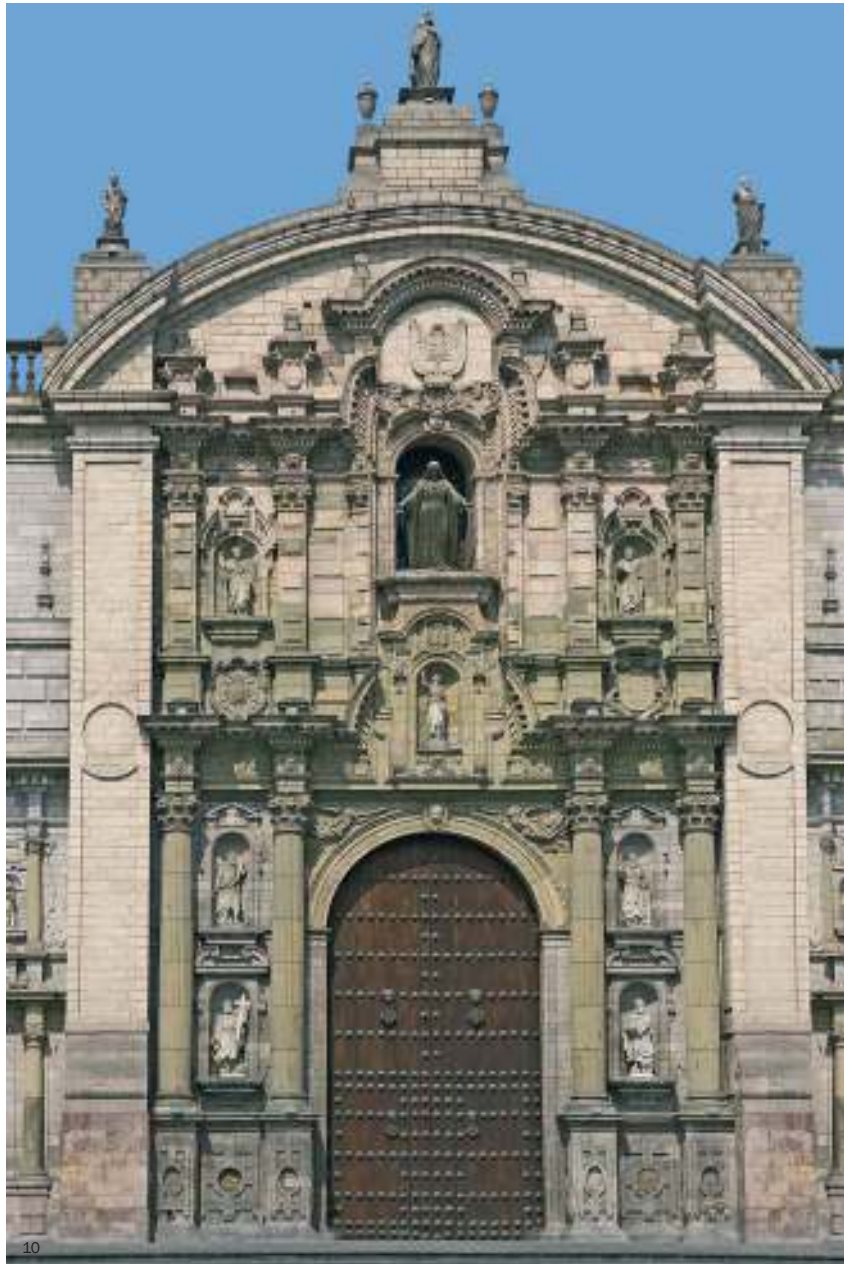
- a. Nave central.
- b. Nave central.
- c. Altar mayor del siglo XIX y sillería de coro del siglo XVII.



y daños irreparables de los elementos del quicio de madera y del elemento de soporte de bronce. Dada la inoperancia de algunas puertas, durante mucho tiempo fue necesario mantenerlas cerradas. En el proceso de restauración, se reemplazó la estructura de soporte con el mismo tipo de material, respetando el sistema constructivo original y asegurando su giro adecuado. Cabe resaltar







el trabajo que se hizo con el portón principal, cuyas hojas miden 2.65 x 8.90 metros cada una.

A mediados del mismo año, el techo del camarín de la Virgen, de la capilla El Sagrario, colapsó junto con su linterna por deterioro de su estructura de madera. Hubo que reintegrarlos respetando su sistema y expresión formal originales. En el mes de setiembre, se debió reforzar una enorme viga de madera, soporte del campanario de la torre del lado izquierdo, por un amago de incendio que la dejó mutilada.

En el templete del altar mayor, la base correspondiente al segundo cuerpo se encontraba completamente apollada, lo que causó la pérdida de su verticalidad, con una inclinación que constituía riesgo de derrumbe. La estructura del soporte de madera dañada fue reemplazada y reforzada con un sistema metálico reversible que corrigió el desplome.

En el Patio de los Naranjos, se sustituyó el piso, que era de material diverso, por laja de piedra. Asimismo, se liberaron los añadidos del tercer nivel, con lo que se recuperó el carácter arquitectónico y espacial del patio. También se restauró el portón de acceso.

Las imponentes columnas que limitan la nave central y laterales son de quincha, con gruesos pilares de madera. Al igual que las cerchas de las bóvedas, fueron tratadas con preservante de madera para prevenir el apolillamiento por ataque de xilófagos.





Otros trabajos menores, aunque importantes, fueron la limpieza y restauración de braquetes, arañas y candelabros de bronce; el tratamiento con preservantes de la totalidad de la madera de altares y puertas de celosía de las capillas laterales; el tratamiento del piso de mármol; el tratamiento y adecuación funcional de todas las bancas de madera; la limpieza de estanterías y pintado de la antigua biblioteca de la basílica; el nuevo montaje de lienzos y esculturas en cada una de las capillas laterales; la limpieza y tratamiento del mármol de las esculturas del interior y exterior; la restauración de pináculos del techo y de arbotantes decorativos del abovedado de las capillas laterales.

Mediante la investigación pictórica realizada en el interior y exterior de la basílica, se definieron los colores que debían ser empleados en el pintado integral de la catedral, sobre todo en las fachadas y torres, estas últimas construidas con quincha y acabado al cuarzo. Al no existir testimonios pictóricos, se optó por aplicar colores que se asemejaran a dicho acabado.

Finalmente, como parte del proyecto de restauración integral, se instaló un nuevo sistema de sonido dentro de la basílica. Los equipos son de última generación y permiten que el audio sea nítido tanto en la primera como en la última fila de bancas del recinto.

La casa de las concepcionistas, ubicada en el jirón Callao 326, de propiedad de la Municipalidad de Lima, ocupa un solar que originalmente perteneció al Monasterio de la Inmaculada Concepción. La edificación que se conserva data posiblemente de mediados del siglo XIX y es típica de la época, pues comprende un zaguán, un patio principal, una escalera imperial de madera en el límite lateral derecho y dos niveles de ambientes. En su fachada sobresale un balcón cerrado que abarca la totalidad del predio. En general, la casa se encuentra muy deteriorada por los daños que se advierten en los muros portantes de adobe y por el avanzado apolillamiento de la madera en la estructura de los techos. En la actualidad, es ocupada parcialmente por la Asociación de Reporteros Gráficos de Lima. En el año 2010, el Banco de Crédito del Perú apoyó, como intervención de emergencia, la restauración del balcón, que se encontraba apuntalado por peligro de desplome. El trabajo demandó la consolidación del techo de viguería y del entablado de madera, así como el desmontaje de cubierta, el reforzamiento del sistema estructural entre el muro y el techo, el reemplazo del entablado del piso y la restauración de la carpintería de las puertas de acceso, ventanas de guillotina y molduras decorativas.



- ◀ Fig. 8. Portada lateral de la Basílica Catedral. Lima. 
- ◀ Fig. 9. Portada de la Iglesia del Sagrario. Lima. 
- ◀ Fig. 10. Portada principal de la Basílica Catedral. Lima. 
- ▲ Fig. 11. Aldabón. Detalle de una de las puertas de la catedral de Lima. 

Recuperación de los símbolos de la Nación

González Carré
Enrique González Carré


La bandera peruana

El origen de la bandera peruana se remonta a los días de la gesta de la independencia y fue creada por el general José de San Martín el 21 de octubre de 1820, con el propósito de identificar la lucha patriótica contra el dominio español. Según el decreto correspondiente, debía tener las siguientes características:

“Se adoptará por bandera nacional del país una de seda o lienzo, de ocho pies de largo, y seis de ancho, dividida por líneas diagonales en cuatro campos, blancos los de cada extremo superior e inferior y encarnados los laterales; con una corona de laurel ovalada y dentro de ella un Sol, saliendo por detrás de sierras escarpadas que se elevan sobre un mar tranquilo. El escudo puede ser pintado o bordado, pero conservando cada objeto de color a saber, la corona de laurel ha de ser verde, y atada en la parte inferior con una cinta de color oro, azul la parte superior que representa el firmamento, amarillo el Sol con sus rayos, las montañas de color pardo oscuro y el mar entre azul y verde.”

Este diseño original fue modificado en 1822 por José Bernardo de Tagle, marqués de Torre Tagle, que indicó que el diseño de la bandera sería una franja blanca transversal entre dos de color encarnado. Ese mismo año introdujo una modificación, disponiendo que su diseño fuera de tres bandas verticales, de color rojo en los extremos y blanco en la banda central.

En 1825, Simón Bolívar y el Congreso Constituyente ordenaron nuevas modificaciones que establecían el cambio de la imagen del Sol por el del escudo patrio en el centro de la banda blanca.

► Fig. 1. Bandera de raso con que se proclamó en Piura la independencia. 1820. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima. 

LIBERTAD y UNION



Ya en 1950, Manuel Odría precisó que la bandera con escudo debería usarse solo en las instituciones oficiales, pasando a denominarse pabellón nacional.

Otra modalidad es la bandera de guerra que utilizan las fuerzas armadas y policiales y que lleva la denominación institucional inscrita en el centro, así como la bandera de proa utilizada en buques y embarcaciones.

Por su parte, el estandarte nacional es similar al pabellón nacional, tiene un formato cuadrangular, los colores y escudos van por una sola cara, no flamea y se coloca en un asta, usándose en ceremonias especiales. La bandera que se encuentra en el Museo Nacional en Pueblo Libre, restaurada por el Banco de Crédito del Perú, es, por sus características, un estandarte para ser colocado en el interior de locales institucionales.

La bandera original e histórica

La concepción original del diseño de la bandera peruana corresponde al general José de San Martín. La idea y el diseño que aprobó debieron difundirse oralmente entre las autoridades y la población. Primero circularon dibujos como el que se conserva en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires y que está fechado por el general en el cuartel de Huaura en 1820. De igual modo, cuando el ejército libertador se encontraba en el puerto de Supe sin contar con una bandera peruana, la población, que conocía sus colores, empezó a confeccionar escarapelas rojo y blanco en un acto de adhesión a la causa emancipadora.

Varios meses antes de la proclamación oficial en Lima, las principales ciudades y pobladores del norte peruano proclamaron la independencia entre 1820 y 1821. En Ayacucho y otras ciudades de la sierra también se lanzó el grito libertario, y posiblemente se usaron banderas, escarapelas o estandartes rojos y blancos. Fue así como se aceptaron socialmente los colores que identifican patria y patriotismo.

Doña Micaela Cañete de Merino confeccionó una bandera, bordándola con gusto exquisito para que se exhibiera en la ciudad de Trujillo en diciembre de 1820. En enero de 1821, en la sacristía de la iglesia de San Francisco de la ciudad de Piura, se juró la independencia en un simbólico acto que se recuerda como el “grito de San Francisco”.

Esta histórica bandera utilizada en Piura permaneció hasta el siglo XIX en la iglesia matriz de dicha ciudad. Posteriormente, un prefecto la obsequió al presidente de la República, motivo por el cual fue trasladada a la capital peruana.

A partir de ese momento, se pierde el rastro de esta bandera por varios años. El primer reporte de su existencia se encuentra en el *Catálogo de las secciones Colonia y República y de la Galería Nacional de Pinturas del Museo de Historia Nacional*, cuyo autor es Emilio Gutiérrez de Quintanilla. Se remonta al año 1916, lo que nos indica que la bandera pudo haber estado por un tiempo en el Palacio de Gobierno, como un obsequio hecho al presidente, aunque luego fue transferida al Museo Nacional y, desde entonces, ha pertenecido a los fondos de dicha institución.

En el catálogo de Gutiérrez de Quintanilla, en la página 50, se consigna esta descripción:

“Bandera de raso con que se proclamó en Piura la Independencia del Perú. Los colores blanco y rojo se contraponen en ella por los cuatro triángulos en que dos diagonales

dividen la totalidad del campo. Sobre fondo celeste, ocupa su centro el sol radiante, primer símbolo de la nueva nacionalidad, determinado por el Generalísimo don José de San Martín.”

Años después, cuando Fernando Silva Santisteban asumió la dirección de la Casa de la Cultura del Perú, se realizó un “Inventario de entrega del Museo Nacional de Historia”, para que José María Arguedas ocupara el puesto de director de dicho museo.

En la comisión del referido acto administrativo estuvieron presentes Luis Valcárcel, director emérito, y Gabriel Escobar, director del Museo de la Cultura Peruana. El inventario, que se inició en el mes de mayo de 1964 y concluyó en 1966, incluye información sobre esta histórica bandera peruana (gracias a él sabemos que permaneció en el museo durante más de cien años). En la página 190 de dicho documento se anota lo siguiente:

“Bandera de raso con que se proclamó en Piura la Independencia del Perú. Los colores blanco y rojo (ya decolorados) se contraponen en ella por los vértices de los cuatro triángulos en que dos diagonales dividen la totalidad del campo. Sobre fondo celeste, ocupa su centro un sol radiante, con guirnalda de palma y laurel en la parte inferior y en la parte superior la inscripción “Libertad y Unión”, se usaba a manera de *pendore*; este es el primer símbolo de la nueva nacionalidad, determinada por el Generalísimo don José de San Martín (se encuentra en mal estado por el transcurso del tiempo). Está entre dos vidrios y con marco de cedro. Dimensiones: 1.04 x 0.68 m.”

Los directivos del Banco de Crédito del Perú tomaron conocimiento de la existencia de este primigenio símbolo patriótico y emprendieron su recuperación, concientes de su importancia como valor cultural y testimonial de una época de independencia y como origen de formación de la nación peruana.

El año 2008 se implementó un equipo técnico formado por especialistas del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, cuyos integrantes, por su trayectoria profesional, gozaban de prestigio a nivel internacional. La coordinación del proyecto estuvo a cargo de la licenciada Carmen Thays Delgado, jefa del Departamento de Textiles del Museo.

Hoy, varios años después de haber aplicado estos procedimientos de conservación, gracias al interés y responsabilidad social del Banco de Crédito del Perú, la histórica bandera peruana luce estable. Está guardada dentro de un mueble, en una caja de acrílico que la mantendrá aislada de la luz ultravioleta y otros elementos naturales que puedan poner en riesgo su conservación.

El original de esta bandera histórica del Perú, ya recuperado y preservado, reposa en la cámara climatizada del Departamento Textil del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, que se ubica en el distrito de Pueblo Libre, en la ciudad de Lima.

Debemos advertir que no es recomendable exhibir de manera permanente la bandera original, en resguardo de su integridad. Al tratarse de un elemento histórico y cultural, reliquia y testimonio del periodo de la emancipación y formación de la Nación y el Estado del Perú, merece los mayores cuidados. Con ese fin, se ha confeccionado una réplica, de la cual habría que hacer a su vez nuevas copias para que sean distribuidas en todos los museos del Perú.

El Señor de los Milagros


González Carré
Enrique González Carré

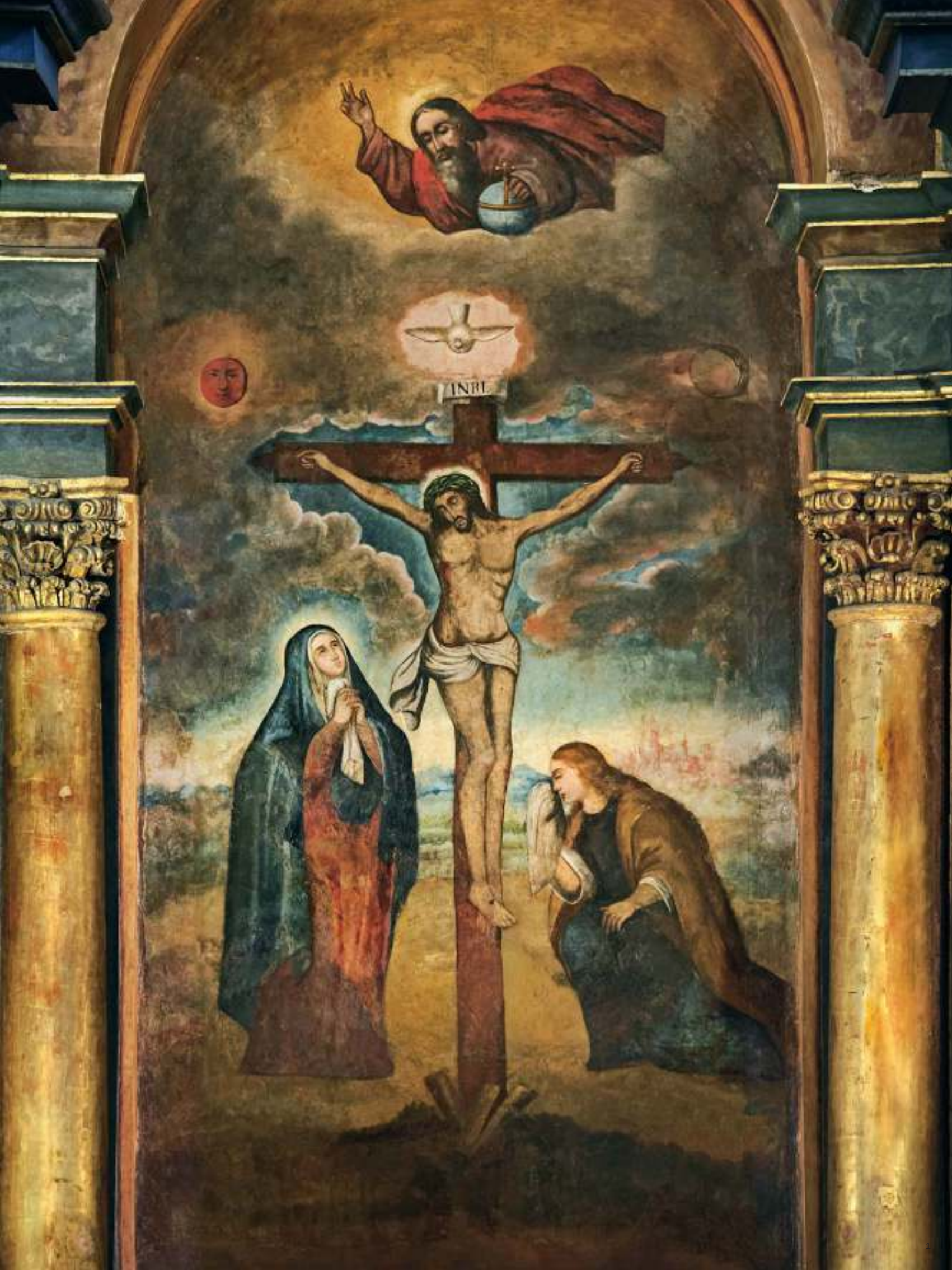
Historia de un culto y una fe

El Cristo de los Milagros, el Cristo de Pachacamilla, el Cristo de las Maravillas, el Cristo Morado de Pachacamilla y el Señor de los Milagros son los diversos nombres que ha recibido a lo largo del tiempo la imagen y también el culto de este Cristo crucificado. Su devoción se inició en 1651 cuando un esclavo negro pintó el retrato de un Jesucristo moreno en Pachacamilla. Años después, ya en 1684, doña Antonia Lucía del Espíritu Santo, fundadora del beaterio Instituto Nazareno, eligió el color morado para el hábito de las hermanas que dedican su vida a cuidar y venerar al Señor de los Milagros, de modo que el morado terminó por ser el distintivo de esta manifestación religiosa popular.

El fervor por el Señor de los Milagros comenzó en Lima, pero pronto se extendió por todo el Perú. No existe ningún lugar en nuestro país donde no se celebre su culto cada mes de octubre, sin que por ello pierdan importancia otras devociones locales o regionales, como ocurre con la Virgen de la Puerta en Otuzco, en La Libertad; el señor de Quinuapata en Huamanga, en Ayacucho; el Señor de Luren en Ica o el Señor de los Temblores en el Cusco. Todos ellos son cultos locales y regionales, pero la procesión del Señor de los Milagros integra la fe de todos nuestros ciudadanos en una gran manifestación de unidad nacional.

Los peruanos han migrado a diversas partes del mundo y se han establecido en muchos países. Como todo ser humano que migra, el peruano lleva consigo formación religiosa y apego a sus santos patronos, pero es evidente que en el extranjero nuestros compatriotas profesan una devoción especial al Señor de los Milagros. De

► Fig. 1. *Señor de los Milagros*.
Pintura anónima sobre el muro del altar mayor.
S. XVII. Iglesia de las Nazarenas. Lima. 





ahí que haya muestras de esta religiosidad en varios países de Latinoamérica y Europa, especialmente en Chile, Canadá, Italia y España, así como también en la cosmopolita ciudad de Nueva York. En todos estos lugares se celebran misas, novenarios y procesiones en honor al Cristo moreno.

Su culto, pues, no solo es la mayor manifestación de la fe popular en nuestro territorio, sino también una de las más grandes del mundo. Esta intensa vinculación de la sagrada imagen con el conjunto de la sociedad peruana y con aquellos compatriotas desperdigados por el mundo ha convertido al Señor de los Milagros en el patrono natural del Perú.

La fiesta religiosa que anualmente se celebra en el mes de octubre se vincula a la esperanza de mejor vida futura y la superación de enfermedades. Supone también una identificación con el color morado, que se expresa a través de hábitos, corbatas, detentes, velas y adornos, además de la preparación de manjares como el turrón, que es tradicional en esta festividad. Asimismo, suelen realizarse algunos eventos sociales en los que coinciden la fe y el recogimiento con variadas manifestaciones propias de la cultura popular del Perú.

Muchos especialistas que han estudiado la ciudad de Lima y la historia religiosa de los peruanos, entre estos historiadores, antropólogos y arquitectos, han abordado como tema esencial el Señor de los Milagros, debido a su importancia como acontecimiento social que moviliza e impacta espiritualmente en la capital y sus moradores. Se han escrito abundantes libros y artículos sobre el Cristo morado, que constituyen hoy valiosas fuentes de consulta para conocer los pormenores de una tradición que se ha mantenido viva durante varios siglos.

Hacia 1549, en unos terrenos que se usaban como huertas en las afueras de Lima, se instaló el encomendero Hernán González, quien estableció en el lugar a doce indios tributarios que procedían del sitio de Pachacámac (de ahí que esa zona recibiera el nombre de Pachamamilla). A estos primeros ocupantes se unió un grupo de negros, quienes constituyeron una comunidad con ellos en 1552.

Los indios tenían una sólida creencia en la divinidad prehispánica de Pachacámac, a la que se sumaron los negros, quienes combinaron sus tradiciones originales con las prácticas católicas que habían asimilado de los españoles. La convivencia entre indios y negros creó un mestizaje de credos y ritos religiosos que culminaron en un sincretismo cristiano, inmerso en el contexto de la prédica católica que prevalecía en la sociedad colonial de aquellos tiempos.

Por parte de la iglesia católica oficial no hubo un serio interés en difundir e instruir a indios y negros en la fe cristiana, sino que se produjo el abandono de los natu-

rales y esclavos en cuanto a ayuda espiritual. Ello hizo que se fuera gestando en Pachacamilla un movimiento de religión popular alentado por el contacto entre sus diferentes pobladores.

En 1651, un negro de Angola pintó sobre un muro de Pachacamilla la imagen de un Cristo moreno. A esa imagen original se le incorporaron otras dos, en las que aparecían la Virgen María y María Magdalena. Más tarde, el pintor José de la Parra se encargaría de añadir las imágenes del Padre Eterno y el Espíritu Santo.

En 1655, un fuerte terremoto destruyó gran parte de las edificaciones de Lima y Callao, pero el muro donde se encontraba pintado el Señor continuó en pie, sin ser afectado, de modo que este hecho milagroso propició una mayor devoción.

La veneración al Cristo de Pachacamilla se intensificó hacia 1670, cuando don Antonio de León, que sufría de un grave tumor, le imploró que curara su enfermedad. El tumor desapareció, lo que acrecentaría la fama de la efigie milagrosa.

Los negros formaron en Pachacamilla una cofradía que ofrecía ayuda a sus integrantes y que celebraba al Cristo moreno con cantos y bailes, lo que motivó las quejas de la vecindad. Esto llevó a que las autoridades dispusieran que se borrara la imagen. A inicios del mes de setiembre de 1671, los trabajadores lo intentaron sin éxito. Y lo intentarían después en dos oportunidades más. Sin embargo, en todos estos casos, aquellos operarios que pretendieron eliminar la imagen cayeron mareados al suelo. Y nadie lo consiguió porque, enseguida, se desató una lluvia muy fuerte, nunca antes vista en la ciudad de Lima.

En el año 1687, tras un nuevo terremoto que destruyó Lima, salió en procesión por primera vez un lienzo que había sido pintado por encargo de Sebastián de Antuñano. Este presentaba la imagen del Señor y en el reverso la de Nuestra Señora de la Nube, culto de origen ecuatoriano en homenaje a la fundadora del beaterio de las Nazarenas.

El virrey Amat y Junient mandó construir, entre los años 1766 y 1771, el templo de las Nazarenas. El primer mayordomo de la Hermandad fue el español Sebastián de Antuñano. Posteriormente, doña Antonia Lucía del Espíritu Santo fundó el beaterio y convento de las Nazarenas, pilar para el desarrollo del culto al Señor de los Milagros.

Recuperación y conservación

Han transcurrido 363 años desde el momento en que fue pintado sobre un muro el Señor de los Milagros de Pachacamilla. Durante tres siglos y medio, la pared y su sagrada imagen han soportado terremotos en varias oportunidades, mientras que la pintura ha sobrellevado la acción de los agentes contaminantes.

El original, cuyo autor fue un negro de Angola, se encuentra ubicado en el altar mayor del templo de las Nazarenas. Su altura es de 4.10 m y su ancho de 2 m. Se trata de una pintura ejecutada sobre un muro mediante la técnica de óleo y temple.

Sin duda, en el transcurso de los años, la imagen original siempre era limpiada, en forma artesanal, por el personal que estaba a su cuidado y que debía quitar el

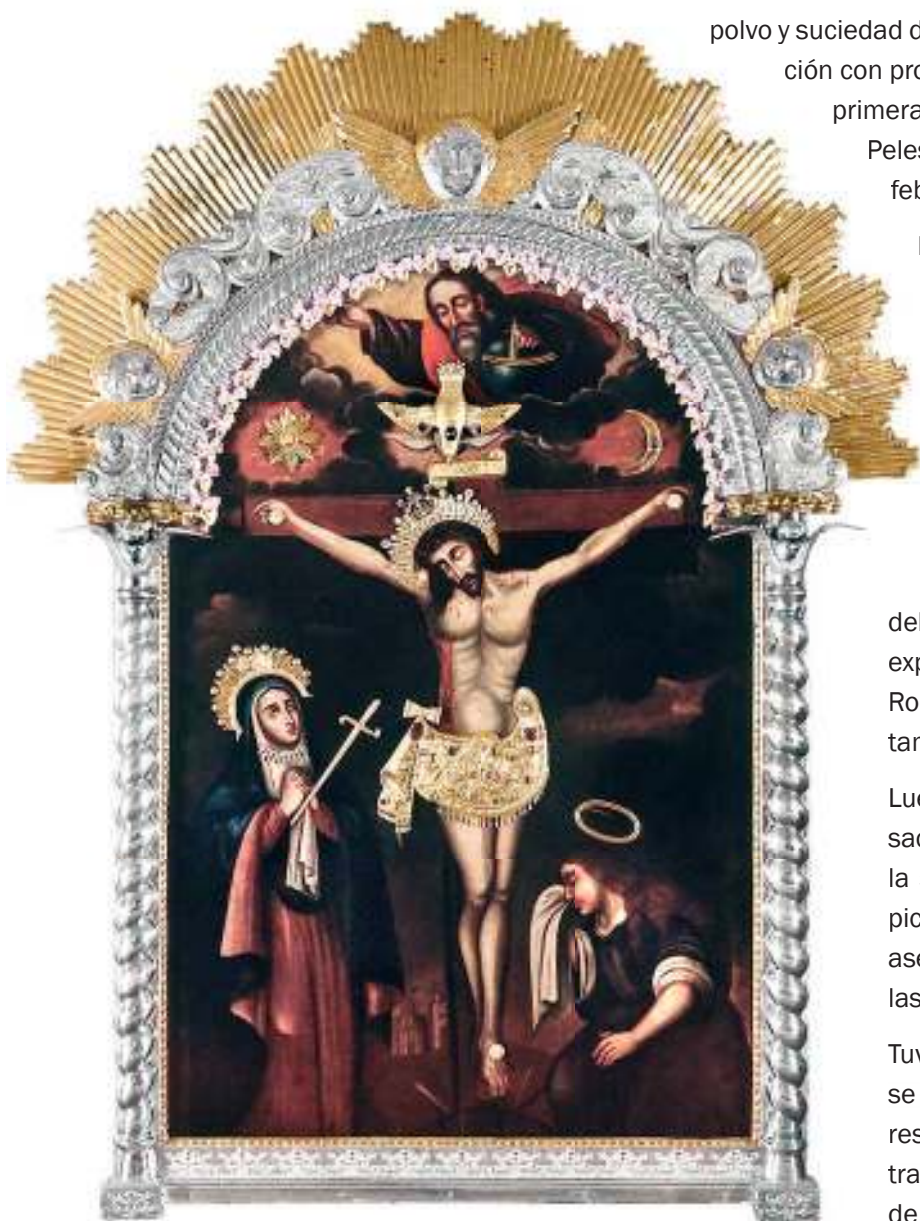
◀ Fig. 2. Procesión del Señor de los Milagros. Plaza Mayor de Lima.

Págs. 96-97:

▶ Fig. 3. Vista panorámica del interior de la iglesia de Las Nazarenas, santuario del Señor de los Milagros. S. XVIII. Lima.







polvo y suciedad de la superficie. Pero hacía falta un trabajo de conservación con procedimientos técnicos, el mismo que fue efectuado por primera vez por los expertos restauradores italianos Francesco Pelesoni y Luigi Pegazzeni durante los meses de enero y febrero de 1955.

Para ello pusieron en práctica el sistema *Stacceo*, consistente en desprender la pintura y reforzarla con tela por la parte posterior. Luego retiraron el muro de adobe y lo reemplazaron por uno de ladrillo, donde volvieron a instalar la pintura mural original. Por último, se hizo una limpieza y se procedió a una reposición cromática, respetando los matices originales.

Casi veinte años después, en 1974, se realizó una segunda intervención de conservación a cargo del Instituto Nacional de Cultura. Participaron en ella los expertos Fernando Saldías, especialista en conservación, Rodolfo Vallín, restaurador de pintura, y Vladimira Zupán, también restauradora.

Luego de detectarse la presencia de hongos en el mural, se sacó el vidrio que servía de cubierta para poder desinfectar la superficie. Se consolidaron los elementos de la capa pictórica y reintegraron algunos faltantes. Finalmente, se aseguró la fijación del mural y se protegió el soporte contra las temidas filtraciones de agua.


Tuvieron que transcurrir casi otros veinte años para que se produjera una tercera intervención de conservación y restauración de la imagen del Señor de los Milagros. Los trabajos fueron hechos en 1993 y duraron cinco meses, de febrero a junio.


Las monjas nazarenas carmelitas descalzas y su priora, la madre María Soledad García, responsables del cuidado de la efigie original, fueron quienes solicitaron una colaboración para emprender estas acciones de conservación.

El Banco de Crédito del Perú, consciente de la importancia y el valor que el Señor de los Milagros tiene dentro del patrimonio cultural y de lo que significa para la fe y la devoción del pueblo peruano, asumió la coordinación y el auspicio de las labores. En esa instancia, fue decisiva la participación de un funcionario del banco plenamente identificado con la noble misión, el señor Luis Nieri.

La responsabilidad del proyecto recayó en el Museo Pedro de Osma y su director Pedro Gjurinovic, junto con los especialistas Liliana Canessa y Álvaro Sandoval, Su equipo técnico estuvo integrado por Maruja García, Emperatriz Rodríguez, Paula Silva y Alicia Yagi. Se contó con la asesoría de Ricardo Morales, experto en restauración de pintura mural, y del arquitecto José Antonio Vallarino, que se encargó de la estructura y de la conservación de la pared donde se encuentra la pintura.

4

▲ Fig. 4. Imagen procesional del Señor de los Milagros. Anónimo. S. XVII. Monasterio de las Nazarenas. Lima. 

► Fig. 5. Imagen procesional de la Virgen de la Nube. Anónimo. S. XVII. Monasterio de las Nazarenas. Lima. 

El equipo de trabajo llevó a cabo un estudio histórico de la información existente acerca de las anteriores intervenciones. Se tomaron muestras estratigráficas y se hicieron sondeos de superficie y pruebas de limpieza, y, también se exploraron los bordes del muro y su consistencia.

En el proceso, se verificó la presencia irregular de polvo en la superficie. Asimismo, se constató la poca adherencia de la capa pictórica y el desprendimiento en varios sectores de la tela que fuera colocada en la primera conservación por los expertos italianos. Se detectaron ampollas generadas por acción del calor en distintas partes de la superficie, donde se encontraron rajaduras de diverso tamaño y profundidad. Había pérdida de la capa pictórica y se identificaron los resanes y anteriores reintegraciones cromáticas a base de tonos neutros.

La intervención de conservación que auspició el Banco de Crédito del Perú fue bien documentada, con sustento técnico y procedimiento sistemático, dado el conocimiento y experiencia de los especialistas que participaron en ella. El proceso contó con una adecuada documentación fotográfica y la filmación de un video que permite apreciar los procedimientos empleados.

En cuanto a la consolidación, se realizó un tratamiento interno con caseína láctica y se logró fijar la capa pictórica de la superficie, que fue sometida a un detenido análisis y limpieza.

Se retiraron los resanes deteriorados y se reintegraron colores, armonizando la composición cromática del conjunto. Por último, se aplicó un barnizado final y se afianzó la ubicación.

Esta última acción de conservación, que se efectuó en 1993 bajo los auspicios del Banco de Crédito del Perú, ha sido la más detallada y de mayor sustento técnico. Gracias a esta iniciativa, se ha conseguido que la imagen original del Señor de los Milagros, a pesar de los años transcurridos, mantenga su integridad material.

En 1991 se restauró y puso en valor el lienzo del Señor de los Milagros, que cada año sale en procesión por la ciudad de Lima, y también el de la Virgen de la Nube, que se encuentra en el reverso de dicha tela. Igualmente, el templo, el santuario y el monasterio de las Nazarenas han sido objeto de varias restauraciones y ampliaciones, ya que fueron afectados por varios terremotos. Actualmente, la solidez estructural de la imagen garantiza a los devotos que el Señor de los Milagros podrá seguir cumpliendo como siempre su importante función espiritual.



5





CAPÍTULO II

**LAS CASAS HISTÓRICAS DEL BANCO DE CRÉDITO
DEL PERÚ Y LA PUESTA EN VALOR**
del Patrimonio Inmueble



Las casas históricas del Banco de Crédito del Perú

Samanez Argumedo
Roberto Samanez Argumedo

Introducción

El siglo XVIII, al que se conoce como la época de la Ilustración, se caracterizó por la búsqueda de racionalidad y el gran impulso que se le dio al conocimiento científico y el desarrollo intelectual, con el propósito de entender la naturaleza por medios científicos, desvinculándose así de los lazos de la tradición. En ese periodo se descubrieron las ciudades romanas de Herculano y Pompeya, que fueron sepultadas por una erupción del Vesubio en el siglo I d. C., y se incrementó el interés por la historia de Grecia y Roma. A diferencia de la edad Media que, convirtió la historia en un drama en el que solo la Divina Providencia permitía encontrar consuelo, en el Siglo de las Luces los historiadores desistieron de buscar causas sobrenaturales para los hechos históricos y evitaron las fuentes menos confiables, otorgando más espacio a la política, la religión, las artes y los aspectos sociales.

El movimiento racionalista ilustrado de ese periodo inyectó vitalidad a la historia e incorporó la cronología como un proceso mental al alcance de todos. Se generalizó la secuencia de los diferentes periodos históricos y, más adelante, se aceptó la idea de la evolución progresiva de la cultura. A diferencia de lo que ocurría en siglos anteriores, el hombre contemporáneo reconoce que el pasado es real y que los acontecimientos que sucedieron tuvieron, como en la actualidad, un lugar y una fecha. Ese pasado es el que nos ha dejado sus huellas materiales mediante edificaciones de épocas pretéritas que pasan a constituir testimonios invaluables para nuestra identidad.

► Fig. 1. Casa Goyeneche. Zaguán y patio principal. S. XVIII. Lima.



Con la cultura contemporánea ha surgido el concepto de patrimonio cultural que identifica los testimonios heredados de nuestros antepasados, considerados como un legado invaluable que debe ser conservado y transmitido a las generaciones siguientes. A mediados del siglo XVIII se publicó el primer tomo de la gran enciclopedia compilada por una sociedad de pensadores franceses liberales, que proclamaba que el hombre podía mejorar su condición sustituyendo la fe religiosa por la razón. A pesar de que fue proscrita, su editor completó en secreto los veintiocho volúmenes, ilustrados con magníficos grabados de armamento de guerra, temas médicos, científicos, industriales y de artes y oficios, los cuales difundieron el atractivo de las estampas grabadas y los dibujos de ciudades y edificios.

Dentro de esa tradición se inserta la obra de destacados artistas europeos llegados al Perú en la primera mitad del siglo XIX, quienes registraron en sus dibujos representaciones de ciudades y monumentos que llamaron su atención. Destacan de manera especial las imágenes que captaron con inusual maestría el vicecónsul de Francia en Lima, Léonce Angrand (1834-1838) y el artista alemán Juan Mauricio Rugendas (1842-1845).¹ Al contemplar esos dibujos nos sorprende y causa admiración la extraordinaria calidad que tenían las casas limeñas y el armonioso conjunto urbano.

Cuesta creer que la mayoría de casas construidas con tan bellas y originales composiciones hayan desaparecido inexorablemente. En el prólogo del libro editado en 1972 con dibujos de Léonce Angrand, el americanista Marcel Bataillon comentaba que estos eran “documentos sobre el legado monumental del Virreinato, intacto todavía hacia 1873, y en poco más de un siglo echado a perder con el actual proceso de rapidez devorante”.²

Ante esa realidad que deploramos y tomamos como referencia, es loable el empeño del Banco de Crédito del Perú para contribuir al rescate de una parte de ese legado, pues inició esa política hace sesenta años, cuando adquirió su primer inmueble antiguo.

La restauración de casas de valor patrimonial

A mediados del siglo pasado, los ejemplos destacados de arquitectura virreinal eran vistos como expresiones de clases dominantes y por lo tanto como un legado apreciado solo por una élite versada en la historia. Fue recién en el último tercio del siglo XX que esas moradas empezaron a ser adquiridas y recuperadas por instituciones culturales, entidades bancarias y organismos públicos del Estado.

Tradicionalmente, solo se atendía con recursos del Estado o aportes privados a testimonios arqueológicos o templos que enfrentaban la ruina. Por esa razón, el alentador impulso que se dio a la recuperación de casas antiguas en las décadas de los años sesenta y setenta fue muy bien recibido.³ En la capital se preservaron para la posteridad un número significativo de casas virreinales representativas, dando la pauta a seguir en otras ciudades del país.

En Ayacucho, coincidiendo con la celebración del sesquicentenario de la batalla que selló la independencia americana, el Instituto Nacional de Cultura promovió a partir de 1974 un programa de restauración de casas. Cinco entidades bancarias

compraron inmuebles para instalar sus oficinas. El Banco de la Vivienda del Perú, que adquirió la casa Chacón para su sucursal, la transfirió al Banco de Crédito del Perú y este se encargaría de su puesta en valor, como veremos más adelante.⁴

La toma de conciencia a favor de salvaguardar el patrimonio histórico se extendió a otras ciudades históricas. En Arequipa, después de los sismos que afectaron al conjunto urbano en 1960, se creó la Junta de Rehabilitación y Desarrollo, que intervino en el Palacio de Goyeneche. La restauración por iniciativa privada del excepcional convento de Santa Catalina en 1972, dio impulso a otros trabajos de recuperación de inmuebles históricos en el área urbana y alrededores de la ciudad.

En el Cusco, el conjunto urbano fue afectado por un terremoto en 1950. El daño causado al patrimonio y, en especial la incertidumbre sobre lo que se debía hacer, motivó la realización de la primera misión en el mundo de la Unesco, un organismo creado apenas unos años antes.

En los años setenta, Cusco fue el centro más importante de la actividad de restauración de monumentos y formación de especialistas de diversos países de Latinoamérica. Entre 1973 a 1980 se llevó a cabo un proyecto especial de la Unesco que hizo posible el rescate de conjuntos arqueológicos y de los monumentos religiosos más destacados del eje Cusco-Puno. Además, se restauraron valiosos ejemplos de arquitectura civil.

Los trabajos efectuados en Trujillo se iniciaron a raíz del terremoto que asoló la región en 1970, lo que dio lugar a una misión de asistencia de la Unesco. Gracias a ello, se gestó un movimiento de revaloración de ambientes urbanos y monumentos que permitió el rescate de portadas y casas representativas de esa ciudad.⁵

Dentro del proceso que se reseña le correspondió al Banco de Crédito del Perú ser el pionero, por haber adquirido hacía sesenta años una casa representativa en Cajamarca, que restauró para su sucursal. Esa determinación fue coherente con la trayectoria de la entidad desde su precedente, el Banco Italiano, que fuera fundado en el siglo XIX. Aunque era el banco más antiguo que existía en el país, su imagen empresarial siempre fue la de una institución financiera con espíritu moderno.

La conservación del patrimonio monumental es, lamentablemente, un tema que no ha recibido adecuada atención. El proceso de deterioro y destrucción de ambientes urbanos y edificaciones de valor histórico no se ha detenido, a pesar de que se consiguieron mejoras en la institucionalidad y en la legislación de protección. Un destacado arquitecto, en una entrevista efectuada en 1992, atribuyó esa situación a “la inexistencia de una vigorosa conciencia de identidad y solidaridad nacionales y a la ignorancia y pobreza de nuestras mayorías”.⁶ A mediados del siglo XX, las circunstancias eran aun más críticas, debido a que el país no contaba con lineamientos para una política cultural, ni con legislación específica para proteger y restaurar el patrimonio cultural.

Otro aspecto que incidió en la discutible calidad de las obras de restauración y en el poco respeto por su autenticidad, fue la falta de capacitación especializada de los profesionales. Como no había existido interés respecto al patrimonio, tampoco

se gestó un proceso de enseñanza especializada de esas disciplinas, las cuales ya se difundían en muchos países europeos desde el siglo XIX. Hasta el inicio de los años setenta del siglo pasado no hubo en el Perú arquitectos con la especialidad de restauración.⁷ Los primeros se formaron en escuelas de postgrado europeas y, a mediados de los años setenta, la Unesco llevó a cabo en el Cusco cursos de formación para becarios latinoamericanos.

Para concluir esta reseña introductoria, se puede afirmar que en el periodo anterior a la creación del Instituto Nacional de Cultura y cuando recién se difundían los postulados de la Carta de Venecia de 1964, la preocupación por la conservación de la arquitectura civil era escasa y, como indican las Normas de Quito de 1967, cundía el menosprecio hacia las manifestaciones del pasado por una población contagiada de la “fiebre del progreso”.⁸

Cuando se intervenían los monumentos porque estaban deteriorados y no eran útiles para los propósitos de sus dueños, se solían demoler las partes dañadas para reconstruirlas con materiales modernos, imitando supuestos modelos coloniales o se optaba por la demolición total y una construcción con otras características.⁹ Se desconocía el valor de la autenticidad de los bienes inmuebles, requisito fundamental para cualquier intervención.

La Casa Uceda en Cajamarca

Cajamarca es una antigua ciudad con un importante patrimonio cultural y está en constante crecimiento, convirtiéndose en una extensa área metropolitana. Situada a 2,750 metros sobre el nivel del mar, se alza en la vertiente oriental de los Andes, en un amplio valle interandino.

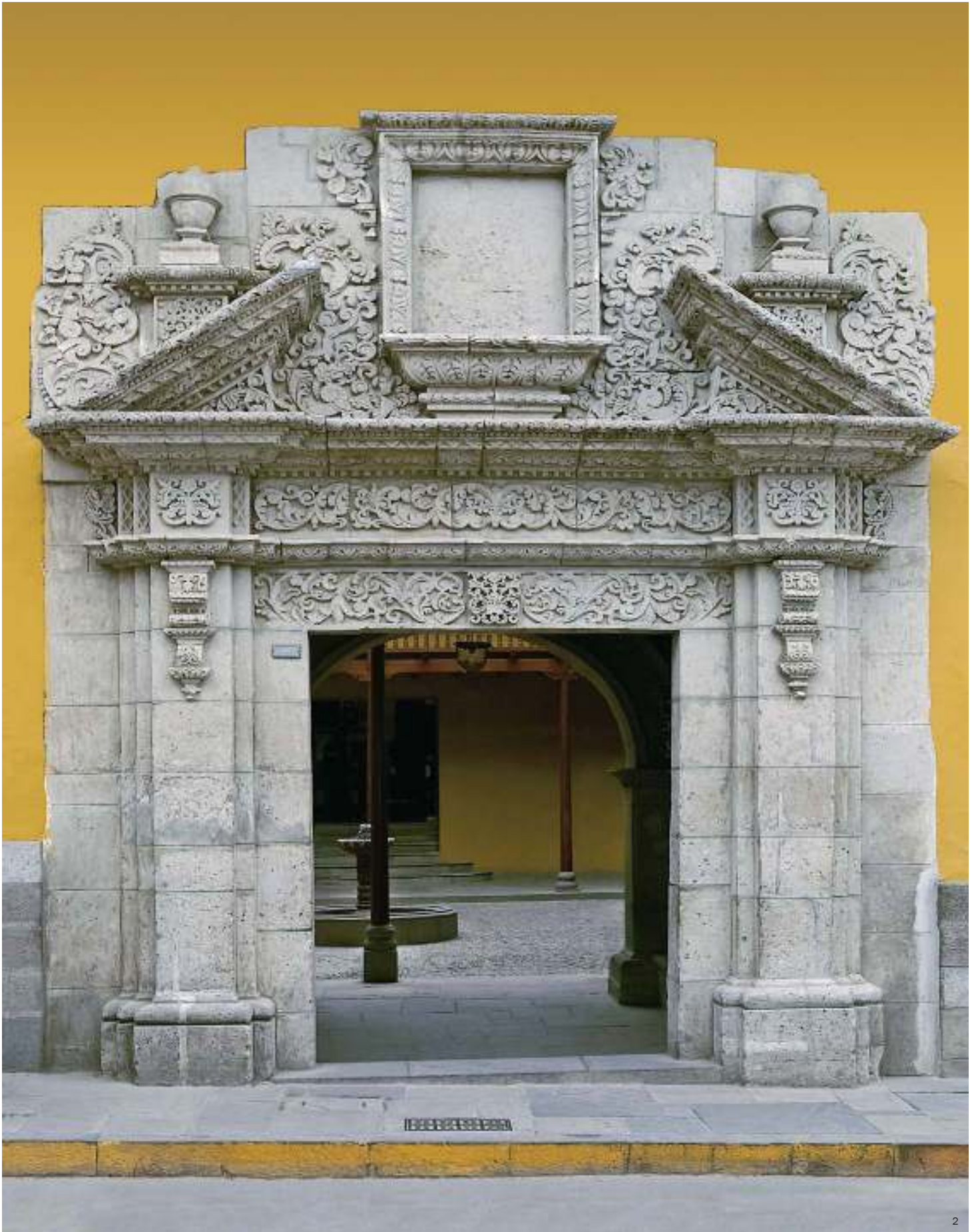
En 1954, el Banco de Crédito adquirió la casa que perteneció a don Tomás Bueno y Ravines, uno de los terratenientes y mineros más acaudalados de Cajamarca, quien la mandó construir en el último tercio del siglo XVIII. Destaca por su portada de piedra de cantería, una de las de mayor calidad arquitectónica en la ciudad. El nombre de la casa deriva del apelativo con el que se conocía al alarife que la construyó: el conde Uceda.¹⁰

En la época de su adquisición la casa ocupaba un amplio terreno de 4,928 metros cuadrados, área que excedía los requerimientos del nuevo propietario, por lo que el solar fue desmembrado en parcelas menores. La casa fue restaurada y acondicionada para un nuevo uso en 1962.

El marco urbano y su arquitectura

Durante la expansión inca, Cajamarca formó parte de la red de establecimientos emplazados a lo largo del Qhapac Ñan, el gran camino que se extendía a lo largo de la cordillera. Era, además, el lugar por donde atravesaba la ruta transversal que unía el valle costero de Jequetepeque con Chachapoyas en la vertiente amazónica. Su importancia se debe a que fue el escenario del episodio de la captura y muerte del Inca Atahualpa en 1532. Las crónicas permiten saber que el asentamiento tenía una plaza de forma trapezoidal y, en la parte central, una estructura prominente o *ushnu*.¹¹

► Fig. 2. Portada de la Casa Uceda. Cajamarca (1778).



En 1565, el corregidor de Cajamarca estableció una reducción indígena que agrupó a cinco mil personas. Al mismo tiempo, el oidor dispuso que se derribaran las edificaciones incas que coincidían con el trazo urbano. En el siglo XVII, se redistribuyeron las tierras agrícolas que en la etapa inicial de la colonia fueron entregadas a unos pocos encomenderos. Al mismo tiempo, el corregimiento promovió el traslado de numerosos peninsulares y cedió solares urbanos, con lo que se produjo la transformación del pueblo de indios en villa de españoles.

El desarrollo económico que se alcanzó en el siglo XVIII, gracias a las actividades agropecuarias y la productividad de las minas de Hualgayoc, generó un excedente económico que se reflejó en las monumentales iglesias y grandes casas señoriales. La forma urbana sufrió una transformación al cambiarse la distribución de pequeños lotes para el vecindario indígena por amplios solares para las casas de los más pudientes.

Esto desencadenó un proceso de acumulación para conseguir solares de extensión considerable. En ese periodo, el 75% de las edificaciones fue construido en terrenos que medían entre mil y cinco mil metros cuadrados.¹² Las casas representativas de la época siguen la tipología del patio central con otro posterior de servicio, con corrales adyacentes y una generosa huerta en la parte trasera.

En las fachadas, además de las portadas de piedra, existían ventanas salientes apoyadas sobre peanas de piedra características de ese modelo, que incluía grandes rejas de hierro forjado. En las casas de dos niveles era frecuente la colocación de balcones corridos. Una característica de las casas de Cajamarca se advierte en los aleros de los techos, que tienen voladizo considerable.

Descripción de la casa y su intervención en 1962

La Casa Uceda está situada en una esquina cercana a la Plaza de Armas y tiene dos frentes, el principal orientado hacia la calle Apurímac y el secundario hacia la calle Lima. El terreno sobre el que fue construida tiene forma rectangular y su lado más largo es el que corresponde a la fachada principal. En ese frente, existe un área libre que sirve como estacionamiento privado y acceso a los dos departamentos de vivienda para funcionarios.

En su distribución, la casa tiene en el primer nivel dos crujías paralelas a las calles, que definen un patio rectangular, con una galería con pies derechos de madera en los cuatro lados y que sostienen otros tantos corredores similares en el segundo nivel. Los frentes descritos, que se encuentran paralelos a las calles, son los únicos que se han conservado de la casa antigua.

En la fachada principal destaca la portada barroca, complementada con dos ventanas en el segundo nivel, a ambos lados del ingreso. Las ventanas presentan las jambas y el dintel que forman un marco saliente de piedra labrada con ornamentación tallada. Descansan sobre grandes peanas salientes del muro y tienen un antepecho de madera que se apoya en el voladizo y que permite asomarse para observar el exterior de la casa. Con la restauración se cerraron las puertas de las tiendas que había, lo que hizo que se destacara aun más la composición de la portada sobre el muro con pocos vanos.

La portada labrada en piedra de cantería sobresale por su composición con pilastras y traspilastras sucesivas que sostienen el arquitrabe, que se apea sobre cartelas adosadas a las pilastras y llevan encima una amplia cornisa, que a su vez está rematada por un frontón triangular abierto al centro. En el espacio central del frontón se ubica un recuadro encerrado, dentro de una moldura en relieve y apoyado sobre una peana. A ambos lados del recuadro figuran pilastras en resalte ubicadas en la prolongación de los pilares inferiores y que sostienen pináculos. Con gran libertad creativa, toda la composición de la parte superior de la portada está tallada en relieve, con una profusa decoración floral que muestra un follaje estilizado en forma de volutas, hojas de acanto y gotas.

Se ingresa a la casa por un zaguán enmarcado por la portada descrita, que conserva en la salida hacia el patio un gran arco rebajado con molduras talladas. Se continúa hacia la galería apoyada en pies derechos y al patio. En el lado opuesto se edificó la obra nueva complementaria, una amplia construcción moderna sobreelevada en relación con el patio. Se trata de un gran ambiente rectangular para atención al público, donde se ubican las ventanillas, los servicios especiales y la banca exclusiva. A pesar de tener doble altura y una modulación estructural con vigas y columnas de concreto armado, ese espacio moderno no se percibe desde el patio, porque está detrás del muro de adobe que formaba parte de la crujía posterior desaparecida.

Una intervención similar de obra nueva se hizo en el lado derecho del patio, ingresando por el zaguán, donde se ha creado una circulación interna para que no sea percibida desde el patio. Se han ubicado en ese sector los servicios higiénicos y ambientes de servicios generales. Se accede al segundo nivel del sector de obra nueva únicamente por el área de estacionamiento, que cuenta con un departamento moderno en la planta alta.

Un segundo departamento de vivienda, bastante más amplio, se ha situado en el piso superior de la casa antigua paralelo a la calle Apurímac, también con acceso por el estacionamiento. Tiene ambientes modernizados con falsos techos y pisos contemporáneos, y ocupa el frente principal y la esquina que da hacia la calle Lima.

La solución que se dio a la adecuación para un nuevo uso de la casa antigua, en la intervención efectuada hace 52 años, estuvo orientada por la intención de mantener el aspecto volumétrico exterior y la percepción del patio con las tradicionales galerías de dos niveles en sus cuatro lados. De acuerdo a las prácticas de la época, se sustituyó dos de las crujías interiores para construir ambientes modernos para el funcionamiento del banco y se tomó, además, la decisión de eliminar la escalera de acceso al segundo nivel, que debió de estar situada en una esquina del patio.

Con el fin de establecer una separación entre las actividades de la sucursal y el uso de vivienda que se dio a los tres lados del segundo nivel, se clausuraron las puertas de salida a la galería alta y esta quedó sin uso y sin acceso. Como se ha señalado en páginas anteriores, debido a la falta de especialización en restauración y por desconocimiento de los criterios que orientan esa disciplina, se afectó la autenticidad de la casa.



No obstante, pese a estos comentarios formulados a la luz del conocimiento actual, la casa es, sin duda, representativa de la arquitectura de Cajamarca. En 1972, la Resolución Suprema N° 2900-ED la declaró Patrimonio Cultural de la Nación y es uno de los atractivos de los circuitos del turismo cultural en la ciudad, a la vez que cumple con eficiencia su función de sucursal del Banco de Crédito del Perú.¹³

La Casa Goyeneche en Lima

Lima, la capital de la República peruana, es en la actualidad una moderna metrópoli. Fundada en 1535, tuvo su apogeo en el siglo XVII como centro del poder español en América del sur. A pesar de la destrucción provocada por terremotos y el uso intensivo de su centro histórico, mantiene testimonios de su pasada grandeza.

En 1971, el Banco de Crédito del Perú adquirió una importante casa del periodo virreinal construida doscientos años antes, ubicada en el jirón Ucayali, en el cercado de Lima, frente al palacio de Torre Tagle y muy próxima a la iglesia de San Pedro. Era conocida como la casa de Goyeneche o de Rada o de los Cavero y Vásquez de Acuña, según los nombres de quienes fueran sus propietarios. Tal como indica el escudo que exorna la portada, fue inaugurada en 1771 por la familia Cavero y Vásquez de Acuña, emparentada con el acaudalado ayacuchano José Matías Vásquez de Acuña, sexto conde de la Vega del Ren. La propiedad se mantuvo en poder de la familia hasta el siglo XIX, cuando fue transferida al arzobispo de Lima José Manuel Pasquel, quien la legó al Seminario Conciliar de Santo Toribio.

En 1859, el rector del Seminario Conciliar vendió la casa al coronel Juan Mariano de Goyeneche y Barreda, casado con doña María Santos Gamio. Estaba emparentado directamente con dos personalidades de la época, el teniente general de los Reales Ejércitos José Manuel de Goyeneche y Barreda, primer conde de Guaqui y grande de España.¹⁴ El otro personaje vinculado al coronel fue José Sebastián de Goyeneche y Barreda, obispo de Arequipa entre 1817 a 1859, y, más tarde, arzobispo de Lima en la época de la presidencia del mariscal Castilla. En 1894 los hijos del coronel, heredaron la propiedad que en 1928 pasó a manos de Pablo Antonio Rada y Gamio, como legado de su tía María Josefa de Goyeneche y Gamio, duquesa de Goyeneche. En 1940, Rada y Gamio vendió la casa al señor Ayulo Pardo, quien a su vez la vendió al Banco de Crédito del Perú en 1971.

El marco urbano y las casas en los siglos XVII-XIX

La ciudad de Lima fue trazada en forma de cuadrícula, con manzanas que se subdividían en cuatro solares cada una. Los españoles de más alto rango se establecieron en el perímetro de la Plaza Mayor y las casas más importantes se edificaron en el jirón de la Unión. Los gremios de artesanos, comerciantes y profesionales se instalaron en los jirones transversales.

Hacia 1685 se concluyó la muralla que rodeaba Lima, para protegerla de los ataques de corsarios y piratas. La ciudad amurallada brindó seguridad a sus habitantes, pero limitó su crecimiento. Con el establecimiento de la República en

◀ Fig. 3. Casa Goyeneche. Fachada. S. XVIII. Lima.





el siglo XIX, creció sin alterar los esquemas urbanos del periodo anterior, manteniendo su armonía. Sin embargo, a fines del XIX la ciudad colonial se modernizó y se expandió, libre de las antiguas murallas.

Las viviendas eran concebidas como casas en torno a patios, construidas con muros de adobe y estructuras ligeras de madera y caña, revestidas de barro en los pisos altos. Las cubiertas se hacían con madera y en el interior las piezas labradas se apoyaban en ménsulas o techos con artesonados más elaborados. Las portadas de piedra y los balcones le dieron a la ciudad su fisonomía especial a través de diferentes periodos, en los que se expresaron estilos distintos. La forma de construir las casas limeñas fue cambiando por los efectos de los terremotos. La piedra y el ladrillo fueron reemplazados cuando el sismo de 1687 demostró que el adobe y la quincha tenían mejor comportamiento.¹⁵

Descripción arquitectónica de la Casa Goyeneche

Construida después del terremoto de 1746, la Casa Goyeneche mantiene el arquetipo de las viviendas erigidas alrededor de patios que ordenan las funciones y que permiten el ingreso de la luz y la ventilación. Al trasponer la portada hay un amplio zaguán de ingreso cubierto con vigas y listones de madera. Entre el zaguán y el patio existe un llamativo arco carpanel apoyado sobre pilares, que muestra expresivos mascarones grutescos en las enjutas y molduras rehundidas en el intradós. El patio rectangular, al que se accede después del zaguán, tiene al lado derecho la crujía con salones y al lado izquierdo la escalera descubierta que conduce al segundo nivel.

El patio está ornamentado con una fuente de bronce de fines del siglo XIX. Al fondo del mismo, separados por escalones de mármol, están los salones de recibo principales, que destacan por sus techos con gruesas vigas transversales labradas con azuela, que sostienen listones y entramados, otorgándole calidez y elegancia a esos ambientes. El salón alargado paralelo al patio se ha conseguido uniendo

◀ Figs. 4. Casa Goyeneche. S. XVIII. Lima.

a. Patio principal.

b. Escalera y corredores del segundo piso.



5a



5b

dos ambientes, pero dejando tramos del muro que se retiró, lo que permite entender su disposición original.

Como la casa está destinada a eventos, reuniones y celebraciones culturales promovidos por el banco, ha sido amoblada y decorada con especial cuidado, incorporando obras de arte de primera calidad. En los salones descritos se aprecian magníficas pinturas de las escuelas limeña y cusqueña de los siglos XVII y XVIII, así como piezas de mobiliario de la época colonial y republicana.

En la parte posterior de los salones mencionados existe un patio trasero en el que se efectúan actos culturales, lugar donde posiblemente estaban las dependencias de servicio de la casa, las cuales no fueron conservadas hasta la época en que el banco adquirió el inmueble.

En el segundo nivel se distribuyen los ambientes íntimos y también los destinados a reuniones sociales. La escalera que se inicia en el patio conduce a una galería de tres lados, construida en voladizo sobre ménsulas de madera. Lleva encima cinco esbeltas columnas de fuste liso sobre pedestal, rematadas por zapatas talladas. Las ventanas de los ambientes adyacentes a las galerías son de proporción vertical y tienen balaustres torneados en armonía con las puertas con tableros a la moda rococó. Próximo a la escalera está situado el oratorio, que destaca

por tener una cúpula de madera y quincha, revestida de estuco y adornada con molduras. Una linterna en el remate superior hace que reciba una iluminación tamizada.

Hacia la fachada, encima del zaguán de ingreso y ocupando todo el ancho de la casa, se encuentra el gran salón. Destaca no solo por su tamaño, sino también por su techo con nueve vigas de sección rectangular labradas a mano, transversales a la fachada. Soportan un entramado de listones y un entablado que unifica el conjunto. Las vigas maestras de cedro fueron restauradas cuidadosamente, con discretos injertos que reemplazaron las partes dañadas.

El salón tiene puertas de acceso a los dos balcones que están frente al palacio de Torre Tagle. Con la decoración de época implementada después de la restauración de la casa, el gran salón luce como antaño con lámparas de cristal, alfombras antiguas, magníficos espejos y lienzos de pintura, entre medallones del siglo XVIII y obras de destacados pintores del siglo XIX como Daniel Hernández y Carlos Baca Flor. Al contemplar ese ambiente, cabe recordar los comentarios que nos legó Middendorf en 1883, cuando se refirió a los salones de las familias notables: “Una sala de recibo de gente acomodada tiene una docena de sillas forradas con damasco de seda, además dos sillones y sofás con el mismo material, una mesa de centro con plancha de mármol, dos consolas de mármol y encima sendos espejos con recargados marcos dorados y, por último, un espejo ovalado de centro sobre el piano. Todos los muebles siguen el gusto francés, ya sea del estilo Luis XVI o Luis XIII”¹⁶.

El comedor tenía mucha importancia en la época virreinal por ser el centro de reunión de la familia y lugar de celebraciones. En la Casa Goyeneche está situado en el segundo nivel, frente al oratorio. Consta de dos ambientes contiguos, el primero para numerosos invitados y el segundo de carácter íntimo. Ambos tienen techos con grandes vigas de madera y el segundo de ellos se comunica con el gran salón. Estos ambientes también han sido decorados con mobiliario del siglo XIX, espejos y obras de pintores destacados como Teófilo Castillo y Enrique Camino Brent.

Para el adecuado funcionamiento de los comedores y ambientes sociales durante la restauración, se acondicionaron una cocina y servicios higiénicos en la segunda planta, a un costado del oratorio. Asimismo, se instalaron servicios higiénicos frente y debajo de la escalera, con igual criterio de discreta integración.

En el exterior, la casa mantiene las características de la arquitectura limeña del siglo XVII, con portada central y balcones a ambos lados. Muestra, sin embargo, la influencia francesa de la moda rococó, apreciada en la corte de la dinastía borbónica en España y trasladada a Lima por el virrey Amat y Juniet (1761-1776). La portada está compuesta de dos cuerpos, el inferior tiene pilares de piedra que presentan recuadros de extremos mixtilíneos conforme a la moda mencionada antes. Los pilares cuentan con molduras en la parte superior y cartelas que aparentan servir de apoyo al dintel de primorosa factura. En los extremos hay dos pares de pequeñas columnas con fustes ceñidos por guirnaldas, los mismos rectángulos de extremos mixtilíneos y un nicho con remate curvo al centro. Como parte del arquitrabe una amplia cornisa completa el primer cuerpo. Encima, dos pináculos flanquean una ventana con pilares que llevan cartones a los lados. El frontón enmarcado por pináculos remata el segundo cuerpo de la portada. Solamente los pilares del vano de acceso son de piedra y el resto es de ladrillo recubierto de estuco.

Los balcones son de proporción rectangular, modulados por su estructura de madera en tramos de antepechos con paneles rococó, y poseen ventanas con soportes delgados para vidrios y, encima, balaustres torneados para la ventilación. La fachada se completa en el primer nivel con dos ventanas con rejas salientes apoyadas sobre peanas, que llevan un dosel encima. Las características referidas hacen de la casa un notable ejemplo de la arquitectura limeña conservada con cuidado ejemplar.

- ◀ Figs. 5. Casa Goyeneche. S. XVIII. Lima.
- a. Salón principal del piso inferior.
 - b. Comedor principal en el segundo piso.

La Casa Chacón en Ayacucho

La antigua ciudad fundada en el siglo XVI como San Juan de la Frontera de Huamanga cambió su denominación por la de Ayacucho en el siglo XIX, en homenaje a los ejércitos patriotas que consiguieron la independencia en la batalla de ese nombre. Está situada en la vertiente oriental de los Andes a una altura de 2,746 metros sobre el nivel del mar.

La zona fue el centro de la cultura Huari (500 a 1100 d. C.), el primer imperio andino preinca. Durante el virreinato fue el lugar preferido por mineros y comerciantes de los yacimientos de mercurio en Huancavelica, quienes alentaron la edificación de casi treinta iglesias, conventos y claustros, además de importantes casas representativas de la arquitectura civil.

La trayectoria histórica de la ciudad y la importancia de su arquitectura determinaron que en 1974, con motivo del sesquicentenario de la batalla de Ayacucho, se iniciara un programa de rescate de esas casas con participación de los bancos estatales. El Banco de la Vivienda del Perú compró la Casa Chacón para su sucursal, a la que escogió por su conveniente ubicación en el portal Unión de la Plaza Mayor, y ocupó durante diecinueve años hasta 1993, cuando el Gobierno dispuso su liquidación. Al año siguiente, el Banco de Crédito del Perú consideró que la subasta de la casa constituía una oportunidad para adquirirla e instalar su sede en esa ciudad, contribuyendo con la conservación del patrimonio cultural.

Por sus características estilísticas, se puede suponer que la casa se edificó a finales del siglo XVI, como lo atestigua el empleo de bóvedas de arista rebajadas que cubren las galerías con arcos del portal de la plaza y de las galerías del patio. Su arcaísmo se denota en los tirantes de hierro forjado colocados en los arcos formeros de apoyo. Los antecedentes históricos conocidos refieren que Ismael Frías, uno de los primeros prefectos de Ayacucho después de la independencia, fue propietario de la casa hasta la tercera década del siglo XIX. En su testamento la dejó a don Andrés Gamio, quien a su vez trasladó la propiedad a Manuel Frías, canónigo y deán de la Catedral. En 1848 el religioso la vendió al magistrado Pedro Flores, el primer presidente de la Corte Superior de Justicia de Ayacucho. El nombre de la casa proviene del año 1917, cuando la vivienda estaba en manos de Benigno Chacón y su esposa Ángela Aramburú. Sus herederos vendieron el inmueble al Banco de la Vivienda del Perú en 1974.¹⁷

Descripción arquitectónica de la Casa Chacón

En la homogénea composición de los portales en torno a la plaza de Huamanga, la Casa Chacón se integra sin desentonar en el conjunto, luciendo siete arcos de medio punto sobre seis columnas de piedra, teniendo en sus extremos contrafuertes que sirven de arranque a los arcos. El segundo nivel cuenta con una sencilla galería del siglo XVIII con pies derechos y zapatas, sobre bases de piedra que sostienen el techo. La galería que forma el portal Unión está cubierta con siete tramos de bóvedas de arista, a las que nos referimos en líneas anteriores.



6

Se accede a la casa por una portada con jambas de piedra rematadas por un arco, aunque hay otras tres portadas más sencillas que antiguamente permitían el acceso a tiendas comerciales. El zaguán de ingreso desde el portal está cubierto con una amplia bóveda de crucería de trazo rebajado, con un arco carpanel en el vano que da hacia el patio. Este último es de forma rectangular y se caracteriza por tener una pendiente que se inclina hacia el ingreso y por estar rodeado de galerías por sus cuatro lados. La del lado derecho está adosada al muro de colindancia, sin una crujía de habitaciones. Próxima al zaguán se ubica la escalera de piedra que conduce al segundo nivel.

La galería del patio situada junto al zaguán de ingreso se distingue por contar con un gran arco central. Se apoya en pilares robustos y tiene dos arcos de menor dimensión a ambos lados. Los arcos en torno al patio son rebajados y diferentes de los del portal, y se apoyan en columnas de piedra. Sobre estas se descargan pequeños arcos formeros transversales a las galerías, que sirven de sostén a las bóvedas y están reforzados con tirantes de hierro forjado.

▲ Fig. 6. Casa Chacón. Patio principal.
Fines de siglo XVI. Ayacucho.

En la parte frontal de la casa, además del zaguán de ingreso, se ubican tres ambientes con puertas hacia el portal Unión, contruidos con gruesos muros de piedra y adobe encima. Al lado izquierdo del patio se observan cuatro recintos de proporciones y factura similar. En ese mismo lado, a partir del segundo patio, se alinean cinco ambientes con muros de menor ancho y que mantienen la solución de cubierta con bóveda de crucería. Entre los dos patios se encuentra una sala que es utilizada como ambiente de espera para los usuarios del banco. Está cubierta por dos bóvedas que se apoyan en una estructura moderna y son sostenidas con ménsulas. De esa manera, se integraron dos recintos en uno solo, sin afectar las bóvedas de arista originales.

En el segundo nivel las galerías de los cuatro lados que rodean al patio tienen pies derechos con zapatas de madera, sobre bases de piedra, con antepechos de balaustres similares a los de la fachada. En ese mismo nivel, en el sector frontal situado encima del zaguán, hay dos amplios salones, donde se desarrollaban las actividades sociales de la ocupación anterior. Se comunican entre sí y sus puertas dan a una amplia galería del segundo nivel, ubicada encima del portal. Destacan los techos en forma de artesa con cuatro vertientes y fondo plano, decorados con molduras en relieve que forman triángulos y adornos florales. El resto de los ambientes del segundo nivel tienen las puertas y ventanas frente a las galerías y están cubiertos con falsos techos de forma abovedada de factura contemporánea. Las armaduras de las cubiertas a dos aguas en toda la casa están hechas de madera rolliza, bajo el sistema de par y nudillo, y llevan encima tejas de cerámica.

La obra nueva complementaria

En el segundo patio se conservan tres lados de arquerías y la galería con bóvedas de crucería, que se prolonga desde el primer patio. Al fondo del inmueble, separados por la arquería posterior, se han construido en un nivel más elevado ambientes destinados a ventas y servicios del banco, con edificación contemporánea en concreto armado. Una escalera de servicio situada en la parte posterior conduce al segundo nivel, donde existen tres ambientes con muros de adobe, cubiertos con techos de tejas.

La intervención más significativa consistió en construir encima del segundo patio una cubierta de forma piramidal con cuatro vertientes, de estructura metálica dispuesta en forma de rombos y con un vidrio templado que refleja los rayos solares. Pilares metálicos situados en las cuatro esquinas sustentan la cubierta transparente. La mencionada estructura vidriada superpuesta se percibe como una obra moderna que no perturba la visión de las arquerías y cumple con el requisito de ser reversible.

Las obras restauradas

La intervención llevada a cabo por un equipo profesional especializado, se ejecutó entre 1995 y 1996. En su fase inicial, se retiraron los elementos agregados a la estructura original, como las rejas que cerraban las galerías del patio principal y los tabiques divisorios que existían dentro de los ambientes. Se modificó también



7a



el núcleo de viviendas para funcionarios que había construido el Banco de la Vivienda del Perú en la parte posterior del segundo patio.¹⁸ Para consolidar los muros de piedra se efectuaron calzaduras en la cimentación y se reemplazaron piezas líticas de las columnas que se encontraban muy dañadas. Lo mismo se hizo con tramos de las cornisas.

En las cubiertas se retiraron las tejas y se cambiaron las piezas de madera deterioradas, al igual que se reconstruyeron los cielorrasos que estaban en mal estado. Asimismo, se refaccionaron los antepechos de balaustres torneados de las galerías del segundo nivel. Y se tuvo especial cuidado con las texturas de revestimiento de muros y bóvedas, devolviéndoles los colores tradicionales.

La armoniosa conjunción de la obra antigua restaurada y la de factura nueva permiten un eficiente funcionamiento de la sede del banco en Ayacucho. La comunidad local aprecia los trabajos que le han restituido su calidad a la casa y valora la adaptación realizada.

◀ Figs. 7. Casa Chacón. Ayacucho.
 a. Sala de exposición.
 b. Galerías de los dos pisos. Fines de siglo XVI.

La Casa del Moral en Arequipa

La ciudad de Arequipa está situada al suroeste del territorio nacional, en la vertiente de la cordillera marítima occidental, a 2335 metros de altitud y a 120 kilómetros del litoral del océano Pacífico. Rodeada por tres volcanes, a través de su historia ha sufrido los daños de numerosos terremotos.

Su centro histórico destaca por las peculiares características de su arquitectura, con casas de un solo nivel distribuidas en torno a patios y edificadas con sillares de piedra volcánica. Con ese mismo material se levantaron los templos y conventos, de muros robustos, techos abovedados y una rica ornamentación con tallas de factura mestiza.

En el año 2003, el Banco de Crédito del Perú adquirió la Casa del Moral, extraordinario ejemplo del barroco de mediados del siglo XVIII y representativa de la peculiar arquitectura arequipeña. Sus dueños anteriores la habían reparado y restaurado en varias oportunidades, desde medio siglo atrás, amoblándola y decorándola con obras de arte. El anterior propietario tuvo el acierto de encargar investigaciones sobre la historia de la casa y contrató a un consultor especializado y arquitectos experimentados para su restauración en 1995. Al año siguiente, publicó un libro con la información recopilada.¹⁹

El banco adquirió el inmueble en esas condiciones, con el propósito de cuidarlo y preservarlo como casa museo de la historia de la ciudad, en una demostración de mecenazgo que refleja su compromiso con el patrimonio cultural. Recibió la vivienda con el mobiliario antiguo, lienzos de pintura colonial y objetos decorativos que fueron reunidos por los esposos Williams a mediados del siglo XX. Con ese acervo y otras piezas completadas por el banco, se definió la presentación museográfica, que ha convertido la casa en un lugar de visita obligado para el turismo cultural.

Reseña histórica

La Casa del Moral fue edificada para el coronel de milicias y corregidor de Arequipa Manuel Santos de San Pedro, nacido en Valladolid, que ostentaba la distinción de caballero de la Orden de Calatrava. El escudo nobiliario existente sobre la portada corresponde a la familia del coronel, cuyo padre integró el Supremo Consejo de Indias y también fue caballero de la misma orden. El coronel Santos de San Pedro estuvo casado con doña Rosa de Bustamante y Benavides, viuda del Capitán Bernardo Cornejo y Calderón, con quien tuvo un hijo. Cuando fallecieron el dueño de casa y su esposa, heredó la propiedad Miguel Bernardo Cornejo y Bustamante, cuyos sucesores mantuvieron la propiedad hasta 1833.²⁰

Ese año fue comprada por el hacendado y minero puneño Melchor Pacheco, a quien le correspondió reparar los daños que la casa había sufrido durante el terremoto de 1784. A su muerte la recibieron en herencia sus dos hijas. Transcurrido el tiempo, en 1936 la tenencia de la casa había pasado a los ocho nietos de una de las propietarias. En esa época la casa estaba muy venida a menos y en uno de sus ambientes funcionaba una herrería. Los dueños divi-



dieron la propiedad, separando la huerta, que fue adquirida por la Compañía de Bomberos.

En 1948 los herederos decidieron venderla al ingeniero de minas británico Arthur Howell Williams y su esposa Bárbara Kirtz de Williams, quienes fueron muy estimados en Arequipa por haber reparado la casa, a la que convirtieron en su residencia, haciéndola accesible a los visitantes. A su muerte, sus hijas vendieron la casa en 1975 al Banco Industrial del Perú, que la destinó a sus actividades financieras durante veinte años. Cuando el Gobierno dispuso su liquidación y la subasta del inmueble en 1994, fue adquirida por el Banco del Sur.

Esa entidad bancaria llevó a cabo al año siguiente nuevos trabajos de restauración en el inmueble. Estos descartaron los refuerzos estructurales y se limitaron al cambio de piezas de albañilería dañadas y la reformulación de las instalaciones

▲ Fig. 8. Casa del Moral. Fachada. S. XVIII. Arequipa.

eléctricas y sanitarias. Se retiraron tabiques, baños y divisiones además de cinco chimeneas que existían en las habitaciones. Se efectuó una exploración mural de los elementos decorativos y, bajo las capas de cal, se halló una policromía y pan de oro en rostros de ángeles y dentro de una hornacina.

La heráldica de la portada mestiza

Las investigaciones que difundió en 1996 el libro del Banco del Sur permiten entender el significado del blasón y las piezas parlantes en alto relieve que componen el frontón curvo de la portada de la casa. El escudo tiene cuatro cuarteles.

A la derecha, en la parte superior se alude a la familia Velásquez de Minaya, representada por el castillo de Antequera y, debajo, el cuartel inferior encierra un león de los Ortiz de Ocampo. El linaje de los Santos de San Pedro, emparentado con los apellidos antes mencionados, figura al lado izquierdo, en el cuartel superior, donde un gallo simboliza al apóstol San Pedro, que negó a Cristo antes de que cantara el ave. En la parte inferior, las llaves atravesadas se refieren a San Pedro como primer pontífice y son también un símbolo de la familia del propietario.

El escudo lleva a los lados las figuras de dos ángeles tenantes arrodillados sobre los capiteles de columnas salomónicas y con un pie encima de cabezas humanas decapitadas. En la otra mano, los ángeles sujetan cadenas de las que penden otras dos cabezas de felinos y de cuyas fauces surgen tallos con flores, muy similares a las existentes en la fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús de Arequipa. Debajo del escudo y en los extremos de la base del frontón curvo, se observan espadas, arcabuces y, al centro, lanzas junto a otra cabeza decapitada, lo que simbolizaría la carrera militar del propietario, según la interpretación indígena que considera las cabezas trofeo como signo de valor y coraje de los guerreros.

Descripción arquitectónica de la Casa del Moral

En el exterior, destaca la extraordinaria portada con pilastras y traspilastras que enmarcan el vano de ingreso, el cual lleva un dintel con ménsula en la parte central e impostas decoradas en la prolongación de las pilastras. En un segundo cuerpo, emerge el gran frontón semicircular rodeado de una cornisa abierta. Pináculos al centro y a los lados rematan la composición. Cuatro ventanas, con la característica composición arequipeña de un recuadro con molduras en la parte superior y debajo el vano con reja y apoyado sobre peana, completan la composición de la fachada principal.



9a



9b

El zaguán de ingreso abovedado conduce al amplio patio que tiene tramos empedrados y otros con jardines. Las principales habitaciones están distribuidas en torno a ese espacio, a las que se accede por portadas con pilastras que sustentan el dintel y, más arriba, el típico recuadro encerrado entre molduras, tratamiento que también tienen las ventanas que abren hacia el patio. A ambos lados del zaguán se sitúan dos salones, que han sido destinados a la exhibición numismática y como ámbito de iniciación del museo. La sala ubicada al lado derecho tiene un techo plano en reemplazo de la bóveda de cañón. Contigua a esta sala, en el lado izquierdo, al entrar al patio, se encuentra el comedor abovedado, donde se ha conservado una chimenea construida a mediados del siglo XX. Dos amplias ventanas iluminan el ambiente desde la calle Bolívar.

En el lado opuesto al ingreso, se halla el dormitorio principal, al que se accede desde un zaguán que da paso al segundo patio. La habitación se comunica con una sala de estar adyacente. Al lado derecho de esos ambientes, hay un zaguán de servicio que también conduce al segundo patio. Los dos salones situados al lado izquierdo del patio conservan las bóvedas de sillar originales con cornisas y ornamentos que representan rostros indígenas con plumas. En la hornacina existente en el salón que colinda con la crujía de fachada, los elementos decorativos también están policromados.

◀ Figs. 9. Casa del Moral. S. XVIII. Arequipa.
a. Arco del zaguán.
b. Patio principal.



El segundo patio tiene una hermosa galería cubierta con bóveda de lunetos, apoyada sobre cuatro robustos pilares. Estaba frente a la extensa huerta que fue fraccionada en la primera mitad del siglo XX y se redujo a un estrecho jardín. En ese sector se alza la escalera de acceso a las cubiertas de la casa.

Las intervenciones de restauración

Las reparaciones de carácter reconstructivo que se efectuaron después de los terremotos de 1784, 1836 y 1868 estuvieron orientadas, simplemente, a la rehabilitación de las condiciones de habitabilidad de la casa. Ese sentido práctico se hace evidente en el testamento de Melchor Pacheco de 1869, quien indica que tuvo que hacer la refacción porque el terremoto destruyó el edificio, al extremo de que no podía generar la renta de años atrás.²¹ Diferente es el caso del proceso de reconstrucción que efectuaron los esposos Bárbara y Arthur Williams en 1949, luego del terremoto del año anterior. Ellos documentaron los trabajos con fotografías, lo que nos permite conocer en qué consistieron.

La intervención mayor se hizo en el salón situado a la derecha ingresando por el zaguán y los ambientes adyacentes a la calle Bolívar, donde se ubica el comedor, los cuales fueron cubiertos con

techos planos de rieles de ferrocarril y sillares, en reemplazo de las bóvedas colapsadas. Cuando el Banco Industrial compró la casa a mediados de los años setenta, restituyó la bóveda del comedor, colocando vigas curvas peraltadas hacia el extradós de la bóveda. En los ambientes paralelos a la calle del Moral, todo el muro frontal estaba inclinado desde el terremoto de 1868 y la bóveda de calicanto se hallaba averiada, como indican los documentos de propiedad. Por esa razón, los propietarios anteriores descartaron la posibilidad de restituir la bóveda y recuperar la calidad del espacio.

Muchas de las alacenas existentes en las habitaciones fueron transformadas en ventanas durante la reconstrucción efectuada por los esposos Williams. En la última restauración, se decidió no intervenir en los vanos existentes, a pesar de las dudas sobre la autenticidad de las ventanas abiertas hacia la calle Bolívar y el patio. La falta de documentos que demuestran fehacientemente esas modificaciones llevó a que se prefiriera la no intervención.²²

Aunque la arquitectura civil arequipeña siempre estuvo pintada, a raíz de los terremotos de 1958 y 1960 surgió una corriente de opinión que fomentaba el retiro de todo vestigio de pintura, dejando a la vista el sillar. Se llegó a emitir ordenanzas municipales que obligaban a eliminar las superficies pintadas y dejar expuesto el material, sin tener en cuenta la concepción estética original. Al finalizar la restauración de la Casa del Moral en 1996, los arquitectos propusieron pintarla totalmente con los colores tradicionales, verificados en las exploraciones. Hicieron incluso muestras de pintura a la cal, con colorantes de tierras naturales, pero, por exigencias de la persona encargada de la decoración, los interiores fueron pintados con un color crema claro. Con acierto, lograron que se pintara el patio

▲ Figs. 10. Casa del Moral. S. XVIII. Arequipa.

- a. Ventana al patio interior.
- b. Salón con muebles y pinturas de la época.
- c. Comedor con cubierta abovedada.

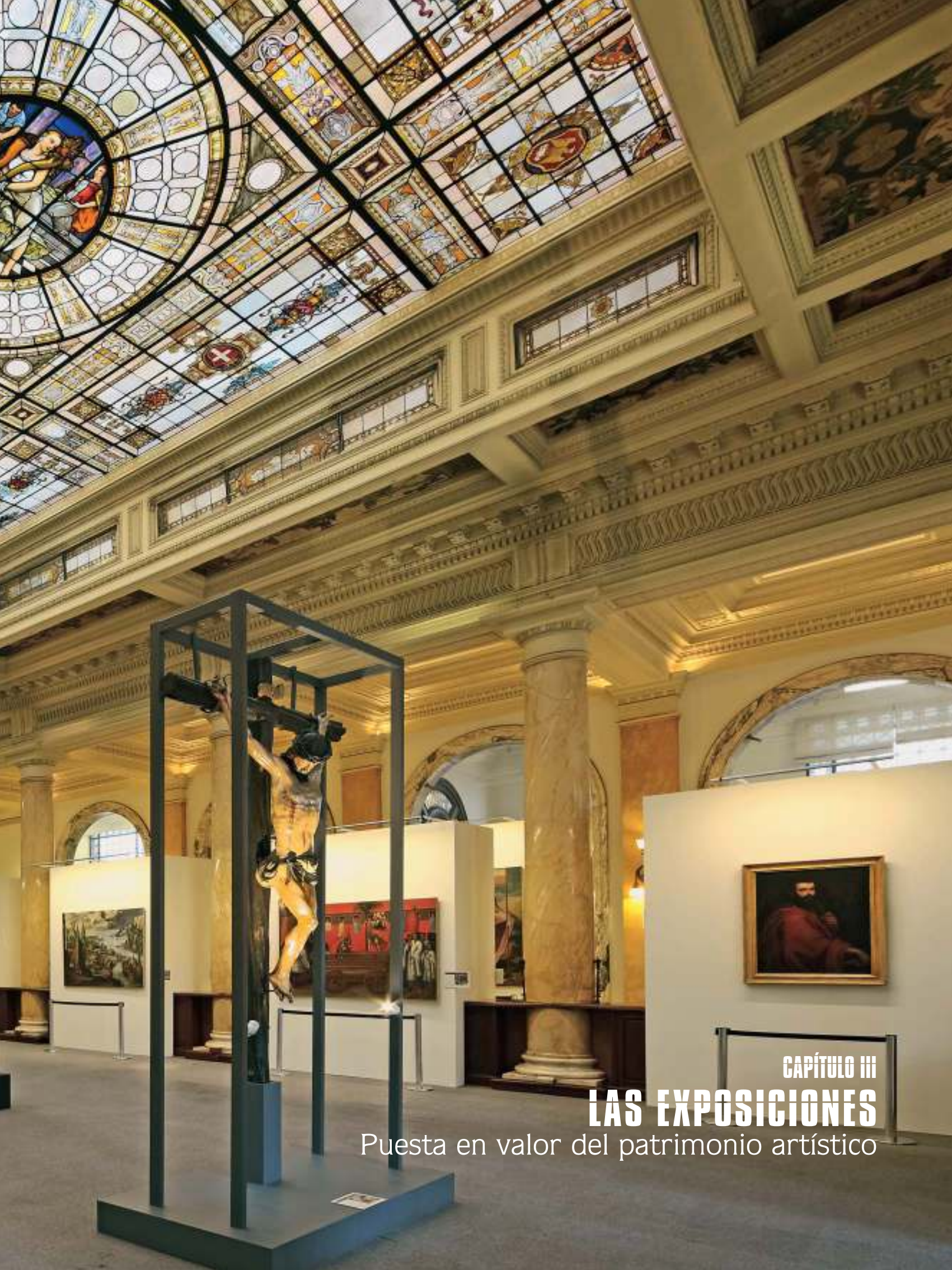


principal con un tono ocre rojizo y que se destacaran los elementos ornamentales con color blanco. Asimismo, la galería del patio interior se pintó de azul añil, con las bóvedas y gárgolas en color blanco.

En las fachadas, el Banco del Sur optó por dejar el sillar a la vista, pese a haberse encontrado evidencias fotográficas que confirmaban que habían estado pintadas.

Así fue como se consolidó y puso en valor un testimonio arquitectónico excepcional, que contribuye a entender la historia de Arequipa a través de los siglos, rescatando sus rasgos primigenios y dando al monumento un uso de gran trascendencia social.





CAPÍTULO III

LAS EXPOSICIONES

Puesta en valor del patrimonio artístico




Construyendo la historia del arte peruano

Wuffarden
Luis Eduardo Wuffarden



urante los quince últimos años del siglo XX, las actividades del Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, del Banco de Crédito del Perú, generaron un ritmo de exposiciones artísticas sin precedentes en el país. Conventos, casonas y otros edificios del centro histórico de Lima se habilitaron para exhibir obras recientemente restauradas, lo que convirtió al casco antiguo de la ciudad en un auténtico “museo vivo”. Se abrían así saludables espacios de reflexión, a contracorriente de la zozobra inflacionaria y la violencia terrorista que atenazaban sin tregua a la sociedad peruana por entonces. Otras veces, piezas estelares del arte virreinal viajaban a diversas ciudades del mundo, buscando nuevos públicos. En cada caso, el trabajo de un equipo de investigadores acompañó desde el comienzo las labores de restauración científica y dio a conocer los hallazgos derivados de ella por medio de estudios y catálogos que acabarían marcando una exigente pauta en el medio local. Todo ello significó, sin duda, un poderoso catalizador para la renovación, e incluso para el relevo generacional, experimentados por los estudios de historia del arte en el Perú a lo largo de ese período.

En un primer momento, el eje temático de las exposiciones fue la circulación de obras europeas en el Nuevo Mundo a través de las redes del comercio indiano y su influencia en la formación de las escuelas artísticas virreinales. El ciclo se inició con “El Siglo de Oro de la pintura sevillana”, abierta en enero de 1985, al celebrarse los cuatro siglos y medio de la fundación española de Lima.¹ Organizada en

► Fig. 1. *San José y el Niño*.
Taller de Bartolomé Esteban Murillo. S. XVII.
Museo de los Descalzos. Lima. 





2



2a



2b




2c

colaboración con el Museo de Bellas Artes de Sevilla y el Instituto de Cooperación Iberoamericana, era –en palabras de su coordinador general, Jorge Bernales Ballesteros– “una de las muestras más completas de pintura española que se haya exhibido en América”.¹ Por primera vez pudo verse en Lima un conjunto escogido de obras que se iniciaba con el italianismo del siglo XVI, representado por Luis de Vargas, sevillano formado en Roma. Su personalidad de algún modo enlaza con la de Francisco Pacheco, teórico y pintor que marca el tránsito hacia el barroco. Si bien la irrupción del estilo sería señalada luego por las obras de Francisco de Herrera el Viejo y Juan de Roelas, el barroquismo peninsular solo alcanzará su plenitud ya en tiempos de Alonso Cano, Francisco de Zurbarán y Bartolomé Esteban Murillo, todos ellos figuras emblemáticas del arte en Andalucía, representadas por piezas de primer orden.

Como contraparte del envío español se pudo apreciar un conjunto de obras existentes en el Perú, cuyo común denominador era su documentada procedencia sevillana o su derivación directa de modelos andaluces. El recorrido empezaba con Angelino Medoro, italiano influido por el romanismo de Sevilla, cuyo paso al Nuevo Mundo resultaría crucial para la pintura sudamericana. Había también lienzos de los obradores de Murillo y Valdés Leal, como el *San José con el Niño* de los Descalzos o la serie de la vida de San Ignacio de Loyola, procedente del templo jesuita de San Pedro. Pero sin duda el “meollo de la muestra” –como apuntaba Bernales Ballesteros– era la personalidad y la estela de Francisco de Zurbarán, a quien el marqués de Lozoya había llegado a señalar en 1942 como “padre de la pintura peruana”.³ De la abundante obra zurbaranesca existente en Lima fueron seleccionadas tres conocidas series: los arcángeles del monasterio de la Concepción, el ciclo de santos fundadores del convento de la Buena Muerte y las tribus de Jacob en la Casa de Ejercicios de la Tercera Orden Franciscana. La confrontación resultaría ciertamente provechosa, pues permitió confirmar la cercanía de los santos fundadores al obrador del maestro –ya señalada años antes por Paul Guinard⁴–, mientras que los bellos arcángeles de la Concepción se situaron como piezas periféricas de seguidores cercanos en el tiempo, a los cuales habría que buscar dentro de uno de los “cinco círculos” que articulan la producción artística de estilo zurbaranesco, según el esquema propuesto en 1953 por la estudiosa española María Luisa Caturla.⁵ Finalmente, la visión comparada de las tribus de Jacob ayudó a descartar en su caso cualquier probable intervención personal del maestro o siquiera de su prolífico taller.

En más de un sentido, los ensayos del catálogo –firmados por Jorge Bernales Ballesteros, coordinador de la muestra, César Pacheco Vélez, historiador peruano, y Emilio Gómez-Piñol, catedrático de arte hispanoamericano de la Universidad de Sevilla– tendían a retomar un discurso historiográfico iniciado en la década de 1940 por los primeros estudiosos del arte en el Nuevo Mundo. Subyace en ellos la idea de una fluida sintonía cultural entre Lima y Sevilla, a causa de las posiciones claves que ocupaban ambas ciudades dentro del régimen del monopolio comercial. Esta visión había sido una constante en los trabajos de historiadores españoles como Francisco Javier Sánchez Cantón, el marqués de Lozoya o Diego Angulo Íñiguez.⁶ Según todos ellos, tales vínculos habrían constituido un factor determinante para la transmisión de las formas artísticas desde Europa y para el surgimiento de las



◀ Figs. 2. Refectorio del Convento de San Francisco. Lima. Exhibe la serie de los hijos de Jacob, atribuida a Juana de Valera, seguidora de Zurbarán. S. XVII. 

- a. *Benjamín.*
- b. *Judá.*
- c. *Rubén.*
- d. *José.*
- e. *Jacob.*



3a



3b



3c



3d




3e



escuelas locales. Si bien esta postura ha sido ampliamente matizada en décadas recientes, enfatizando otras circunstancias igualmente decisivas, las fuentes andaluzas tenían todavía mucho que ofrecer al observador contemporáneo, como se demostró a través de mesas redondas, conferencias y aun ocasionales debates críticos suscitados en el contexto de la muestra.⁷

Una vez más, la circulación de lienzos europeos en el siglo XVII daría pie a la exhibición sobre “La pinacoteca de la Tercera Orden Franciscana”. Aunque buena parte de los fondos artísticos de la comunidad terciaria limeña había sido dada a conocer en 1945 por el historiador franciscano Benjamín Gento-Sanz –quien no dudaba en definir a esta dependencia como un auténtico “museo de pintura”–, la mayor parte de sus cuadros permanecía desconocida por el gran público. Se mostraron entonces tres de sus principales conjuntos pictóricos. El primero de ellos era la serie de la vida de Cristo, relacionada con Peter Paul Rubens ya desde el siglo XVII, como lo demuestra un pasaje de la crónica conventual de Fray Juan de Benavides, aparecida en 1674. Al describir el contenido de sus claustros, Benavides menciona como principal adorno de la antigua Penitenciaría “valientes y devotas pinturas ejecutadas en lienzos de tres varas de alto, sentadas sobre vistosas alfombras de azulejos, en que al vivo se representa la Pasión del Redentor del Mundo, invención de Pablo Rubenio”.⁸

No hay duda de que el término “invención” aludía a la autoría intelectual de las obras, no a su factura material. De ahí que al analizar la serie Juan Manuel Ugarte Eléspuru haya distinguido acertadamente manos y calidades diferentes, e incluso algunas compo-

◀ Figs. 3. Serie del Apostolado. Retratos inspirados en Rubens. S. XVII. Convento de San Francisco. Lima. 


- a. *Santiago El Mayor.*
- b. *San Matías.*
- c. *San Pablo.*
- d. *San Pedro.*
- e. *San Bartolomé.*
- f. *San Felipe.*
- g. *Santo Tomás.*
- h. *San Andrés.*



4a

siciones que en realidad no se debían al propio Rubens sino a Anton Van Dyck, su seguidor más importante. Es el caso de *La coronación de espinas*, en la que Van Dyck reelabora a su vez una fórmula iconográfica creada en el siglo anterior por Tiziano. Todo indica, por tanto, que estamos ante una producción de taller, ejecutada con miras al mercado de exportación. La demanda de este tipo de obras en los virreinos americanos se hacía eco del triunfo experimentado en toda Europa por el estilo de Rubens, incluso años después de la muerte del maestro. Su circulación ultramarina fue propiciada por grandes empresas mercantes, como la de los hermanos Forchondt, fundada en Amberes, lo que se complementó en una escala menor con la presencia masiva de estampas de Rubens y su entorno, que tuvieron un peso decisivo en la actividad de los pintores del Cusco desde 1630 en adelante.

El *Apostolado* de medio cuerpo es otra serie de procedencia europea que no deja de suscitar problemas de autoría, dado que su ingreso al recinto religioso no se halla documentado. En su estudio al respecto, Luis Enrique Tord opta por recoger la atribución tradicional a José de Ribera, el Españolito, formulada por Gento Sanz en su conocida monografía de 1945.⁹ No obstante, Tord señala entre las dificultades para llegar a una conclusión definitiva el usual intercambio de modelos entre Ribera y otros maestros de su tiempo, corroborado por César Pacheco Vélez en la misma publicación.¹⁰ Ejemplo de ello serían las coincidencias halladas con la obra de Murillo en el caso del *San Pablo*. Sea como fuere, lo evidente es que la mayoría de estos cuadros se basaba en el *Apostolado* incompleto que hacia 1618 realizó Peter Paul Rubens en Madrid, por encargo del duque de Lerma, ministro de Felipe IV, hoy en el Museo del Prado. Estos modelos fueron reelaborados una y

▲ Figs. 4. Serie del Zodiaco. Ca. 1620-1630. Taller de los Bassano. Museo de Arte Religioso. Catedral de Lima. 

- a. Géminis.
- b. Leo.
- c. Cáncer.

otra vez por artistas europeos de los siglos XVII y XVIII para componer nuevas series apostólicas. Quizá la más cercana al conjunto limeño sea la que se encuentra en la sacristía de la iglesia madrileña de San Francisco el Grande, y es probable que fuese copiada y remitida al Perú con ocasión de la apertura de la nueva Casa de Ejercicios franciscana.

La última serie analizada en este catálogo es *Los hijos de Jacob* o *Las tribus de Israel*, que colgaba en el refectorio de los hermanos terciarios. Si bien su relación iconográfica y compositiva con la producción de Zurbarán resultó siempre evidente, no lo fue tanto su vinculación directa con el maestro o su obrador. El parecido con el ciclo pictórico homónimo conservado en Auckland Castle, a las afueras de Durham (Inglaterra), atribuido a Zurbarán desde 1936 por August Meyer, era manifiesto.¹¹ A su vez, César Pacheco Vélez apunta en su estudio la trascendencia de los trabajos de limpieza y restauración para formular un juicio fundamentado.¹² Sobre esa base sugiere por primera vez una autoría local, a partir de las noticias documentales proporcionadas por Guillermo Lohmann Villena en un ensayo de 1940, recogidas dos años después por Miguel Lasso de la Vega, marqués de Saltillo. Lohmann había dado a conocer la figura excepcional de Juana de Valera y Escobar, criolla limeña aficionada a la pintura, que abordó en su trabajo temas de indudable filiación zurbaranesca.¹³ Al disponer su testamento en 1667, Valera –viuda del capitán Mujica– incluye en la relación de sus bienes varios conjuntos de pinturas de su mano, como los Infantes de Lara o las Tribus de Israel. Esta plausible hipótesis fue retomada por el estudioso español Benito Navarrete Prieto, quien suele enfatizar en sus trabajos el lado americanista del obrador de Zurbarán.¹⁴ A la vista de la serie limeña, Navarrete ha propuesto una atribución a Juana de Valera y, por tanto, sitúa su ejecución dentro de la estela zurbaranesca seguida por algunos pintores virreinales a mediados del siglo XVII.¹⁵

Esa progresiva diferenciación estilística entre las obras importadas y sus reelaboraciones o respuestas locales se hará más evidente en “El Zodiaco en el Perú”, exposición presentada en 1987.¹⁶ A través de dos ciclos zodiacales se exploraba el impacto de esta temática europea, basada en la erudición astrológica, y sus consecuencias en la sociedad colonial, fuertemente dominada por la ortodoxia del pensamiento religioso contrarreformista. Significativamente, las pinturas estudiadas se conservan en edificios eclesiásticos de indiscutible importancia, como son las catedrales de Lima y Cusco. El primer conjunto, de procedencia europea, se atribuyó al taller de los hermanos Bassano, exponentes de la escuela de Venecia a fines del siglo XVI. En cambio, la segunda serie pertenece al maestro indígena Diego Quispe Tito y constituye una de las producciones culminantes de la denominada “era Mollinedo” en el sur andino, que marca el punto de partida para la escuela pictórica cusqueña.

Según observa Juan Manuel Ugarte Eléspuru en su estudio preliminar sobre los lienzos de Lima, el Zodiaco formaba parte de una cultura astrológica de orígenes grecorromanos que sobrevivió a su tiempo y se fundió con el humanismo cristiano a través de las edades Media y Moderna. En el caso de la representación pictórica, los motivos zodiacales tendieron a relacionarse simbólicamente con los ciclos agrícolas






5a

estacionales y con los meses del año.¹⁷ De hecho, estas doce pinturas describen con detalle las labores del campo a lo largo del año, desde la siembra hasta la cosecha, siguiendo las etapas del calendario europeo. Su presencia en la capital del virreinato sin duda se hacía eco del enorme éxito de los temas bassanescos en el gusto pictórico de la sociedad española, cuya ambivalente significación de fondo podía ser interpretada alternativamente como sacra o profana de acuerdo con el contexto donde se colocaran las piezas.

No se tenía noticia entonces sobre la procedencia de los lienzos y el propio Ugarte Eléspuru declara en su ensayo que “se ignora cuándo y cómo esta serie vino a parar a nuestra capital”.¹⁸ Para compensar ese vacío informativo menciona la existencia documentada de cuadros de autoría o temática bassanesca en colecciones importantes del Perú, tanto en la época del virreinato como en los primeros decenios de la república. Sugiere que en esos antiguos inventarios podría rastrearse alguna pista sobre las pinturas en cuestión. Esta incógnita solo sería despejada diecisiete años después, en otro libro del Banco de Crédito del Perú dedicado a la Catedral de Lima, en cuyas páginas se revela que las escenas del Zodiaco pasaron a ese templo como parte de los bienes legados por el arzobispo de Lima Melchor de Liñán y Cisneros (1629-1708), quien ejerció el gobierno eclesiástico desde 1676 hasta su muerte. Ello no solo demuestra una afición por la pintura que iba más allá de la temática estrictamente sagrada, sino que corrobora cómo la posesión de este tipo de obras no estaba reñida en modo alguno con la ortodoxia doctrinal de su propietario.

▲ Figs. 5. Serie del Zodiaco.
Diego Quispe Tito. S. XVII. Catedral del Cusco.
Arzobispado del Cusco. 

- a. *Escorpio*. Parábola de los Viñaderos Infieles.
- b. *Leo*. Parábola del Buen Pastor.
- c. *Libra*. La higuera estéril.

Como era de esperarse, las conclusiones de Ugarte Eléspuru en cuanto a la probable autoría del Zodiaco limeño detectan desigualdades de factura y algunas diferencias temporales en las vestimentas de los personajes representados. Ello lo lleva a atribuir los cuadros a prácticamente todos los hermanos Bassano –Francesco el Joven, Jacopo, Francesco, Girolamo, Gianbattista y Leandro–, de acuerdo a la cercanía de cada obra con su respectivo estilo. Otros estudiosos han percibido en esta serie la difusión tardía de los temas más populares de los Bassano, como consecuencia de su enorme aceptación en la península ibérica. Tanto en Venecia como en la propia España hubo talleres enteros dedicados a satisfacer esa voluminosa demanda y habría que situar entre ellos a la serie limeña. De hecho, es posible distinguir al menos tres grupos claramente diferenciados dentro del conjunto: el primero, conformado por escenas plenamente bassanescas, atribuibles al taller organizado por la familia Bassano; el segundo, mezcla elementos del repertorio bassanesco con otros ajenos, lo que remite a ciertos artistas flamencos activos en el Véneto, como Ludovico Pozzoserrato (1550-1604/5), y, finalmente, hay un tercer grupo que revela un estilo distinto de los Bassano, pero reinterpretado por pintores flamencos activos en la región de Venecia.¹⁹ Por ello la serie testimonia, ante todo, la difusión del gusto por este tipo de pintura en Lima, como lo demuestran los envíos a Indias del pintor Bartolomé Carducho, en su faceta de marchante de arte, documentados en 1600. Se explica así que el estilo de los Bassano y de la pintura veneciana de su tiempo dejara una impronta considerable en el barroco local durante el último cuarto del siglo XVII, al llegar el momento de auge de la pintura capitalina.

Enteramente distinto es el caso del Zodiaco incompleto, compuesto por solo nueve lienzos, existente en la Catedral del Cusco. Es obra de Diego Quispe Tito, uno de los maestros indígenas más afamados de la ciudad, y –a diferencia del carácter aparentemente profano de la serie bassanesca– sus escenas ofrecen una versión “cristianizada” de los signos astrológicos, al identificarlos con episodios de la historia evangélica de Cristo y con pasajes de los textos sagrados que van inscritos al pie de cada lienzo. Son las últimas obras que firmó este dotado pintor, descendiente de una de las *panacas* o familias imperiales incaicas. Están fechadas en 1681 y señalan un punto culminante en la etapa de emulación de la pintura barroca europea que caracteriza en gran medida a la denominada “era Mollinedo”. Luego de una carrera que inicia como uno más de los continuadores “primitivos” del estilo iniciado en la región por el jesuita Bernardo Bitti hacia la década de 1630, su obra se verá decididamente influida por la circulación masiva de estampas y pinturas flamencas sobre cobre, a partir de las cuales construirá esforzadamente su estilo maduro. Esa progresión se aprecia con claridad en la decoración interior de la iglesia del pueblo indígena de San Sebastián, donde Quispe Tito era vecino principal.

El triunfo del pintor en la propia ciudad del Cusco se dará en torno a 1675, cuando ejecuta su gran lienzo de las *Postrimerías* o el *Juicio Final* para la comunidad franciscana. Seis años más tarde Quispe Tito hará las pinturas del Zodiaco, obras en las que su manera pictórica se mimetiza hábilmente con el estilo del pleno barroco flamenco. A ello se suma la copia literal de estampas, que en este caso





proceden de la obra *Emblemata Evangelica*, inventada por Hans Bol y grabada por Adrian Collaert en 1585. Se buscaba concordar así los doce signos celestes según los meses del año, mostrando que “Cristo dio a los hombres los astros para que por ellos puedan distinguir la evolución del tiempo iniciado por Dios”. El propósito de esa importante iniciativa editorial consistía, según sus autores, en “revocar el culto idolátrico y por medio de estas creaturas llegar al culto de un solo creador, y que pongan los ojos en el reino místico de los cielos”.²⁰ Nada más apropiado para ejemplo de la sociedad colonial andina, constantemente temerosa de cualquier rebrote idolátrico dentro de la población indígena que implicase retomar las antiguas creencias panteístas del Tawantinsuyo.

Al aproximarse a la cultura humanística que inspiró este tipo de imágenes, Luis Enrique Tord reflexiona ampliamente sobre las relaciones entre el legado de la Antigüedad y el pensamiento cristiano, sobre todo a partir del Renacimiento, y el trasvase de ese híbrido corpus de ideas en el contexto de la cultura virreinal andina. Habría que recordar a ese respecto el frecuente cultivo de la ciencia astrológica entre los letrados criollos o españoles afincados en el Perú. Quizá la referencia más interesante sea el *Opúsculo de Astrología en Medicina y de los términos y partes de la astronomía necesarias para el uso della*, escrito en Lima por el granadino Juan de Figueroa y publicado en esta ciudad el año 1660. Desplegando gran erudición, el autor se propuso demostrar la utilidad del conocimiento astrológico para el mejor ejercicio de la medicina.²¹ Figueroa era alto funcionario de la Casa de Moneda, regidor del cabildo de Lima y familiar de la Santa Inquisición, lo que demuestra una vez más que este tipo de conocimientos no eran percibidos como contrarios a la fe. De hecho, el libro contaba con la licencia eclesiástica y estaba dedicado nada menos que al virrey del Perú, Luis Enríquez de Guzmán, conde de Alba de Aliste. Con ese motivo, el autor remitió a la corte de Madrid, por intermedio del mencionado gobernante, el horóscopo que había elaborado del príncipe Felipe Próspero, heredero del trono de España.²²


Simultáneamente, Tord hace referencia al amplio conocimiento de los astros en el antiguo Perú y sus vinculaciones con las creencias míticas prehispánicas, recogidas en reiteradas ocasiones por escritores y cronistas del virreinato. En ese sentido, el autor recuerda el complejo sistema de los *ceques* o caminos rituales de significado astrológico que recorrían toda la ciudad del Cusco y vinculaban entre sí a sus principales templos, replicando a escala urbana una cartografía del macrocosmos universal. Se explican así las expresas prohibiciones eclesiásticas que anotaba en 1681 el cronista dominico fray Juan Meléndez con respecto a “que no solo en las iglesias sino en ninguna parte, ni pública ni secreta de los pueblos de indios se pinte el sol, la luna ni las estrellas, por quitarles ocasión de volver (como está dicho) a sus antiguos delirios y disparates”.²³

Por ello resultan pertinentes las preguntas planteadas por el autor del ensayo en torno a las circunstancias del encargo de esta serie pictórica, más allá de su manifiesta ortodoxia doctrinal. “Lo que sí llama la atención –reflexiona Tord– es que se le pidiera precisamente a un pintor indígena la realización de una serie de esta naturaleza, lo que nos indica que había canónigos humanistas que todavía se dedicaban, a finales del siglo XVII, en el Cusco, a especulaciones que fascinaban

a las élites intelectuales europeas desde dos siglos atrás”.²⁴ Sin duda, muchos miembros de la alta jerarquía eclesiástica cusqueña estaban familiarizados con estas lecturas. Pero, ¿fueron ellos, con certeza, los comitentes de los lienzos del Zodiaco? La respuesta parecería obvia, pues tradicionalmente se ha dado por sentado que los cuadros estuvieron en el templo mayor cusqueño desde su ejecución en tiempos del obispo Mollinedo y, por tanto, habrían sido encargo del propio prelado o de su cabildo eclesiástico.

Todo indica, sin embargo, que en realidad no fue así. De acuerdo con un testimonio poco conocido de Uriel García –recogido solo al paso por los historiadores Isaías Vargas, José de Mesa y Teresa Gisbert–, el ingreso de estas pinturas al templo mayor se habría producido en una época moderna.²⁵ Siguiendo esta misma versión, los lienzos del Zodiaco de Quispe Tito procederían de la casa cusqueña de los Valdés Bazán, antiguos condes de la Laguna, de donde habrían sido trasladados, ya entrado el siglo XX, como parte de un donativo o legado testamentario a la Iglesia. Esta circunstancia vendría a confirmar la estrecha vinculación del pintor con las elites criollas cusqueñas, mas no con el obispo Mollinedo en particular, quien solo emprendió la decoración pictórica catedralicia a comienzos de la década de 1690, varios años después de que Diego Quispe Tito hubiese desaparecido.

Una de las consecuencias del surgimiento de la escuela cusqueña, a partir de la “era Mollinedo”, sería su progresiva expansión comercial hacia otras ciudades del virreinato. Esta empezará lentamente en el último cuarto del siglo XVII, sobre todo por intermedio de las principales congregaciones religiosas, hasta llegar al sorprendente auge exportador de mediados de la centuria siguiente, que difundió este tipo de lienzos por toda Sudamérica. En ese sentido es importante constatar el aprecio creciente por la pintura cusqueña en Lima, que terminaría ocasionando una paulatina “invasión” estética del gusto surandino en plena capital del virreinato al promediar el siglo XVIII. Este fenómeno fue recogido en la exposición dedicada a “La imagen de María en el arte del Perú”, que reunía un conjunto diverso de piezas de temática mariana restauradas recientemente.²⁶ A propósito de ellas, Juan Manuel Ugarte Eléspuru publicó un estudio panorámico sobre *La imagen de*

◀ Figs. 6. Serie de la vida de la Virgen. Anónimo. Escuela Cusqueña. S. XVIII. Iglesia de Jesús, María y José. Lima. 

a. *Desposorio de la Virgen.*

b. *El nacimiento de la Virgen.*

c. *Ofertorio de la Virgen.*

d. *Presentación de la Virgen al templo.*




6b

6c

6d



▲ Fig. 7. Vista del interior de la Iglesia de Jesús, María y José. Lima.

► Figs. 8. Serie de la vida de la Virgen. Anónimo. Escuela Cusqueña. S. XVIII. Iglesia de Jesús, María y José. Lima. 

- a. *La Anunciación.*
- b. *La Visitación.*
- c. *La adoración de los pastores.*
- d. *Adoración de los Reyes Magos.*
- e. *Presentación del Niño Jesús al Templo.*
- f. *La circuncisión del Niño Jesús.*
- g. *Huida a Egipto.*
- h. *Jesús entre los doctores.*

María en el arte y sus implicancias dentro del proceso artístico peruano.²⁷ Después de afirmar cómo la figura de María desplaza a todas las diosas madres de la antigüedad para convertirse en la Madre Universal de la era cristiana, el autor recuerda el primigenio papel de la Virgen como *Panagia* o “toda santa” en el arte medieval, complementando a la figura del *Pantocrátor* encarnada por Cristo. En aquella época se gestará también el énfasis sentimental en la maternidad de María, que conjuga aspectos humanos y celestiales, reelaborados posteriormente por los pintores del Alto Renacimiento y el Barroco. Este es uno de los tópicos favoritos de la religiosidad española en tiempos de la conquista y también se halla presente entre los maestros italianos de fines del siglo XVI –Alesio, Bitti y Medoro– que tanto influyeron en las escuelas pictóricas andinas. Se refiere también a los modelos de Rubens y Murillo que dominaron la iconografía mariana del barroco a ambos lados del Atlántico, sin olvidar las particularidades iconográficas y técnicas del Nuevo Mundo, como la proliferación de “esculturas pintadas”, o el recurso decorativo del sobredorado para subrayar la sacralidad de ciertos personajes y escenas. Su discurso se ve ilustrado por notables imágenes marianas, como la bittesca *Virgen con*



8b

8c

8d

8a

8e

8f

8g

8h




9a



9b



9c

► Figs. 9. Serie de la vida de la Virgen.
Anónimo. Escuela Cusqueña. S. XVIII.
Iglesia de Jesús, María y José. Lima. 

- a. La Asunción de la Virgen.
- b. Tránsito de la Virgen.
- c. Coronación de la Virgen Niña.
- d. Coronación de la Virgen por la Trinidad.





el Niño de la iglesia de Yanahuara (Arequipa), una *Adoración de Pastores* atribuida a Diego Quispe Tito, propiedad del monasterio arequipeño de Santa Catalina, o la *Inmaculada Niña* por Gregorio Fernández, que integra el grupo escultórico de *La familia de la Virgen* en el templo jesuita de San Pedro (Lima).

Pero el núcleo de la muestra era la serie cusqueña de la vida de la Virgen que decora la iglesia monacal de Jesús María, uno de los pocos templos limeños que conservan su decoración barroca prácticamente intacta, pues al parecer no estuvo sujeta a la “restauración” neoclásica de comienzos del siglo XIX. Por ser la Sagrada Familia o Trinidad Terrestre su advocación titular, este edificio era el lógico destinatario del conjunto pictórico dedicado a la historia de María, obra de taller compuesta originalmente por los catorce lienzos –más dos añadidos de similar procedencia– dispuestos en los muros de la nave única.

Ejecutado quizá a fines del siglo XVII o principios del siguiente, el ciclo testimonia el fuerte impacto estilístico de la escuela flamenca, cuyo aporte resultaría dominante en la región andina. Ello marca una clara diferencia en relación con lo que ocurría contemporáneamente en Lima, donde el barroco hispano y el gusto italianista tuvieron mayor gravitación. El arraigo de lo flamenco se daría principalmente como consecuencia de la difusión de las estampas grabadas, cuyas filiaciones no resultan difíciles de rastrear en muchas de estas composiciones; pero, además, circularon ampliamente “láminas” o pequeñas pinturas al óleo sobre planchas de cobre, que ayudaron a difundir, complementariamente, el vigoroso cromatismo de esa escuela. La circulación de este tipo de imágenes era impulsada por las grandes casas exportadoras de muebles y objetos suntuarios que comerciaban con el Nuevo Mundo, como la firma de los hermanos Forchondt, cuya sede principal estaba en la ciudad portuaria de Amberes. En el presente caso, sorprende la diversidad de fuentes gráficas correspondientes a estilos distintos, que van desde Abraham Bloemaert, grabado en 1618 por Boetius Bolswert –para la *Adoración de los pastores*–, hasta las triunfales composiciones de Peter Paul Rubens, como se aprecia en la escena de la *Asunción*, que remite al original del maestro actualmente en el Museo de Düsseldorf, estampado por Paul Pontius en 1624.


En su acucioso estudio preliminar sobre la serie de Jesús María, Ricardo Estabridis Cárdenas recuerda las circunstancias históricas que dieron origen al beaterio, fundado en 1678 por el devoto sastre indígena Nicolás Ayllón y su mujer, como casa de recogimiento para mujeres.²⁸ Solo en 1698 sería elevado a rango de monasterio capuchino, por real cédula de Carlos II, quien dispuso el traslado de las religiosas fundadoras desde Madrid. El autor hace oportuno hincapié en los personajes ligados a la historia de la casa, cuyas vinculaciones con el Cusco podrían haber determinado el envío de las pinturas. Menciona entre ellos al fraile franciscano Sebastián de Arvide y al oidor Juan González de Santiago, posteriormente consagrado como obispo de la diócesis cusqueña. Estabridis Cárdenas atribuye el conjunto a Isidoro Francisco de Moncada, maestro cusqueño líder de su gremio que ejercería gran influencia a lo largo de la región altiplánica durante la segunda mitad del siglo XVIII. En su opinión, el estilo de este pintor “recibe la influencia de Quispe Tito y de Basilio Santa Cruz”. Se trataría, por tanto, de una modalidad pictórica arcaizante para su tiempo, pues de algún modo su autor se



había propuesto continuar la “gran manera” de los maestros activos en la centuria anterior. Esa filiación se aleja ciertamente de las innovaciones introducidas por las personalidades contemporáneas triunfantes en la propia ciudad del Cusco, como Marcos Zapata o Antonio Vilca.

Por lo general, los pintores cusqueños manejaban un repertorio iconográfico bastante convencional con relación a la historia sagrada. Sus representaciones artificiosas e idealizadas de la historia sacra rara vez cedieron paso a la representación de la realidad visual inmediata. La gran excepción a esa constante se halla en la serie de lienzos que representan la procesión del Corpus Christi y tienen como escenario la propia ciudad del Cusco, en el momento de su mayor esplendor urbano. Su restauración integral, aun en pleno proceso, daría lugar en 1994 a una extensa muestra en torno a “La fiesta en el arte”, que exploraba diversos aspectos del ceremonial festivo a lo largo del tiempo.²⁹ Es interesante que, junto con los primeros lienzos virreinales restaurados en esa ocasión, se hayan exhibido acuarelas de Francisco González Gamarra que registran el Corpus cusqueño a comienzos del siglo XX, varias estampas costumbristas de Pancho Fierro dedicadas a procesiones religiosas de Lima, fotografías de Martín Chambi sobre la tradicional fiesta eucarística en las décadas de 1930 y 1940, así como una rica variedad de piezas de arte popular que hacían referencia al esplendor de la tradicional celebración.

◀ Fig. 10. Procesión del Corpus Christi. El escenario barroco de la fiesta concebido delante de las iglesias del siglo XVII renueva hoy su vigencia en Cusco.

▲ Fig. 11. *Regreso de la procesión a la catedral.* Serie del Corpus de Santa Ana. Ca. 1675-1680. Catedral del Cusco. Arzobispado del Cusco. 



▲ Fig. 12. Altar efímero del Corpus. Anónimo. Exposición “La fiesta en el arte”. 1994. BCP, sede de La Molina. Lima.

► Fig. 13. *Comunidad Mercedaria*. Serie del Corpus de Santa Ana. Ca. 1675-1680. Catedral del Cusco. Arzobispado del Cusco. 

El catálogo *La fiesta en el arte* incluye ensayos de Guillermo Lohmann Villena y Jorge Flores Ochoa que abordan la historia del Corpus Christi en Lima y Cusco, respectivamente. Lohmann Villena se remonta a los orígenes de esta festividad en la capital del virreinato. Por ello mismo, ya en la década de 1560 los actos de la conmemoración eucarística “habían alcanzado magnificencia tal, que no desmerecían en un cotejo con los hasta hoy soberbios de Toledo”, como lo certificaba un testimonio de época recogido por el cronista fray Reginaldo de Lizárraga.³⁰ Por su parte, Flores Ochoa pasa revista a la evolución de la misma fiesta en el Cusco, comparando su esplendor barroco con las transformaciones experimentadas en su versión más reciente. El autor constata que el moderno Corpus integra nuevos actores, pues “la fiesta incrementa su convocatoria volviéndose el verdadero tiempo y espacio del encuentro de los cusqueños que, sin abandonar el espíritu del barroco, recreándolo”.³¹

Al concluirse la restauración de la serie del Corpus, el Banco de Crédito del Perú asumió el reto de mostrarla al público europeo organizando una ambiciosa muestra itinerante cuya primera estación sería nada menos que Roma, centro del cristianismo y origen de la fiesta eucarística universal. Nació así “La processione del Corpus Domini”, albergada en las salas del Instituto Ítalo-Latinoamericano de la capital italiana, que pasó luego al Real Monasterio de San Clemente de Sevilla, bajo coauspicio de la Unión Latina y la Fundación El Monte.³² La respuesta del público fue masiva y su repercusión en la crítica especializada se vería reflejada en la prestigiosa revista italiana *FMR*, donde se publicó un amplio reportaje gráfico junto con una versión resumida del catálogo.³³ En su ensayo preliminar, titulado “La serie del Corpus: Historia, pintura y ficción en el Cusco del siglo XVII”, el autor de estas líneas se propuso presentar la compleja problemática que rodea a los cuadros del Corpus y la estrecha relación de estos con la sociedad andina de su tiempo. Después de una breve semblanza del Cusco en la época de Mollinedo, el texto analiza las circunstancias sociales que llevaron al encargo de las pinturas, destinadas a la parroquia indígena de Santa Ana, en las alturas de *Carmenca*, puerta de entrada a la ciudad. Luego se plantea los vínculos de sus autores con el surgimiento de la escuela cusqueña de pintura y con el “renacimiento inca”; recapitula la suerte corrida por los cuadros a lo largo de la historia, así como su fortuna crítica dentro de la progresiva revalorización moderna del arte virreinal, ligada al nacionalismo e indigenismo de inicios del siglo XX. Finalmente, analiza el programa iconográfico y sus implicancias simbólicas en tanto “puesta en escena” de la estratificada sociedad colonial cusqueña que explicita su lugar dentro de la estructura imperial de la Casa de Austria, presentada aquí como brazo político de la fe católica.

Jorge Bernales Ballesteros, por su parte, propone al final del volumen una reconstrucción ideal del orden sucesivo que pudieron tener las escenas dentro de su emplazamiento primero. En ese sentido, reactualiza una antigua discusión, aun irresuelta, iniciada por historiadores pioneros de la pintura cusqueña como Uriel García, Felipe Cossío del Pomar y Ricardo Mariátegui Oliva entre las décadas de 1920 y 1950.³⁴ El objetivo declarado del autor era “examinar los cuadros bajo una perspectiva de crónica o testimonio de la época barroca”, y por esa vía llega a la conclusión de que el lienzo inicial sería *Altar de la Cena* y el último *La procesión*




13

entra en la Catedral. Estas aproximaciones se sumaron a la importante tesis doctoral que, sobre el mismo tema, había presentado en 1990 la estudiosa norteamericana Carolyn Dean en la Universidad de California, y ayudaron a situar la serie del Corpus en el lugar de privilegio que hoy ocupa dentro de los estudios del arte virreinal latinoamericano.³⁵ Su inclusión destacada en exposiciones, catálogos y monografías del más alto nivel en los últimos años demuestra con elocuencia la enorme gravitación de estas obras en el mundo académico internacional.³⁶

El mismo año en que esa notable muestra circulaba por Europa, el Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación publicaba localmente un catálogo dedicado a *La Semana Santa de Lima*.³⁷ En este caso, excepcionalmente, la edición no acompañaba a una exposición en sentido estricto, sino que constituía una novedosa guía artística para el espectador de las procesiones de la Semana Santa en la capital peruana. La iniciativa buscaba llamar la atención sobre un aspecto importante de las tradiciones culturales limeñas, en el contexto de los esfuerzos por recuperar el centro histórico de la ciudad. El ensayo principal es un documentado estudio de Guillermo Lohmann Villena sobre la evolución de estas celebraciones a lo largo del tiempo. Con su habitual erudición histórica, el autor se remonta a los años siguientes a la conquista y registra la fundación de las primeras cofradías actuantes en las ceremonias, como la Veracruz, anexa a



▲ Fig. 14. *Señor de la Justicia*.
S. XVIII. Iglesia de Santo Domingo. Lima.

► Fig. 15. *Virgen Dolorosa*.
S. XVIII. Iglesia de Santo Domingo. Lima. 

► Fig. 16. *Nuestra Señora de la Alegría*.
S. XVII. Monasterio de Nuestra Señora del Carmen de Lima.


Santo Domingo, y la de la Virgen de la Piedad, en el templo de La Merced. Junto con estas corporaciones surgirán numerosos conflictos en torno a las precedencias, es decir, el lugar que debía ocupar cada congregación en el desarrollo de las procesiones, lo que sería causa de constantes enfrentamientos, algunos muy ruidosos, situación que demandó la intervención y el arbitraje de las autoridades eclesiásticas.


Un caso ilustrativo es el de la cofradía del Cristo de Burgos, recogido en detalle por el autor. Entre sus cofrades y los de la Veracruz había constante rivalidad debido a la simultaneidad de sus respectivas procesiones, circunstancia que haría estallar una sonada crisis en plena ceremonia del jueves santo de 1617. Fueron numerosas las medidas legales correctivas dispuestas una y otra vez por el cabildo y el arzobispado, con miras a imponer orden en este tipo de fiestas y lograr que ellas se desarrollaran dentro del clima de recogimiento exigido por el recuerdo de la Pasión de Cristo. Otro aspecto importante abordado por Lohmann



es la erección de arquitecturas efímeras, como el monumento de la catedral, para conmemorar la institución de la Eucaristía durante el jueves santo. Pero el tema artístico central estaba relacionado con la imaginería religiosa que constituía el eje del aparato ceremonial. Se recuerda así la llegada en 1593 de una réplica del Cristo de Burgos, o la participación de maestros peninsulares como Pedro de Noguera o Martín Alonso de Mesa en la hechura de efigies dedicadas al culto público de la Semana Santa.

En un fragmento medular de su texto, Lohmann contrapone el intenso fervor colectivo desplegado en el siglo XVII con el proceso de secularización que caracterizó a la centuria siguiente, a lo largo de la cual el autor observa “un progresivo apagamiento del esplendor de las Ferias mayores, indudable consecuencia del nuevo talante que se va infiltrando en las conciencias”.³⁸ Pese a los aires de secularización imperantes en el contexto de las reformas borbónicas, el papel del virrey y de otros funcionarios civiles seguía siendo importante en el aparato ceremonial y quedó registrado en publicaciones oficiales dieciochescas como la *Gaceta de Lima*. Esta participación del gobierno laico será más bien esporádica en tiempos republicanos y solo volverá a manifestarse con fuerza durante el oncenio de Augusto B. Leguía. Sin embargo, el decaimiento moderno de las ceremonias tradicionales seguiría inexorable. Por eso mismo resulta interesante el repertorio de imágenes sagradas reunido en esta publicación, que da cuenta de la continuidad y los cambios experimentados por la imaginería procesional a lo largo de la historia. Están desde el *Cristo de Burgos* y el *Crucificado de la Buena Muerte* por Juan de Mesa, traídos desde España en los siglos XVI y XVII, hasta el *Cristo del Santo Sepulcro*, procedente de un moderno taller barcelonés de la década de 1920, que reemplazó a la desaparecida efigie titular de la Veracruz. Entre ambos extremos se hallan imágenes locales de tanto arraigo devocional como el anónimo *Cristo del santuario*, venerado en el monasterio de Santa Catalina, o la *Dolorosa* y

▲ Fig. 17. Procesoión de semana santa en Lima. Pasos procesionales saliendo de la iglesia. Anónimo. Pintura limeña. S. XVII. Iglesia de Nuestra Señora de la Soledad. Lima. 

▲ Fig. 18. Procesoión de semana santa en Lima. Pasos procesionales en la Plaza Mayor. Anónimo. Pintura limeña. S. XVII. Iglesia de Nuestra Señora de la Soledad. Lima. 



19a



19b



19c



19d



19e



19f

► Figs. 19. Serie de la vida de la Virgen.
Cristóbal de Lozano. S. XVIII.
Monasterio de Nuestra Señora
del Carmen de Lima.

- a. *La concepción de la Virgen.*
- b. *Presentación de la Virgen en el Templo.*
- c. *Los desposorios de la Virgen.*
- d. *La Visitación.*
- e. *La adoración de los pastores.*
- f. *La adoración de los reyes.*
- g. *La anunciación.*
Firmado por Cristóbal Lozano.





el *Cristo de la columna*, labrados por el legendario imaginero limeño Baltasar Gavilán, que conservan las iglesias de San Francisco y San Agustín.³⁹

En el terreno iconográfico, la Catedral de Lima acogió varias muestras de primera importancia en la década de 1990, tanto en su museo de arte religioso como en las propias naves del templo. Ello fue recordado al cumplirse el cuarto centenario de su edificación definitiva, a cargo del arquitecto extremeño Francisco Becerra, y la apertura de su primer tramo al culto en 1604. El Banco de Crédito del Perú conmemoró ese acontecimiento en 2004, mostrando las últimas obras de restauración efectuadas tanto en la estructura arquitectónica como en el contenido artístico del edificio. Entre otros espacios, se rehabilitaron entonces la monumental sillería del coro y las capillas de la Purísima y de Santa Ana. Con ese motivo se publicó el catálogo *La Basílica Catedral de Lima*, dedicado en su mayor parte a evocar tres de las principales exposiciones llevadas a cabo en el recinto catedralicio, por medio de sendos testimonios personales de quienes, en una forma u otra, habían tenido participación directa en su preparación y montaje.

Cristos de Lima fue la primera de esas muestras y en cierto modo estuvo asociada con la colección Arte y Tesoros del Perú, que ese mismo año ofrecía una amplia visión panorámica sobre *La escultura en el Perú*.⁴⁰ A través del estudio exhaustivo de un género clave como el de los crucificados, la exposición y su catálogo aportaron materiales de primera mano para el estudio de la imaginería religiosa. A propósito de su participación como fotógrafo de arte, Daniel Giannoni

Súccar reflexiona sobre su oficio y acerca del sentido formativo implícito en el proyecto. En cuanto el montaje, enfatiza la originalidad de su propuesta museográfica, pues “el espacio de la muestra eran los pasillos de las naves laterales del templo”, y una iluminación que logró preservar e incluso acentuar la atmósfera del interior sagrado, al ser “tenue y muy focalizada e inspiraba respeto y recogimiento”. Concluye elogiando la calidad de los textos del catálogo, a cargo de Ramón Mujica Pinilla, por la erudición y pertinencia de sus contenidos, en los que confluyen “fragmentos de la historia, de la teología e incluso de la metafísica de nuestra cultura”.⁴¹

El segundo acontecimiento reseñado es la vasta exposición de *Santa Rosa de Lima y su tiempo*, presentada el año 1995 y evocada aquí por su curador Ramón Mujica Pinilla, autor central de un volumen contemporáneo de igual título en la colección Arte y Tesoros del Perú. En esa ocasión, la Catedral fue la sede principal de la muestra que abarcaba otros cinco locales del centro histórico de Lima. Mujica subraya la orientación esencialmente iconográfica de la sección presentada en el recinto catedralicio. Su centro de atención eran “los ricos repertorios artísticos

▲ Fig. 20. *Virgen y Niño*. Colección privada. Instituto Riva-Agüero PUCP.

creados en torno a la primera santa americana y a su culto religioso”, por lo que “las piezas estaban cuidadosamente seleccionadas para lograr un sutil maridaje entre la belleza estética del objeto, su contenido conceptual y su significación histórica”.⁴²

Entre las piezas de mayor interés que la Catedral exhibió en esa ocasión, Mujica Pinilla destaca los dibujos emblemáticos hechos de puño y letra por la santa, el retrato póstumo que, según la tradición, fue trazado a la vista de su cadáver por el pintor italiano Angelino Medoro en 1617 y la escultura en mármol de Carrara labrada en 1665 por el gran escultor maltés Melchor Caffá, obra maestra del barroco romano que el Papa Clemente IX envió de regalo a Lima, con motivo de la ceremonia de beatificación. Todas estas piezas excepcionales, presentadas en un mismo espacio museográfico, ayudaron a contextualizar la figura de la santa dentro del tiempo histórico que le tocó vivir. En ese sentido, el autor concluye afirmando que “incluso en nuestros peores momentos de crisis social y de identidad nacional, el poder de su figura ejemplarizadora continúa siendo potenciado en nuestros discursos semánticos que evocan a la santa limeña como el primer símbolo y fruto de santidad en un Siglo de Oro Hispanoamericano”.⁴³

Por su parte, Ricardo Estabridis Cárdenas rememora “Mater Admirabilis, la devoción mariana en el Perú”, muestra que tuvo a su cargo en 1999. La iconografía de la madre de Jesús constituye un tema medular del arte sacro, no solo en los virreinos americanos sino en todo el mundo occidental. De ahí el evidente interés de un proyecto expositivo que incluía pinturas y esculturas marianas de diversas épocas y regiones, restauradas recientemente por el Banco de Crédito del Perú. Antecedente de esa iniciativa fue la exhibición que el mismo Estabridis Cárdenas organizó el año 1988 en la Nunciatura Apostólica de Lima, con motivo de la visita al Perú del Papa Juan Pablo II. Bajo el título *Advocaciones de la Virgen en el Perú*, aquel conjunto daba prioridad a las devociones locales generadas por el culto de María en la región andina y propiciaba la reflexión en torno a sus implicancias históricas.⁴⁴

“Mater admirabilis” indagaba los orígenes de esos cultos marianos, partiendo de las imágenes más antiguas veneradas en el país. “Desde la llegada de los españoles a América –afirma Estabridis Cárdenas– la Virgen María se constituyó en símbolo de la evangelización”.⁴⁵ Es el caso de la *Virgen de la Asunción*, obra del taller de Roque de Balduque, flamenco activo en Sevilla durante el segundo tercio del siglo XVI. Dentro del género de escultura religiosa historiada se pudo apreciar siete relieves policromados con escenas de la vida de la Virgen. El conjunto, destinado al altar mayor de la Concepción, fue comisionado en 1627 al maestro español Martín Alonso de Mesa y al oficial Juan García Salguero, criollo mexicano. No menos interesante fue la selección de lienzos, entre los que había dos ciclos narrativos marianos: uno cusqueño del siglo XVIII, conservado en el monasterio de Jesús María, y otro limeño, firmado por Cristóbal Lozano, que dio a conocer la etapa inicial del artista, una de las figuras mayores de la pintura en la capital del virreinato. Por todo ello, esta muestra tuvo merecida repercusión pública y llegaría a señalar, en palabras del propio Estabridis Cárdenas, “un hito importante en las tareas de conservación, restauración e investigación que lleva a cabo el Banco de Crédito del Perú”.


Los Cristos de Lima. Santa Rosa de Lima y su tiempo. Las plumas del Sol y los ángeles de la Conquista

Introducción



Entre las exposiciones llevadas a cabo en la Catedral de Lima, organizadas por el Banco de Crédito del Perú, cabe destacar, aparte de las ya mencionadas en el ensayo anterior por Luis Eduardo Wuffarden, la de “Los Cristos de Lima”, en 1991, que mostró las excelentes esculturas que aun se conservan de la época virreinal en nuestra capital; asimismo, aquella dedicada a “Santa Rosa de Lima y su tiempo”, en 1995, donde la selección de la vasta iconografía en pinturas y esculturas desbordó el recinto catedralicio y se extendió hacia otros espacios conventuales de la ciudad. Como ambas muestras estuvieron a cargo de Ramón Mujica Pinilla, hemos escogido textos de su pluma de los catálogos respectivos.

La exposición denominada “Las plumas del Sol y los ángeles de la Conquista” se realizó en dos oportunidades en la sede principal de la institución financiera en La Molina, en 1993 y 2004, y sus catálogos contaron con estudios de Federico Kauffmann Doig y Ramón Mujica Pinilla. Hemos elegido unos pasajes del catálogo más reciente.

► Fig. 1. *Crucificado del Auxilio*.
Juan Martínez Montañés.
S. XVII. Iglesia de La Merced. Lima. 







3



4



5



Los Cristos de Lima

Ramón Mujica Pinilla

Crucificado del coro

Sorprende que Benjamín Gento Sanz, OFM, en su minucioso estudio sobre el convento de San Francisco de Lima (Lima, 1945), no mencione el crucificado que nos ocupa. Pero lo cierto es que ni el, ni otros cronistas del convento, han registrado su presencia en el coro. Cuando fray Juan Benavides escribe su relación manuscrita (Lima, 1674) del convento, deja constancia que la baranda coral de madera de cocobolo (donde hoy se halla el crucificado), fue colocada antes de la consagración del coro el 22 de enero de 1663, pero el crucificado aun no se encontraba allí. Por otro lado, en el inventario del coro levantado por fray Ignacio Guzmán en 1836 para el visitador fray Lázaro Villanueva, se incluye “un santo Cristo grande con su corona de sogá” y al que le pertenecían “dos sudarios viejos”. El crucificado del siglo XVI que nos atañe traía el sudario mutilado y puede haber sido propietario de los sudarios de tela mencionados en el inventario. Pero los terremotos, los incendios y luego las “restauraciones” neoclásicas que destruyeron el altar mayor de la iglesia de San Francisco y varias capillas, hacen extremadamente difícil determinar la procedencia o ubicación original del referido crucificado.


Por un tiempo la obra fue atribuida a Hernández Galván y, en la actualidad, Jorge Bernales Ballesteros ha intentado demostrar que la talla “procede de talleres sevillanos y creemos que del círculo de Roque de Balduque” por guardar cierta similitud anatómica con los crucificados de este autor en Medina Sidonia y Alcalá del Río: es “de canon esbelto y expresión dramática que parece revivir algunos ecos goticistas propios del estilo de los maestros nórdicos en los años del renacimiento”.

Crucificado del Auxilio

Este parecería ser el antecedente inmediato al *Cristo de los Cálices* en la Catedral de Sevilla. Según el convenio que el artista firmara con el arcediano de Carmona D. Mateo Vázquez de Leca “el dicho Cristo Crucificado, a de ser mejor que uno que los días passados hize para las provincias del Piru de las indias... para que quede en España y no se lleve a Yndias ni a otras partes y se sepa el maestro que la hizo para la gloria de Dios”. En su *Historia de la Fundación de Lima* (Lib. 2, cap. XVI), el cronista jesuita Bernabé Cobo da testimonios de que prácticamente desde la fundación de la iglesia, en la primitiva capilla de la “Redención de los Cautivos”, se encontraba un crucifijo muy devoto traído de España, de mano del mejor artífice que allá se conocía: “costó su hechura dos mil pesos puestos acá”. Numerosos investigadores coinciden –por la iconografía el estilo y aun las crónicas del virreinato– en que se trata del envío que el afamado “dios de la madera” mandó a la Ciudad de los Reyes. El prestigio que esta efigie adquirió en Lima la convirtió en modelo obligatorio para otras tallas de madera y aun de marfil que, como el *Cristo de la Expiración* labrado en madera por Martín Alonso de Mesa en 1620, debía tener “inclinado el rostro sobre el lado izquierdo”.

José Hernández Díaz, perito y catalogador de la obra montañesina, señala que con el *Cristo del Auxilio* el estilo del maestro –entonces de 37 años– ya estaba

Págs.: 156 - 157

- ◀ Fig. 2. *Cristo del Bautista*.
Juan Martínez Montañés.
S. XVII. Basílica Catedral de Lima. 
- ◀ Fig. 3. *Cristo de la Buena Muerte*.
Juan de Mesa. S. XVII. Colección Compañía
de Jesús de San Pedro de Lima.
- ◀ Fig. 4. *Cristo crucificado*.
Atribuido a Juan de Mesa.
Monasterio de Santa Catalina. Lima.
- ◀ Fig. 5. Exposición “Los Cristos de Lima”.
1991. Basílica Catedral de Lima.

“formado” con todos los “ingredientes... granadinos y sevillanos” que caracterizarían sus crucificados posteriores.

El crucificado representa a un Cristo muerto con la cabeza caída sobre el esternón y, siguiendo las revelaciones de Santa Brígida, tiene las piernas cruzadas como el Cristo de los Cálices sevillano. Beatrice Gilman Proske ha señalado que Martínez Montañés siguió aquí las recomendaciones iconográficas de Francisco Pacheco –encarnador de su Cristo de los Cálices–, quien en el *Arte de la pintura* menciona un modelo escultórico que Montañés podría haber utilizado para tallar este crucificado. En 1579 un platero español trajo de Roma el modelo de un pequeño crucificado de Miguel Ángel con las piernas cruzadas que Pacheco copió en bronce, distribuyendo varias copias de ellos entre sus amigos.

Es curioso que en la Novena al Cristo del Auxilio de La Merced, publicada en Lima en 1765, los ejercicios espirituales dedicados a esta imagen no coincidan con el estilo escultórico del maestro. Las oraciones mencionan su “divina cabeza con mil espinas coronada”, su “hermoso rostro sesenta y dos veces escupido y ciento dos abofeteado”, sus “santísimas espaldas con más de cinco mil azotes atormentadas”, su “sacrosanto Cuerpo con cinco mil cuatrocientos setenta y cinco llagas maltratado”, etc. Sin embargo, Montañés, lejos de enfatizar estas estridencias piadosas que podrían explicar los desafortunados repintes posteriores de la talla, labró un Cristo muerto cuyo propósito no era mostrar el flagelo de la Pasión sino su augusta serenidad ante la muerte.

Crucificado de la Buena Muerte

Ya en el año 1965 Jorge Bernales Ballesteros encontró en el Archivo de Protocolos de Sevilla dos valiosos documentos referentes a este crucificado. En el primero, Juan de Mesa le concede un poder notarial al imaginero Fabián Gerónimo para que cobrase en Lima un saldo de 1,200 pesos que le debía “la Congregación que residía en el Colegio de la Compañía de Jesús por una escultura de bulto embarcada el pasado año de 1624”. El segundo documento era la autorización de embarque, concedida durante el mes de diciembre de 1624, al jesuita Nicolás de Villanueva para que viajara a Lima acompañado por los objetos de culto y ornato destinados al colegio de San Pedro y de San Pablo en Lima; entre ellos figuraba “una escultura



◀ Fig. 6. *Crucificado del coro*. Atribuido a Roque de Balduque. S. XVI. Iglesia de San Francisco de Lima.

▲ Fig. 7. *Cristo del Bautista*. Juan Martínez Montañés. S. XVII. Exposición “Los Cristos de Lima”. 1991. Basílica Catedral de Lima.

▲ Fig. 8. *Cristo del Auxilio* (detalle). Juan Martínez Montañés. S. XVII. Iglesia de La Merced. Lima.

▲ Fig. 9. *Cristo de la Buena Muerte* (detalle). Juan de Mesa. S. XVII. Colección Compañía de Jesús de San Pedro de Lima.


de bulto de un crucificado de tamaño natural de un hombre de valor de 1,600". Es decir, hasta esa fecha Juan de Mesa solo había recibido –como primera parte de pago– 400 pesos de los 1,600 que costó el crucificado. Las recientes restauraciones de la talla realizadas por Jaime Rosan han ratificado las atribuciones de Bernales Ballesteros: se ha encontrado una pequeña placa de cobre colocada sobre el madero de la cruz con la fecha (1622) y la firma del autor. Parecería que en 1625 el crucificado inauguró un retablo en la Capilla de la O que el padre Cobo califica de “curioso”, pero desgraciadamente fue destruido en el siglo XIX con la ola neoclásica.

El imaginero cordobés Juan de Mesa, quien en 1606 entró como discípulo al taller sevillano de Martínez Montañés, tiene en su haber más de una decena de crucificados. Y si bien su estilo escultórico y aun su repertorio iconográfico derivaron, en gran parte, del de su maestro, Juan de Mesa pronto desarrolló características propias. A diferencia de Montañés, Mesa se especializó en la escultura procesional. Abandonó para ello el realismo equilibrado de su maestro por crucificados expirantes o muertos, inflamados de sufrimiento y dolor. Casi con el virtuosismo de un miniaturista, Juan de Mesa pormenorizó, como ningún otro escultor de su tiempo, no solo las anatomías perfectas de sus crucificados sino todos los síntomas físicos de la muerte que, como Delgado Roig ha demostrado, Mesa tiene que haber estudiado directamente de cadáveres.

Al igual que su *Cristo de la Buena Muerte* realizado para la Cofradía de los Estudiantes, en Sevilla, este crucificado de tres clavos es de un tamaño ligeramente mayor que el natural. Su abultado paño de pureza, sujetado por una cuerda como en algunas tallas de Montañés, tiene la moña amarrada a la derecha y es de minuciosos pliegues. De su cabeza muerta, caída al lado derecho, se desprende un mechón de cabellera. La corona, labrada en bloque, ha dejado heridas abiertas en las cejas y en las orejas. El rostro, de pómulos salidos, labios entreabiertos y cejas arqueando los ojos hundidos, es de intenso dolor. La sangre se acumula bajo su ensortijada barba y recorre horizontalmente su cuerpo. Los hombros y rodillas los tiene ulcerados por el martirio de la Pasión. Su musculoso cuerpo inerte, de fuertes pectorales, brazos y piernas tira hacia delante de sus manos clavadas, un tanto ennegrecidas y crispadas. Los clavos de sus huesudos pies han arrugado su piel y la sangre ha salpicado sus piernas.

Cristo de la Reconciliación

Conocido como el *Cristo de la Reconciliación* por encontrarse desde 1978 en la capilla del mismo nombre en la iglesia de las Nazarenas (Lima). No se sabe aún cuándo ingresó la talla al monasterio. En el inventario de 1761 donde se mencionan todos los objetos artísticos y litúrgicos que ornamentaban el santuario del Señor de los Milagros, no figura. Tampoco aparece en las relaciones de objetos que, entre 1771 y 1792, fueron cedidas al santuario tras la expulsión de los jesuitas en 1767. Por otro lado, el *Cristo de la Reconciliación*, según informan las mismas religiosas, ornamentó por más de sesenta años la sala capitular del monasterio de las Nazarenas y se presume que puede haber sido una donación o parte de alguna dote proveniente de la nobleza.

► Fig. 10. *Cristo de la Reconciliación*.
Anónimo. S. XVII. Convento de las Nazarenas.
Lima. 



▼ Fig. 11. *Cristo de la Agonía*.
Anónimo italiano. S. XVIII.
Colección privada. Lima.

► Fig. 12. *Piedad*. Anónimo. S. XVII.
Convento de las Madres Concepcionistas
Descalzas de San José. Lima.

Durante el siglo pasado, cuando la pieza fue torpemente repintada, se extraviaron los documentos hológrafos que sin duda habían sido colocados al interior de la escultura, entre la cabeza y la espalda, donde se ha descubierto una tapa portátil. A pesar de ello, por sus características de estilo, la talla parece datar de la segunda mitad del siglo XVII y exhibe las formas estilizadas de la escultura hispano-flamenca. Representa a un Cristo agonizante de insólita perfección anatómica y magistral técnica.

Prisionero entre los tres clavos, su cuerpo se arquea en conmovedora contorsión. Sobre su pecho hinchado de dolor, cae a un costado la cabeza desencajada. Los brazos, levantados encima de los hombros, retoman la antigua “curva bizantina” en forma de Y, frecuente en algunos crucificados del arte gótico tardío y revivida durante el renacimiento por Miguel Ángel. Su vientre, visiblemente hundido, hace resaltar sus estrechas caderas en parte cubiertas por el drapeado del paño de pureza. Este, atado por una cuerda, apenas cubre sus desnudos muslos. Su piel, pegada a los huesos y músculos con translúcida transparencia muestra sus brazos, tórax y piernas recorridas aun por dinámicas venas. A pesar de tener dobladas las rodillas, la sinuosa tensión de su cuerpo hace recordar las metáforas musicales que desde tiempos de Casiano fueron utilizadas por los comentaristas de la Pasión: el cuerpo mortal de Jesús, de fuertes tendones (*tensis nervis*) y huesos salidos (*denumeratisque ossibus*), habría sido estirado sobre la cruz con más fuerza que una cuerda sobre un arpa a fin de que con su gloriosa pasión esta arpa divina inundara el universo de música y desconsuelo.

Señor de la Agonía

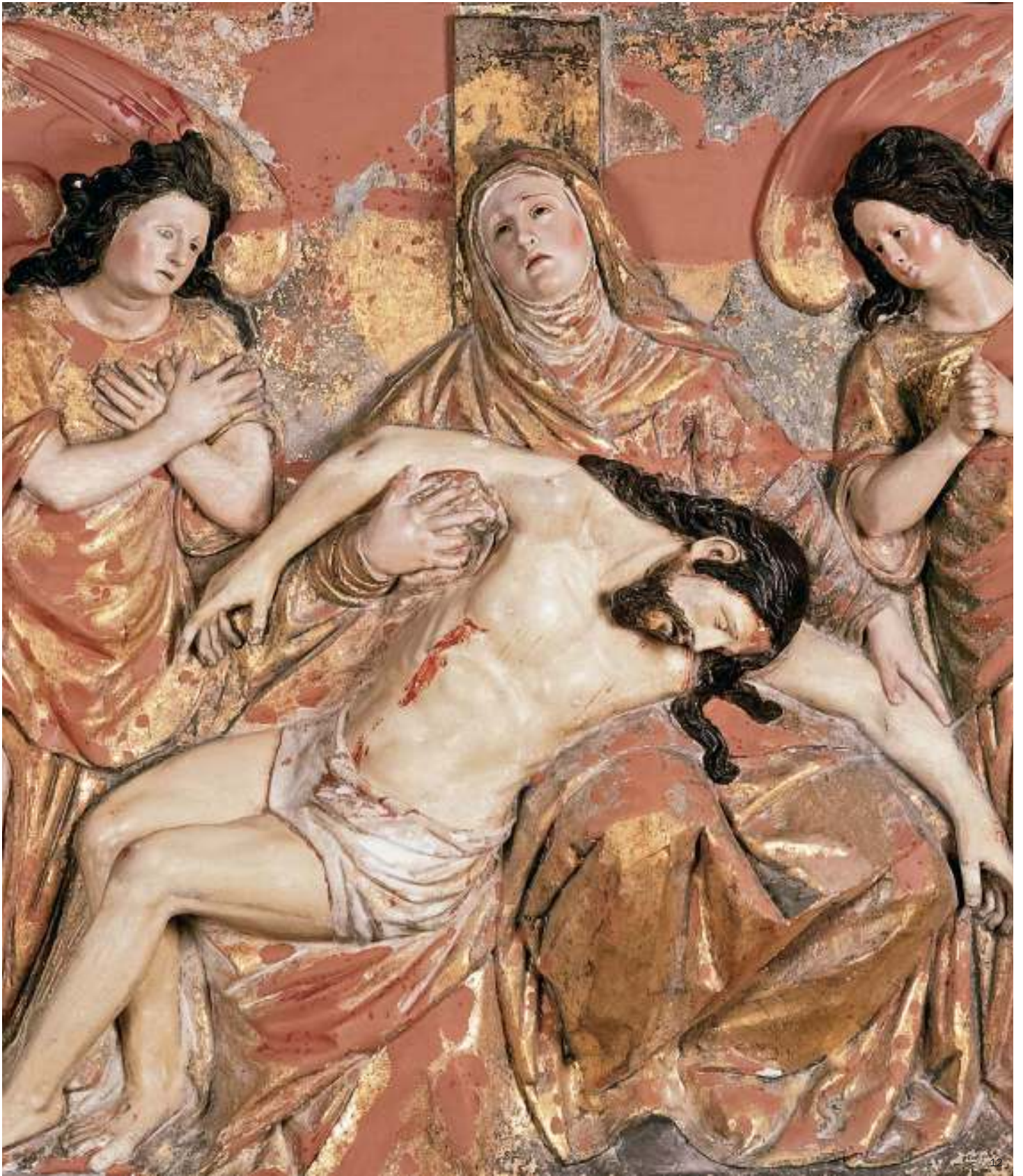
Tanto la iglesia como el convento de la Buena Muerte cayeron a tierra durante el terremoto que asoló Lima el 28 de octubre de 1746. Su reconstrucción culmina en 1756, pero para entonces ya se había adquirido el crucificado que nos ocupa.

Ricardo Estabridis Cárdenas ha encontrado en los archivos del convento de la Buena Muerte la documentación preliminar que permite fechar y precisar la procedencia italiana del *Señor de la Agonía*. En efecto, en un documento notarial de 1747, el novicio Pedro Gregorio Cavero Espinoza, antes de tomar sus votos religiosos, cede sus bienes al convento y destina diez mil pesos para “que se traigan tres santos Cristos de Roma, uno para la iglesia de esta casa, otro para Santa Liberata, y otro para la capilla del Noviciado”.

En el inventario realizado en 1831, al suprimirse el convento, el *Cristo de la Agonía* hallábase en el altar tal como se mantiene aun en nuestros días: “Sigue después de la capillita del Noviciado, su entrada toda pintada de colores a la antigua, y entrando a la mano izquierda la pared frontera tiene un retablo de madera de hechura antigua y esta toda dorada y está un Señor de la Agonía obra romana con su cruz de madera, en los costados del Señor dos lienzos de regular tamaño con los marcos de madera dorados y contienen a Nuestra Señora de los Dolores y San Juan Evangelista”.

Como bien señala Estabridis Cárdenas, a diferencia de los crucificados sufrientes hispanos, este que pertenece al tardío barroco italiano representa a un Cristo joven, de belleza apolínea, llevando un peinado y barba al estilo de los “varones adultos de Palestina” o al de los nazarenos.







Santa Rosa de Lima y su tiempo

Ramón Mujica Pinilla

En las últimas décadas han aparecido valiosas investigaciones sobre el universo religioso de la mujer a lo largo de su historia. Se ha documentado la dinámica participación de la mujer en la temprana historia de la iglesia y en la tardía Edad Media. Sobre todo a partir del siglo XII, la iglesia empieza a canonizar a sus grandes santas visionarias: a Santa Hildegarda de Bingen (m. 1178), a Santa Clara de Asís (m. 1253), a Santa Brígida de Suecia (m. 1373), a Santa Catalina de Siena (m. 1380), entre muchas otras. Se trataba de poetisas, teólogas, místicas, profetisas y reformadoras de la iglesia que servirían de modelo constante para la futura piedad del Renacimiento y del barroco hispanoamericano.

Un caso singular y poco estudiado de espiritualidad femenina es Santa Rosa de Lima (1586-1617), la primera santa que antes de ser canonizada (1671) sería proclamada –cosa excepcional– Patrona del Perú (1669), del Nuevo Mundo y de Filipinas (1670). Desde niña se sintió atraída por las austeridades de la terciaria franciscana Santa Rosa de Viterbo (m. 1252) por lo que nunca abandonó su fervor por el franciscanismo medieval. La ermita que Santa Rosa edificó en casa de su madre respondía a su anhelo de emular a los anacoretas del desierto. De aquí su admiración por el anacoreta Gregorio López (1542-1596) quien a los veintinueve años construyó la primera ermita en Nueva España. Pero fue Santa Catalina de Siena a quien Santa Rosa eligió por modelo espiritual a imitar de por vida. Sus maratónicos ayunos, su anhelo de vivir únicamente de la hostia consagrada, sus ‘desposorios místicos’ con el Niño Jesús en brazos de la Virgen del Rosario, sus métodos de oración mental, su espíritu guerrero contra los enemigos de la eucaristía, su afán catequizador para con los indios y su caridad con los pobres y enfermos la convirtieron en el símbolo acabado de la Contrarreforma en el Perú. De aquí, quizás, la afinidad espiritual de Santa Rosa con los jesuitas. De los once confesores que tuvo en su corta vida, seis fueron de la orden de Santo Domingo y cinco de la Compañía de Jesús.

Santa Rosa vivió en un tiempo convulsionado de renovación religiosa. Ya desde fines de la Edad Media las mujeres habían formado parte esencial de una nueva corriente de espiritualidad laica que produciría su propia literatura mística en lengua vernacular. A las mujeres seglares que tomaban el voto de pobreza voluntaria, que cultivaban –en castidad– formas extremas de ascetismo penitencial y vivían de sus trabajos manuales en casas de retiro, se las conocía como beguinas. Si se afiliaban a alguna de las ordenes predicadoras, adquirían el nombre de terciarias. En la España renacentista y barroca a las beguinas se las conocía comúnmente como beatas; del latín *beatus* “feliz o bienaventurado”. A pesar de ello, como las beatas no pertenecían a una regla fija, por más que sus confesores dirigieran su vida penitencial y mística, fueron el blanco favorito de la Inquisición. Los trances, levitaciones, arrobamientos y estigmas que recibían y describían en sus escritos las convertían en un rebaño difícil de controlar y ávido de transitar áreas de la experiencia humana repletas de peligros, engaños y caídas. Por si fuera poco, la influencia social y el protagonismo adquiridos por las beatas con su fama les confería una autoridad o autonomía religiosa riesgosa para los feligreses sin preparación doctrinal adecuada. Como era

◀ Fig. 13. *Santa Rosa de Lima*. Anónimo. S. XVII. Monasterio de Santa Rosa de Santa María. Lima.



14

► Fig. 14. *Aparición del Niño Jesús en el huerto.* Anónimo. S. XVIII. Casa de Ejercicios de Santa Rosa de Lima.

► Fig. 15. *Cambio de nombre de Isabel por Rosa* (detalle). Atribuido a Angelino Medoro. S. XVIII. Basílica - Santuario de Santa Rosa. Lima.

► Fig. 16. *Muerte de Santa Rosa de Lima.* Atribuido a Angelino Medoro. S. XVII. Santuario de Santa Rosa. Lima.



15



16



de esperarse, este fenómeno no pasó desapercibido a las autoridades eclesiásticas. Ya hacia 1416 Jean Gerson –profesor de la Sorbona– denunció lo que para él era una epidemia casi incontrolable de mujeres clarividentes. En los siglos XVI y XVII el Santo Oficio intentaría reprimir el mismo fenómeno primero en España y después en el Perú. Decían los inquisidores que detrás de los muchos arrobamientos de tantas mujeres santas se escondía un deseo irresistible de poder y de vanagloria. Pero como respondería fray Luis de Granada –uno de los autores favoritos de Santa Rosa– las falsas profetisas no podían invalidar a la verdadera profecía. Era cuestión de diferenciar y separar la cizaña del trigo.

Como le sucedería a Santa Teresa de Jesús (m. 1582) en España, Santa Rosa de Lima también fue interrogada por la Inquisición. Dos de sus inquisidores, el padre Juan de Lorenzana y fray Luis de Bilbao –ambos catedráticos de Prima en la Universidad de San Marcos– quedaron pasmados ante la solidez doctrinal y la madurez espiritual de Santa Rosa. Se trataba de un ingenio que por medio de la oración había alcanzado mayores conocimientos de la Divina Esencia que los del más docto y pulido de los teólogos. El médico de la Inquisición –el doctor Juan del Castillo– que la examinó, fue del mismo parecer. Al doctor Del Castillo la inquebrantable pureza de Santa Rosa le daba la impresión de que ella nunca había perdido la inocencia de la gracia bautismal. A los cinco años de edad, Santa Rosa había tomado el voto de virginidad perpetua. A los doce ya se perfilaba como una experimentada contemplativa y, cuando él la trató –hacia 1614–, tres años

▲ Fig. 17. *Santa Rosa de Lima con el Niño*. Francisco Flores. S. XVIII. Basílica - Santuario de Santa Rosa. Lima.

▲ Fig. 18. *Santa Rosa de Lima*. Anónimo. S. XVIII. Monasterio de Santa Rosa de Santa María. Lima.

▲ Fig. 19. *Santa Rosa de Lima*. Anónimo. S. XVIII. Monasterio de Nuestra Señora del Carmen de Lima.







antes de que muriera, Santa Rosa ya había recorrido las Siete Moradas místicas descritas por Santa Teresa de Jesús. Curiosamente, a mediados de este siglo el historiador dominico Luis Alonso Getino descubrió en el convento de Santa Rosa de las Monjas –la antigua casa de don Gonzalo de la Maza donde Santa Rosa murió– un par de manuscritos hológrafos firmados por la santa limeña donde esta pormenorizaba –con un vocabulario teresiano– las ‘mercedes’ y transverberaciones que Dios obraba en su corazón.

Sea como fuere, la Lima del siglo XVII vio en Santa Rosa un emblema acabado de todas las virtudes de la perfección cristiana. No por nada sus biógrafos describen su entierro como un acontecimiento social sin precedentes en la historia del Perú. Como en la famosa escultura en mármol que Melchor Caffá hiciera para las fiestas de su beatificación en Roma (1668), el cuerpo yacente de Rosa era de tal belleza que ella no parecía muerta sino dormida. Al correr la noticia de su dichoso tránsito, multitudes de personas se hicieron presentes llenando las calles, plazas y azoteas por donde ella sería llevada camino a su sepulcro en Santo Domingo. En reconocimiento de su santidad, las cofradías y comunidades religiosas de la ciudad hicieron acto de presencia, lo mismo que los representantes del Cabildo y los magistrados y oidores de la Audiencia de Lima. Antes de ser enterrado, su venerable cadáver tuvo que ser vestido seis veces por el fervor generalizado de obtener reliquias de sus hábitos y túmulo. Ya en vida, la fama de Santa Rosa rebasaba las fronteras sociales y culturales del Perú virreinal.

No sorprende por ello que con el pasar de los años su culto adquiriese un alto significado político, no solo para España sino para el Perú y el Nuevo Mundo. Para la Casa de Austria española la beatificación de Santa Rosa representaba el primer fruto de santidad en Indias que auguraba una cosecha y renovación espiritual para la monarquía indiana. Con ella, el emperador hispano podía jactarse del sentido providencial del Patronato Real concedido por la Santa Sede a España en 1493. Para el Perú, Santa Rosa era ante todo una santa dominica de origen criollo. Esto no solo era un galardón para su orden religiosa sino para los religiosos nacidos en Indias que, desde el siglo XVI, se encontraban en pugna con los peninsulares. No por nada la primera escultura de Santa Rosa que se exhibió en la Catedral de Lima el 30 de abril de 1669, al publicarse su bula de canonización, la representaba con un emblema político religioso en cada mano. Para simbolizar su misión salvífica para con su pueblo natal, en la derecha sostenía un ancla con la ciudad de Lima. En la izquierda llevaba al niño Jesús entre flores y olivas; una alusión secreta a los nombres de sus padres– Gaspar Flores y María Oliva–, que delataba el origen criollo de la santa. El niño Jesús en medio de ellos era la efigie del ‘Doctorcito’ milagroso que Santa Rosa veneraba. Esta dimensión política de su culto se desarrollaría en el siglo XVIII permitiendo que los caciques cusqueños la utilizaran como una bandera independentista; la misma que sería retomada por el general San Martín cuando la imagen de Santa Rosa presidió el Congreso de Tucumán (1816) en su calidad de patrona de la campaña libertadora americana.


En el culto a Santa Rosa se encontraban los orígenes de la conciencia nacional y el futuro redentor de la historia del Perú y de la América toda.

Págs. 168-169:

◀ Fig. 20. *Santa Rosa yacente*.

Melchor Caffa.

Escuela italiana. S. XVII.

Convento de Santo Domingo. Lima. 

◀ Fig. 21. Exposición “Santa Rosa de Lima y su tiempo”. 1995.

◀ Fig. 22. *Visión de la Virgen y el Niño a Rosa con indígenas conversos*. Anónimo. S. XVIII. Monasterio de Carmelitas Descalzas de San José - Santa Teresa. Cusco.



Las plumas del Sol y los ángeles de la Conquista

El lenguaje de las plumas en el pensamiento mágico-religioso del antiguo Perú

Federico Kauffmann Doig

Por su vistoso cromatismo y en virtud de lo delicado y liviano de su naturaleza, la pluma deleitó y captó por siempre y universalmente la atención del hombre, quien la utilizó para engalanarse o como elemento al que infundió valores simbólicos, o quien simplemente la atesoró. Fue en América y en Oceanía donde la pluma alcanzó connotaciones culturales extraordinarias, que persisten allí donde aun laten usos y costumbres ancestrales.

Por ser tomadas de las aves, las plumas aparecen vinculadas de modo indisoluble a la esfera ornitológica, y por lo mismo al vuelo y así a los inalcanzables espacios del cielo. Estas circunstancias determinaron que el mundo de las creencias se nutriera y enlazara profusamente con elementos propios del universo plumario.


El aprecio por la pluma se pierde en el Perú en las brumas de su milenaria historia pero solo se dispone de testimonios arqueológicos plumarios elaborados esmeradamente desde hace algo más de tres mil años, cuando el hombre, abandonando la vida nómada determinada por la caza y recolección de su alimentación, terminó por producir su sustento y formar sociedades que, a medida que crecían en su complejidad, abrieron el paso al puñado de civilizaciones que florecieron en la antigüedad, tanto en el Viejo Mundo como en el continente americano.

El importantísimo rol que ocupó el elemento ornitomorfo en la esfera mágico-religiosa del antiguo Perú –solo equiparable al del felino y con el que, por lo general, figura ensamblado– queda demostrado por la presencia en la iconografía arqueológica de una infinidad extraordinaria de imágenes que representan aves o simples elementos anatómicos constitutivos de las mismas.

En efecto, desde el arte de Chavín/Cupisnique y congéneres, *grosso modo* desde hace tres mil años, personajes con rasgos y ornamentos ornitomorfos desfilan por toda la iconografía del antiguo Perú, sea esta la Mochica, la Nasca, la Tiahuanaco-Huari o la de Lambayeque. El rol plumario expresado en el mundo de las imágenes continuará hasta en manifestaciones muy tardías; tal es el caso de varios de los dibujos de Guamán Poma (c. 1600) y de representaciones en qero(s) en los que el pensamiento ancestral es trasladado a modelos occidentales.

La emblemática plumaria aparece frecuentemente encubierta o camuflada, sin que el espectador pueda percibirla a primera vista. Por ejemplo, en las caras con pintura simbólica de recipientes cefalomorfos Nasca, en las que los manchones faciales solo después de una apreciación muy detenida descubren ser representaciones de alas y, la nariz del personaje, el pico del pájaro.

Mientras que los fulgores del plumaje de guacamayos y colibríes eran propicios para el adorno personal, las aves de rapiña, de modo especial los halcones y las

◀ Fig. 23. Arcángel arcabucero.
Anónimo cusqueño. S. XVIII. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima. 

► Fig. 24. Vaso con rostro humano con ojos alados y tocado. Nasca. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima.



► Fig. 25. Tambor con motivos ornitomorfos. Nasca. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima.



► Fig. 26. Hombre ave. Nasca. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima.



► Fig. 27. Hombre alado. Moche. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima.



► Fig. 28. Manto Paracas con personajes revestidos con tocados de plumas. Museo de Arqueología y Antropología de San Marcos. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. [i](#)

► Fig. 29. Tocado ceremonial. Ayacucho. Horizonte Medio (800-1100 d.C.). Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima.

► Fig. 30. Tocado de niño. Chancay. Museos "Oro del Perú-Armas del Mundo". Fundación Miguel Mujica Gallo. Lima.

águilas, lo eran para incentivar el pensamiento mágico-religioso. La majestad de estas aves condujo a que se les atribuyera valores emblemáticos. Hasta contribuyeron a conformar lo que debió ser la imagen del dios del Agua andino, la divinidad más encumbrada al lado de la diosa Tierra o Pachamama y a la que fecundaba con sus lluvias para que ofreciera el sustento a la humanidad. Si bien el dios del Agua aparece visualizado como un ser de rasgos humanos dotado de amenazante boca felínica, su figura arqueológica arquetípica recoge también atributos anatómicos propios de las aves de rapiña. En el Incario debe haberlo personificado el tan mentado Illapa, el personaje mítico Viracocha y los Apus o altas cumbres que aun en el presente son motivo de veneración. Y aunque parezca inverosímil, el dios del Agua era personificado hasta en la imagen del Sol, al igual que a la diosa Tierra o Pachamama se la personificaba con la Luna.

El ornamento plumario terminó, en ciertos casos, por abandonar la materia que le era propia, al ser reproducida la pluma o las alas en metales como el oro o la plata, como se aprecia en el personaje articulado con piezas diminutas que aparece emplazado en el centro de una orejera de oro de Sipán.



28



29



30

La pluma, además de su valor emblemático y ornamental, fue empleada para elaborar delicadísimas telas con policromías que semejan pinturas, como también para confeccionar otros variados ornamentos, expuestos especialmente en el tocado de los grandes personajes. De esta manera, la pluma proporcionó la materia prima, constituyéndose en valiosa fuente de inspiración para expresar la voluntad artística de los antiguos peruanos.

También los mitos ancestrales como el de las Ñamcas, el de Cahuillaco, el de las Guacamayas, el de Naymlap y otros, hacen referencia a variadas escenas en las que los protagonistas son entes alados. Recogidos por escritores de los siglos XVI y XVII, mientras algunos de estos relatos rayan en el género de la fábula, otros –como el del mítico Pájaro Inti, por ejemplo– calan profundamente en la savia mágico-religiosa de la más alta jerarquía. Descubren, en su mayoría, estar imbuidos en el marco de las explicaciones mágicas relativas al mundo de la fertilidad.



El sermón a las aves o el culto a los ángeles en el virreinato peruano

Ramón Mujica Pinilla

Para el historiador de las ideas, el culto a los ángeles constituye uno de los temas más apasionantes y complejos del virreinato del Perú. Este culto derivaba de corrientes apocalípticas medievales y renacentistas y ejerció una profunda influencia en la teología, la mística e inclusive en la política barroca contrarreformista. Ya desde la época de los reyes católicos el culto a los ángeles había estado indisolublemente ligado al sentido sacro de la monarquía, a su espíritu evangelizador y, posteriormente, a sus misiones en el Nuevo Mundo. Tan es así que durante el virreinato del Perú llegaron a Lima series completas de ángeles retratados a cuerpo entero y con nombres individualizados provenientes de los talleres de los grandes maestros del Siglo de Oro español. Dos de estas fueron las series de siete ángeles, una para el monasterio de La Concepción atribuido al taller de Francisco de Zurbarán (1598-1664) y otra pintada por Bartolomé Román (m. 1659) para la iglesia jesuita de San Pedro. La iconografía angélica se convirtió en uno de los temas favoritos desarrollados e incluso modificados por los artífices andinos. En el Perú, después de 1680 aproximadamente, los ángeles fueron representados con armas de fuego y ataviados con los uniformes españoles habsbúrgicos y borbónicos de infantería, mosquetería y arcabucería. Muchas de las posturas físicas que asumen los ángeles arcabuceros al cargar, sostener, apuntar, disparar o limpiar sus “truenos de mano” provienen del manual militar *Ejercicio para las armas* (1607) de Jacob de Gheyn. Por ser una milicia celeste, los ángeles simbolizaban las virtudes del alma y los dones del Espíritu Santo sin los cuales ningún cuerpo político –sea este los reinos de España o el ser interior del hombre– podía ser armoniosamente gobernado.

Es un hecho bien sabido que desde el Concilio de Letrán, en el año 745, la iglesia Católica solo admitió el culto de origen bíblico a San Miguel, San Rafael y San



◀ Fig. 31. *La Corte Celestial*.
Colección Barbosa - Stern. Lima.

◀ Fig. 32. *Ángel virtud venciendo a la ira*.
Anónimo cusqueño. S. XVIII.
Colección Barbosa - Stern. Lima.

◀ Fig. 33. *Ángel virtud venciendo a la gula*.
Anónimo cusqueño. S. XVIII.
Colección Mari Solari. Lima.



34a



34b

Gabriel, desechando todos los otros nombres de ángeles como apócrifos o peligrosos para la fe. Sin embargo, la serie de ángeles virreinales lleva, por lo general, nombres que provienen de tratados cabalísticos, astrológicos y mágicos, muchos de estos asociados a fuentes hebreas y al corpus hermético del Renacimiento Italiano, que ejercería una enorme influencia en muchos comentaristas contrarreformistas tales como el jesuita alemán Athanasius Kirsher (1602-1680), quien intentó reconciliar el saber universal de la América prehispánica, la angelología hebrea del libro de Enoc y la sabiduría egipcia con lo que él llamaba las verdades perfectas del cristianismo. Sea

como fuere, en las representaciones andinas de la Virgen María y el Niño, tales como la Virgen de la Candelaria de Tenerife o la Virgen del Rosario de Pomata, se colocan plumas de aves emblemáticas sobre sus atuendos litúrgicos o coronas imperiales como códigos culturales con referencias prehispánicas.


Fueron, en gran medida, los franciscanos y los jesuitas quienes se encargaron de difundir el culto angélico en el Nuevo Mundo, y esto, en parte, porque los fundadores de estas ordenes San Francisco de Asís (m. 1226) y San Ignacio de Loyola (1491-1556) fueron visualizados como ángeles apocalípticos venidos a restaurar el mundo y purificarlo del pecado. Un incidente en la vida de San Francisco sirvió de base para que sus seguidores perfilaran su función profética: el sermón a las aves. Según una biografía del santo, cuando San Francisco fue arrojado de San Pedro después de su primera entrevista con el papa Inocencio III, en estado de desolación y ante la sordera espiritual de sus contemporáneos, se retiró a un valle cercano a Roma y le predicó a las aves. Este singular hecho, aparentemente sin importancia, fue interpretado, después de la muerte del santo, como una señal del cielo: San Juan Evangelista, en su libro de revelaciones, había aseverado que al final de los tiempos un ángel convocaría a todas las aves del cielo para que, en un banquete apocalíptico, despedazaran a la humanidad impía. Durante la Contrarreforma algunos jesuitas aseveraron que el ángel que convocaba a las aves tipificaba a los predicadores evangélicos llegados a Indias, mientras las aves representaban a los pueblos gentílicos, es decir, a los indios del Nuevo Mundo recién convertidos, llamados a participar del banquete eucarístico en la hora undécima de la humanidad.

Curiosamente, por un extraño sincronismo, los doctrineros de indios pronto descubrieron que estos se visualizaban como aves del cielo. La religión inca tenía su propia tradición milenaria, no solo de guerreros emplumados sino aun alados. Los relatos míticos incas nos cuentan cómo las castas políticas cusqueñas descendían de aves totémicas tales como el halcón, el águila y el cóndor. De ahí que en los relatos de los hermanos Ayar, ancestros de los Incas y progenitores de la humanidad, se afirmara que estos tenían alas. El Inca, como hijo del Sol, también tenía funciones sacerdotales, lo cual explica porqué el arte plumario adquirió tal importancia para el imperio del Sol. Aun en nuestros días, la mitología amazónica contemporánea sigue visualizando los rayos del sol y de la luna como plumas, las mismas que se coloca el shamán sobre la cabeza al celebrar sus rituales. Los mitos incas, vinculados con el ave oracular de Manco Cápac, conocido como el pájaro Inti, apuntarían a lo mismo: el sol es un ave y el Cusco, su gran nido imperial. De la cultura Paracas en adelante, suelen aparecer shamanes o sacerdotes ataviados o transformados en aves porque, como nos señalan los antropólogos, desde tiempos milenarios el hombre andino ha considerado que el ave, mediante su vuelo por las regiones del aire, es el único animal que puede atravesar los diversos niveles de realidad cósmica.



Para los incas las aves cumplían funciones análogas a la de los ángeles. Tan es así que algunos doctrineros de indios y cronistas replantearon todo el problema indígena de las idolatrías, asegurando que mientras las huacas y santuarios oraculares incas habían sido fundados por demonios o ángeles caídos, el dios Viracocha también tenía criados invisibles, ángeles buenos conocidos como huaman incas (halcones del Inca). Se trataba, claro está, de una interpretación cristiana de un mito precolombino. Por medio de sus guerreros emplumados, los incas habían unificado todos los cultos locales bajo una religión solar. Los ángeles guerreros del cristianismo se proponían hacer lo mismo, solo que Cristo Rey era Sol del Sol o el Sol de Justicia.

En su crónica de 1621, el fraile agustino Alonso Ramos Gavilán narra la historia de Thunupa y las aves. Un cacique le confesó haber oído de sus antepasados que cada vez que Thunupa –un héroe civilizador andino precolombino– tenía “alguna aflicción, y tormento baxaban aves muy vistosas a acompañarle; y que agora que era christiano echava a ver, que aquellas aves [prehispánicas] eran Ángeles que Dios embiava para consuelo de su santo”.

◀ Fig. 34. Serie de arcángeles y ángeles. Bartolomé Román. S. XVII. Colección Compañía de Jesús de San Pedro de Lima. 

- a. Arcángel San Gabriel.
- b. Arcángel San Barachiel.
- c. Arcángel San Rafael.

La experiencia museográfica y sus avances

Castrillón Vizcarra
Alfonso Castrillón Vizcarra

“Raíces peruanas en el arte contemporáneo”



Luego del bien encaminado proyecto editorial, el Banco de Crédito del Perú abrió una nueva vía, siempre relacionada con el patrimonio cultural, pero esta vez con énfasis en su mostración y puesta en valor, es decir, el diseño de exposiciones para un público más numeroso, con fines estéticos y pedagógicos. La museografía en el Perú se ha ido desarrollando un poco intuitivamente antes de que se crearan los cursos de especialización¹. Las exposiciones solían encargarse a los arqueólogos o los historiadores, con el auxilio de un diseñador para las salas permanentes de los museos. Para las galerías las cosas eran más sencillas: el asunto de colgar cuadros tenía que ver con ciertas reglas de buen gusto y se buscaba el concurso de decoradores conocidos. No se acostumbraba el uso del guión museográfico ni en los museos ni en las galerías (lo usamos, por primera vez y solo para algunas muestras complicadas, a partir de 1974).²

Tampoco existía el “curador”, especialidad hoy día en acelerado desarrollo, ya que quienes llevaban a cabo la selección de las obras eran los directores de museos y galerías o los mismos pintores. Se podría decir que esta época fue la de una “museografía empírica”, donde hubo algunos logros indiscutibles y otros proyectos fallidos, quizás por seguir el concepto equivocado de selección democrática, para todos los gustos, sin jurados ni reglamentos.³

La primera exposición que abre el nuevo camino tomado por el Banco de Crédito del Perú se llamó “Raíces peruanas en el arte contemporáneo” y fue organizada

► Fig. 1. *Varayoc*. José Sabogal.
1945. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino,
Municipalidad Metropolitana de Lima.





por la Galería Borkas e inaugurada en el Museo de Arte de Lima, en junio de 1984. Las obras provenían de las colecciones Borkas y Dolly Loyer de Guinea y se había previsto presentarlas también en la Casa de España en Nueva York y el Fundo Fierro en Arequipa.

En el catálogo de la exposición, documento imprescindible para la comprensión de lo expuesto, como útil para el quehacer histórico, se puede leer una especie de manifiesto o “declaración” firmado por Borkas, en que se dice, entre otras cosas:

*“Quienes trabajamos por el reencuentro con nuestras fuentes culturales, queremos difundir el arte, inspirado en nuestra tierra, en nuestra realidad, un modo de ser latinoamericano, particularmente peruano, que es universal en la medida de lo que nosotros podamos aportar al mundo.”*⁴

Texto que expresa los buenos deseos de la organizadora, pero que no se reflejan en el conjunto escogido, donde hay una variedad de tendencias, entre las que prima el tema peruano (26 representantes), (las abstracciones 23) y otros (5), en un total de 54 pinturas.⁵

No obstante, el catálogo cuenta con un importante texto de Juan Manuel Ugarte Eléspuru en el que ofrece un “Panorama de la pintura en el Perú Republicano”, tema sobradamente investigado por él y salpicado de anécdotas, con el estilo que lo ha caracterizado siempre. En el panorama que nos presenta desfilan desde Gil de Castro, pasando por la pintura de los maestros del siglo XIX, el indigenismo y la pintura de los Independientes, un apretado resumen como el de Teodoro Núñez Ureta de los años 1975-1976. Así, de Pancho Fierro dice que “carecía de medios de expresión tanto como de conocimiento de oficio [...]. Fierro se nos aparece como mediocre dibujante, colorista limitado y técnico menos que mediano.” Y, desde luego, si se establece a priori una comparación partiendo del mal llamado “arte culto” (académico), el arte popular está en desventaja. En la época en que Ugarte Eléspuru escribió su texto todavía quedaban algunos rescoldos de la encendida polémica sobre arte culto y arte popular que zanjó la teoría de que no se podía juzgar al arte popular con los códigos del arte culto.

Más adelante, sin embargo, aclara acertadamente la confusión sobre el supuesto retrato de Bernardo Alcedo, que no era otro que el ministro Toribio Pacheco. De Teófilo Castillo dice que practica un “anecdótico pintoresquista”, y considera a Vinatea Reinoso exento de esta tendencia, influido sin duda por los conceptos entonces de moda como “los valores plásticos”, frente a las preferencias temáticas de los indigenistas. Aunque en algún momento extrema su tendencia atribucionista, pues cree ver en las facciones de *El habitante de la cordillera* el autorretrato de Francisco Laso, el texto de Ugarte Eléspuru refleja la mirada de un artista formado dentro de una corriente moderna que admite ciertos límites, más allá de los cuales el caos y el absurdo se presentan amenazantes.

El maestro termina con una sentencia dura, pero certera, que expresa el momento que se vivía entonces con respecto al porvenir del arte, no solo en el Perú, sino en el mundo entero:

“Hoy en día reina un caos absoluto en esa especie de partida de ‘haz lo que quieras, lo que puedas o lo que te de la gana’, Catch as Catch Can estilístico y anárquico, donde cuenta lo que se consigue en la carrera por buscar la originalidad y la singularidad, aunque se desemboque en la nada...”.

La exposición, felizmente, no llegó a tanto y fue un muestrario parco y sin estridencias, de evidentes desniveles, que presentó al público el “estado de la cuestión” de las tendencias que se practicaban en Lima en 1984.

Pancho Fierro. Personajes de la Lima tradicional

Cinco años más tarde, el Banco de Crédito del Perú experimentaba con otra línea de proyectos, como llevar fuera del Perú nuestro patrimonio pictórico: tal fue la exposición “Pancho Fierro, personajes de la Lima tradicional”, que se montó en la República Oriental del Uruguay en octubre de 1989. Esta muestra, además de fomentar la amistad entre dos pueblos sudamericanos, tenía como objetivo dar a conocer una veta un poco ignorada de nuestro patrimonio cultural como el arte popular. La colección fue exhibida en el hermoso local del Museo Nacional de Artes

◀ Fig. 2. Colección de acuarelas de Pancho Fierro. S. XIX. Colección BCP.

- a. *Altar de la Purísima.*
- b. *Pescadora de Chorrillos.*
- c. *Tapada y chicharronera.*



▲ Fig. 3. Balsas del Titicaca.
Jorge Vinatea Reinoso. Ca. 1930.
Colección BCP.

► Fig. 4. Paisaje Andino.
Macedonio de la Torre. 1952.
Colección BCP.

Plásticas, cedido por las autoridades uruguayas, y presentada en el catálogo por el estudioso peruano José Flores Araoz.

El presentador, experto en arte peruano del siglo XIX, hace gala de una apretada síntesis sobre los hechos más importantes de la vida del pintor, su estilo y trascendencia para nuestra cultura, escrita en un castellano limpio y elegante que ayuda a recrear la época en que fueron hechas las acuarelas. Pero lo más valioso del catálogo son los comentarios que Flores Araoz hace de cada una de las láminas de Pancho Fierro, donde se luce por sus conocimientos sobre el pintor y la vida cotidiana en la Lima del XIX, como por su estilo, gracejo y terminología criolla.

Desfilan por sus acuarelas los tipos limeños, las clases sociales, los oficios, las fiestas, con un afán descriptor que tiene antecedentes en las de Martínez de Compañón y que demuestra que, a pesar de su espíritu *naïf*, Pancho Fierro estaba dotado de una intuición remarcable que le permitía plasmar con gran facilidad técnica los rasgos psicológicos de sus representados. Estas cualidades pueden observarse en *Altar de la Purísima*, donde recrea un baile de mulatos frente al altar de la Virgen, con un grupo de asistentes cuyas fisonomías son logradas con trazos simples aunque precisos. Al aludir a *Tapada y chicharonera*, Flores Araoz nos informa sobre la costumbre del “codeo”, por la cual la desenfadada tapada se hacía convidar una vianda por un parroquiano. Además, el historiador agrega datos sobre la saya de la tapada, tan ajustada, que resalta

“los bajos”, también denominado “tafanario”, o el tipo de zapatitos que usa la dama, llamados graciosamente “mírame que me caigo”. Por tanto, las estampas de Fierro no son solamente una fuente de placer visual sino también –gracias a la investigación de Flores Araoz– de información sobre las costumbres y un léxico hoy perdidos.

Pintura peruana contemporánea

En 1990, la institución bancaria siguió adelante con su programa de exposiciones de arte contemporáneo y organizó una muestra especial para celebrar el 450° aniversario de la fundación de la ciudad de Arequipa, bajo el título de “Pintura peruana contemporánea”. En su apertura, el gerente general de entonces, el señor Eduardo Villa Luna, señaló lo siguiente:

“Encontramos que la mejor manera de manifestar nuestro afecto (a la ciudad de Arequipa) es presentando la colección de pintura contemporánea de propiedad del banco, lo que nos permite, a la vez que reconocer el extraordinario aporte de los artistas arequipeños al desarrollo de la plástica en el Perú, rendir nuestro homenaje a la memoria de Teodoro Núñez Ureta.”

Un evento tan importante no podía pasar por alto la publicación de un catálogo, cuya introducción fue encomendada a Ana María Gazzolo, escritora de reconocido prestigio en nuestro medio. A diferencia de las anteriores muestras, se percibe que la selección de las obras estuvo a cargo de una persona con experiencia, porque el conjunto resulta más cuidado y coherente. Ana María Gazzolo parte de la idea de que el Perú, país de una cultura milenaria, se debate entre lo autóctono y las influencias externas, entre lo popular y lo académico, entre lo individual y lo colectivo. Fruto de estas tensiones las artes plásticas se han abierto paso a través de los años, primero mirando a Europa y, luego, en una época de recogimiento, escrutando dentro de lo nuestro y de cara a los Andes. Más adelante, se abre a la modernidad, época de las primeras vanguardias, donde movimientos como el impresionismo, fauvismo, expresionismo y otros sedujeron a los jóvenes artistas plásticos peruanos. Después se siguieron con atención las propuestas estadounidenses que surgieron en los tiempos de la guerra de Vietnam, el expresionismo abstracto, el pop art, el op art, etc. Fueron miradas hacia el exterior, que tuvieron corta vida, en medio de una cultura que se gestaba con los aportes de otros peruanos, los migrantes.





La exposición comenzaba con las figuras de Daniel Hernández y Teófilo Castillo. Se comprende que la selección tuvo que hacerse con las obras que había a disposición, pero algunas veces estas resultaron poco elocuentes en relación con el estilo de los pintores, como en los casos de los maestros mencionados arriba, cuyos trabajos de pequeño formato no dicen lo suficiente sobre sus méritos. De cualquier modo, esto solo se advierte en las pinturas que corresponden a esa primera época, pues el meollo de la colección es la pintura contemporánea, es decir, la producción que abarca desde los Independientes hasta los años setenta.

Castillo es caracterizado por Gazzolo como un “impresionista” por la soltura de su pincelada y por la importancia de la luz en su pintura, aunque deberíamos precisar que practica “una especie” de impresionismo donde la temática es lo más importante y lo acerca a Fortuny. Si bien Castillo será más recordado como ilustrador de las tradiciones de Palma, es el iniciador de un gusto nacionalista que toma como punto de partida la antigüedad precolombina y los fastos coloniales, lo que lo enfrenta a Sabogal, el impulsor de lo que más tarde se nombró “indigenismo”. Gazzolo nos dice que esta tendencia “con seguridad es el movimiento más fuerte en la primera mitad del siglo XX” y eso es cierto. Pese a no contar con un manifiesto y una teoría, sí tuvo discípulos que constituyeron un grupo cerrado y de fuertes personalidades, los cuales, en algunos casos, superaron al maestro.

Una excepción es Vinatea Reinoso, alumno de la Escuela de Bellas Artes de Lima, que en el foco de irradiación indigenista encontró tempranamente un camino diferente: su temática será siempre autóctona, pero con una técnica novedosa en nuestro medio, de colorido brillante, pincelada larga de efecto abocetado y estilizaciones provenientes de un dibujo moderno, influido por el diseño gráfico revisteril. A Vinatea Reinoso se lo clasifica como indigenista independiente, valiéndose del argumento de que daba importancia a lo que en esa época comenzó a llamarse “valores plásticos”, quizás por la influencia del aforismo de Maurice Denis puesto en boga por Raúl María Pereira y Juan Ríos.

El texto de Gazzolo destaca también la presencia de algunos Independientes en la colección, como, por ejemplo, Macedonio de la Torre, con su *Paisaje andino* del año 1952, que preludia los *grafiados* de sus “selvas” posteriores; o Carlos Quizpez Asín, con una obra como *El estibador* (1959), que se distingue por su limpia abstracción y economía de medios. De Ricardo Grau, gran opositor de Sabogal y el indigenismo, se expusieron dos cuadros, *Casa hacienda* (1937), que participó en el primer Salón de Independientes, y una abstracción “sin título” de 1950, que marcan dos momentos de su producción. Sérvulo Gutiérrez constituye un caso singular en la pintura peruana. No participó en los salones de Independientes, pero su insularidad consiste en un proceso que va desde los retratos de aire renacentista y cierto rigor formal (*Techos de Lima*, 1945) debido a la influencia de Pettoruti, hasta un fauvismo desaforado que tiende a desaparecer las formas y convertirlas en alaridos de color.

Dos artistas de la misma generación, Alberto Dávila (1912) y Sabino Springett (1913), tienen un puesto bien ganado en la historia de nuestra plástica. Dávila se distinguió en los años cincuenta por su pintura de rasgos abstractos aunque de temática peruana, especialmente del norte, donde resaltan sus “mocheras” o

◀ Fig. 5. Techos de Lima. Sérvulo Gutiérrez. 1945. Colección BCP.

◀ Fig. 6. Mujer andina. Camilo Blas. 1932. Colección BCP.

◀ Fig. 7. La señoracha. Sabino Springett. 1980. Colección BCP.

◀ Fig. 8. Mocherita con palomas. Ángel Chávez. 1979. Colección BCP.



9



10

pescadoras, estilo que abandonó luego de un viaje a Estados Unidos, ya que la influencia de Franz Kline asoma en su producción posterior. En cuanto a Springett, de vena versátil y grandes condiciones para la pintura, se inició con los Independientes en 1937, pasó por la no figuración en la década del sesenta y volvió a la figura con un motivo de bastante éxito en el mercado limeño, la *Señoracha* (1980), que figura en la colección del banco. En la exposición que se presentó en Arequipa se incluyeron también obras de Szyszlo, Shinki, Nieri, Ángel y Gerardo Chávez, Galdós Rivas, José Tola y Luis Palao Berastain. Asimismo, la celebración de los 450 años de la fundación de Arequipa resultó una ocasión propicia para rendir homenaje al pintor Teodoro Núñez Ureta, al que se le dedicó una sala, donde se exhibieron sus acuarelas costumbristas. Fue una exposición memorable.

“Arte de nuestro tiempo en San Francisco”

Con motivo de los 75 años de la fundación de la Universidad Católica, el Banco de Crédito del Perú auspició la exposición “Arte de nuestro tiempo en San Francisco” (1992), tomando como marco el antiguo y hermoso convento limeño y contando con la participación de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Fue, verdaderamente, una circunstancia excepcional que se juntaran instituciones tan prestigiosas para darnos un panorama del arte peruano hasta ese momento, ya que se incluía no solo pintura sino escultura y grabado. Este sería uno de los méritos de la exposición, por cuanto las anteriores únicamente habían considerado la pintura, remontándose para el efecto hasta el siglo XIX. Otro, la selección de las obras y la introducción del catálogo firmada por Luis E. Wuffarden.

Con respecto a lo primero, hay que reparar en el hecho de que las dos instituciones de enseñanza artística, que se enfrentaban amigablemente por primera vez, facilitaron la recolección de las obras más representativas de sus egresados, consiguiendo más de cien obras. En lo que concierne a lo segundo, no pudo ser más acertado el encargo que le hicieron a Luis Eduardo Wuffarden para redactar la introducción, por tratarse de uno de los más acreditados investigadores de nuestro medio.

Es difícil hacer una síntesis de cincuenta años de pintura en el Perú (1942-1992) sin repetir los lugares comunes ya manifestados en otras reseñas, pero la primera determinación que tomó el autor fue una clara delimitación en el tiempo: comenzar con las “vanguardias”, pues el término “solo tiene sentido entre nosotros a partir de los años cuarenta”.⁹ El estudio parte de los artistas que iniciaron la abstracción en Lima, entre los que se encuentran en primera línea Juan Manuel de la Colina (en 1942), Szyszlo (en 1945), Enrique Kleiser (en 1949), aunque su presencia todavía

era débil en un medio donde la figuración de Ricardo Grau y Carlos Quizpez Asín se había impuesto desde los Independientes (1937). Lo interesante del trabajo de Wuffarden es que alterna los párrafos dedicados a la pintura con otros que se refieren a la escultura, el grabado, el mercado, la crítica, de tal suerte que nos ofrece un panorama bastante completo de la actividad plástica en Lima.

De la escultura, nos dice que luego de la desaparición de Piqueras Cotoí y Libero Valente, sus discípulos siguieron “los lineamientos de un discreto academicismo”, haciendo notar que el quiebre hacia un lenguaje más moderno sucede con la aparición de Joaquín Roca Rey y sus discípulos Alberto Guzmán y Armando Varela. Más adelante, se deja sentir la presencia de las escultoras de las canteras de la Universidad Católica: Anna Maccagno, Susana Rosselló y, en los setenta, Lika Mutal y la línea que continúa con Johanna Hamann y César Campos, miembros de una generación posterior.

Volviendo a la pintura, el acontecimiento más notable de la década del cincuenta fue, sin duda, la creación del primer Salón de Arte Abstracto (1958), gracias a la iniciativa de Eduardo Moll y Benjamín Moncloa. En los años sesenta se observa ya la conversión al expresionismo abstracto de los profesores de la Escuela de Bellas Artes, con Juan Manuel Ugarte Eléspuru a la cabeza, oficializando la tendencia desde esta casa de estudios. Prosigue Wuffarden dando cuenta de la llegada del pop, el op art, el constructivismo, los ensayos de *happening* y las “tímidas incursiones en lo conceptual”, como el grupo Arte Nuevo (1966) promovido por el teórico Juan Acha, donde sobresalen Luis Arias Vera, Emilio Hernández Saavedra y Luis Zevallos, quien con su tríptico de motocicletas desató la polémica sobre la reproducción de las imágenes y la originalidad del arte.

Fue en esa época que el público vio con perplejidad los experimentos de los jóvenes que exhibían en la Galería Cultura y Libertad y que contestaban en los diarios sobre la validez de sus trabajos. En fin, el texto de Wuffarden, que llega hasta la generación del ‘80, no se puede resumir en pocas páginas y solo queda evaluarlo positivamente como una propuesta de selección de los artistas más significativos del periodo, en el que se presentaban simultáneamente tendencias como la abstracción, el informalismo, el expresionismo abstracto, el pop art, el op art, el filo duro, los surrealismos y la figuración. Esta proliferación y diversificación de tendencias enriqueció el medio y alentó la tolerancia frente a la tradicional dualidad realismo/abstracción, además de permitir que el mercado se desarrollara notablemente con la apertura de nuevas galerías.

Si hacemos un breve resumen del aporte de las exposiciones realizadas por el Banco de Crédito del Perú, podemos decir que encontramos dos etapas. La primera supuso la nueva experiencia de asumir el tema del arte contemporáneo y en ella se practicó una museografía empírica, lo que reveló la necesidad de un nuevo profesional, el “curador” que diera sentido a la exposición. La segunda se distinguió por la aplicación de la museografía profesional y el empleo de especialistas para la selección de las obras, lo que hizo posible el logro de los objetivos que se había fijado el banco, es decir, la puesta en valor de nuestro patrimonio artístico y el programa pedagógico que va parejo al mismo. Dos aspectos en los que la institución ha sobresalido y aportado con creces a favor de la cultura de nuestro país.

◀ Fig. 9. *Sin título*.
Venancio Shinki. 1975.
Colección BCP.

◀ Fig. 10. *Paraka III*.
Fernando de Szyszlo. 1961.
Colección BCP.

Repetto Málaga
Luis Repetto Málaga



lo largo de sus 125 años de existencia, el Banco de Crédito del Perú ha realizado una serie de esfuerzos constantes y planificados para la preservación y difusión del patrimonio cultural del país. Exposiciones, restauraciones de bienes muebles e inmuebles, edición de libros, apoyo al quehacer intelectual y artístico son algunas de sus acciones en este campo.

Dentro del rubro editorial destaca la colección Arte y Tesoros del Perú, dedicada, entre otros temas, a aspectos relacionados con la arqueología, el arte popular y la etnografía de nuestro país, y que ha llegado a su cuadragésima publicación como un ejemplo de este prolongado y desinteresado trabajo de fomento cultural.

El Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación ha contribuido, desde 1984, tanto a la conservación de piezas arqueológicas –mantos de la cultura Paracas– y de nuestra tradición popular –imagen del Señor de los Milagros–, como a la restauración textil de la primera bandera del Perú y de importantes inmuebles del patrimonio arquitectónico: la Casa Goyeneche en Lima, la Casa Chacón en Ayacucho, la Casa Uceda en Cajamarca y la Casa del Moral en Arequipa.

Fue en esta línea que, durante la década de los años noventa, el Banco de Crédito del Perú realizó una serie de exhibiciones con obras y elementos que forman parte

► Fig. 1. Nave lateral. Iglesia de San Pedro. Lima.





2

▲ Fig. 2. Catedral de Lima.
Dibujo de Theodore A. Fisquet.
Viaje alrededor del mundo de "La Bonite".
1845 - 1852. Litografía. Antonio Lulli.

► Fig. 3. Zamacueca.
Dibujo de A. Bonaffe, 1855. Litografía.
Antonio Lulli.

► Fig. 4. El capeador.
Dibujo de A. Bonaffe, 1855. Litografía.
Antonio Lulli.

del patrimonio de nuestra ciudad capital, a la que llamaron "Redescubramos Lima". Además de las exposiciones se publicaron catálogos alusivos, con ensayos relacionados al tema de cada muestra, elaborados por prestigiosos investigadores. Este programa de recuperación de obras de arte tuvo el apoyo de las ordenes religiosas de la capital y se trabajó en estrecha coordinación con ellas. El primer proyecto se llevó a cabo en la iglesia de San Francisco el Grande, donde se restauraron varias obras de arte religioso.

En esta ocasión expresaremos nuestras apreciaciones y comentarios en relación a cuatro exhibiciones organizadas por el banco en la segunda mitad de la década de los noventa y a sus respectivas publicaciones, en torno a la iglesia de San Pedro (1996), los grabados de la colección Antonio Lulli (1997), el conjunto monumental de Santo Domingo (1998) y "Mater Admirabilis. La devoción mariana en el Perú" (1999).

Grabados de la colección Antonio Lulli

La exhibición de la colección de grabados del embajador Antonio Lulli en la Galería Municipal Pancho Fierro se denominó *Lima a través de los viajeros extranjeros* (1997); vale decir, una visión desde afuera acerca del estado y de los cambios en la ciudad de Lima a través del tiempo. Temas arquitectónicos, costumbristas e históricos, entre otros, nos ilustran a manera de "fotografías" acerca de la Lima

antigua. La investigación estuvo a cargo de Ricardo Estabridis Cárdenas.

La atracción que sobre los europeos ejerció el Nuevo Mundo fue muy grande. Al principio la imaginación desbordó las representaciones gráficas, pero con el paso del tiempo y las investigaciones científicas los grabados resultaron el primer acercamiento visual a un "lejano lugar" fuera de Europa.

Entre las técnicas utilizadas está la xilografía en madera, que fue superada a mediados del siglo XV por el grabado calcográfico en metal y finalmente por la litografía (piedra) a finales del siglo XVIII.

La colección Lulli nos ha permitido realizar una especie de clasificación de los grabados, agrupándolos de la siguiente forma:



Grabados de la Colección Antonio Lulli

Grabados del descubrimiento de América relacionados con Theodore de Bry

Primeras escenas del descubrimiento basadas en crónicas. Son excelentes piezas del grabador belga desde el punto de vista de la plástica, pero ajenas a la realidad histórica.

Estampas religiosas

Estas imágenes se utilizaron en el proceso de evangelización del Perú. En un primer momento se importaban de Europa, pero en 1584 Antonio Ricardo instala la primera imprenta en la Ciudad de los Reyes y se empiezan a elaborar aquí. Con el surgimiento de las litografías aparecen en París imágenes religiosas y de sitios históricos del Perú.

Artistas y viajeros del siglo XVIII

Louis Feuillée produce calcografías de carácter científico con imágenes de la costa peruana (el Callao de 1709), mientras Amedée Frezier se dedica a realizar dibujos coloreados de personajes costumbristas de Lima, así como de algunos espacios arquitectónicos.

Artistas y viajeros del siglo XIX

Viajeros ingleses

Joseph Skinner retrata personajes costumbristas de Lima, de la costa, de la sierra y de la Amazonía.

Viajeros franceses

Los artistas del *Atlas Pittoresque* presentan imágenes de la ciudad (el Panteón de Lima, el mercado de frutas, entre otras) y de personajes populares como vendedores de frutas, quesos, vestidos femeninos o negros libertos. Artistas como Lavergne y Fisquet (álbum histórico del viaje de la nave francesa "La Bonite") confeccionan grabados con vistas del Callao, de Lima y de Paita. Imágenes de calles, iglesias (Carmen de la Legua, Catedral de Lima), puentes y casas históricas.

A. Bonnafé (*Recuerdos de Lima. Álbum tipos, trajes y costumbres*) inmortalizó a diversos personajes como el heladero, la frutera, la quesera, la tapada, el indio de la sierra, la zamacueca, el panadero, la chichera, la lechera, el velador, el aguador y el capeador, entre otros.

Viajeros norteamericanos

Alfred Agate llega al Perú con la primera expedición científica norteamericana en 1839. En la colección existen tres láminas de este autor: *Vista de la ciudad de Lima desde las inmediaciones de la Plaza de Toros*, *Vista del Arco del Puente* (Lima Gate Way), hoy desaparecida, y *La Vinda Mountain, Perú*.

Francisco Fierro e Ignacio Merino, representantes del siglo XIX

Si bien la exhibición se refiere a los visitantes extranjeros que perennizaron las imágenes de la Lima antigua en su época, hay dos obras, *La suerte nacional* de Pancho Fierro y *Plaza de Armas de Lima* de Ignacio Merino, que expresan versiones diferentes del entorno limeño, una autodidacta y la otra académica.

Lima: sus encantos del puente a las alamedas

Son grabados de diferentes procedencias que retratan los atractivos de Lima, entre ellos sus puentes y las alamedas rimenses.



ADVERSUS EAM TU ES PETRUS ET SUPER



Págs. 194-195:

- ◀ Fig. 5. Vista de la nave central de la iglesia de San Pedro. Lima.
- ▼ Fig. 6. Fachada de la iglesia de San Pedro. Parroquia del BCP en Lima.
- ▶ Fig. 7. *Coronación de la Virgen*. Bernardo Bitti. S. XVI. Colección Compañía de Jesús de San Pedro de Lima.

Iglesia de San Pedro

“Redescubramos Lima: Iglesia de San Pedro” fue la primera publicación que nos mostró una selección de obras de arte de este notable conjunto monumental religioso del centro histórico. Para el banco tuvo una doble importancia porque esta fue la parroquia a la cual estaba adscrito desde 1896.

La edición está dividida en cinco capítulos que nos ilustran acerca de la arquitectura y la pinacoteca que guarda este espacio patrimonial.

El conjunto monumental San Pedro

El arquitecto Juan Günther Doering se ocupa en este capítulo de la historia de la orden jesuita, su llegada al Perú y la construcción de su primer templo en la ciudad, el cual fue llamado San Pablo (posteriormente cambió el nombre a San Pedro, como lo conocemos hoy).

El 30 de junio de 1569 se coloca la primera piedra de la futura iglesia, cuya edificación pasó por tres etapas. Durante la segunda etapa constructiva se produce la llegada de Bernardo Bitti, autor de inapreciables lienzos para el templo.

La tercera etapa se inicia en 1624 y se dice que sus planos son los mismos que los de la iglesia de Gesú en Roma. Se inaugura la parte estructural en 1638, con un total de 14 capillas a los lados del altar mayor. La parte decorativa de tallas y pinturas no concluye hasta 1680. A raíz de una serie de movimientos sísmicos en la ciudad, el templo requiere de algunas refacciones, como la reconstrucción de la portada principal, las torres y la portería.

En 1767 los jesuitas son expulsados y la iglesia de San Pablo y el convento pasan a ser dirigidos por la congregación de San Felipe Nieri, cambiándose entonces el nombre a San Pedro.

Al costado de San Pedro se encuentra la Capilla de la Penitenciaría, que se construyó sobre las bases de la segunda iglesia y en el interior del convento funcionó la congregación de Nuestra Señora de la O.

A fines del siglo XIX se trató de darle un aspecto gótico, pero en la década de los cuarenta del siglo pasado se reconstruyó el templo y recuperaron sus características barrocas.

La obra de Bernardo Bitti

En este capítulo, el historiador de arte Ricardo Estabridis Cárdenas manifiesta



que, desde su llegada, el pintor italiano y también jesuita Bernardo Bitti desarrolló una trascendental obra artística, “evangelizando” a través de sus pinturas durante los 35 años que recorrió el virreinato del Perú. Sus trabajos pueden apreciarse en Lima, Ayacucho, Arequipa, Cusco, Puno e incluso en Bolivia. Su estilo fue reproducido por los artistas locales y esto hizo que perdurara en el tiempo.

Para Estabridis Cárdenas, “Bitti desarrolló un estilo propio donde la línea dibuja figuras largas en sofisticadas posturas, sin intentar modelarlas con claroscuros y en la tendencia espiritual de sus formas el cromatismo de su paleta se recrea en tonalidades pastel que se facetan en planos angulosos”.

Bitti llegó a Lima en 1575 y no solo trabajó en el altar mayor de San Pedro sino en todas las dependencias de la casa jesuita. Antes de iniciar sus viajes por la zona andina, el maestro pintó la *Coronación de la Virgen*, ubicada en la sacristía, y la *Virgen de la Purificación* que se halla en la antesacristía.

En el año 1600, cuando la congregación Nuestra Señora de la O ya se encontraba establecida en San Pedro, se coloca un cuadro de esta Virgen en la sacristía donde se reunían sus miembros, que muestra la influencia andina en Bitti luego de sus viajes por el interior del virreinato.

El Banco de Crédito del Perú ha colaborado con la restauración y conservación de las obras del jesuita italiano que se encuentran en el conjunto monumental San Pedro.

Vida de San Ignacio de Loyola por Valdés Leal

El investigador norteamericano Duncan Kinkead, al estudiar al pintor sevillano Juan de Valdés Leal, comenta que fue muy prolífico a pesar de que trabajó a la sombra, sin aspavientos y en la mayor discreción. Entre la variedad de sus obras existe una serie sobre la vida de San Ignacio de Loyola compuesta por ocho cuadros de gran formato, que fueron elaborados a pedido desde Lima, según los originales pintados para Sevilla. La diferencia está en las dimensiones, mucho más grandes, y en algunos íconos e imágenes del interior de las pinturas.

En su traslado a Lima, algunos de estos cuadros sufrieron daños y fueron restaurados por pintores locales, quienes les colocaron añadidos y algunas desfiguraciones; sin embargo, gracias a la esforzada labor del banco se ha podido restaurar





8a



8b



8c



8d



8e




8f



8g




8h

◀ Figs. 8. Serie de la vida de San Ignacio de Loyola. Juan de Valdés Leal. S. XVII. Colección Compañía de Jesús de San Pedro de Lima. 

- a. *Aparición de la Virgen a San Ignacio de Loyola.*
- b. *San Ignacio despide a San Francisco Javier.*
- c. *La aprobación de la Compañía de Jesús, por Paulo III.*
- d. *San Ignacio recibe en la Compañía a San Francisco Javier.*
- e. *Visión de San Ignacio camino a Roma.*
- f. *Rapto de San Ignacio en Manresa.*
- g. *San Ignacio en la cárcel de Alcalá de Henares.*
- h. *Muerte de San Ignacio (detalle).*



9

▲ Fig. 9. *Virgen de los Remedios*. Anónimo, 1574. Colección Compañía de Jesús de San Pedro de Lima. 

► Fig. 10. *Retablo de Nuestra Señora de Loreto*. Siglo XVII. Iglesia de San Pedro. Lima.

su concepción original y controlar el deterioro por el tiempo. Estos lienzos fueron reubicados en espacios adecuados dentro del templo de San Pedro.

Origen y significado de los siete ángeles

Este capítulo, escrito por el antropólogo Ramón Mujica Pinilla, nos ilustra sobre el antiguo culto a los siete ángeles difundido desde Italia por Amadeo de Portugal en 1460, por medio de su tratado *Apocalipsis Nova*, que repercutió en la corte española (los reyes católicos, Carlos V) y en la Compañía de Jesús, sus impulsores en el Nuevo Mundo.

En el convento de las Descalzas de Madrid existe una serie de lienzos que pueden ser relacionados con los que se encuentran en San Pedro de Lima y que fueron pintados por el mismo autor: Bartolomé Román. Representan a los arcángeles Miguel, Rafael, Uriel, Gabriel, Baraquiel, Sealtiel y Jerudiel. Sus atributos comparten un mismo origen aunque difieren un poco en la representación. En la serie de Lima se ha perdido el arcángel Uriel, pero se conserva en la versión española, contando además con un lienzo del Ángel de la Guarda (ver págs. 178-179).

Retablos e imágenes

El especialista Luis Eduardo Wuffarden presenta en este capítulo una descripción de la evolución de los retablos, pinturas e imágenes que existieron y existen dentro del templo de San Pedro.

Estos retablos se empiezan a elaborar durante la tercera etapa de la iglesia por distintos artistas de la época. Sufrieron diversos cambios y transformaciones de acuerdo a los estilos de moda: barroco, churrigueresco y neoclásico. A pesar de los cambios, San Pedro fue la iglesia con menos intervención.

Con frecuencia, las piezas que adornaban los altares eran traídas desde España y una de las primeras en llegar fue la de la *Virgen de los Remedios*, que presidía el altar mayor de la segunda etapa de la iglesia. Es por esto que las piezas son más antiguas que los retablos que las contienen.





Conjunto monumental de Santo Domingo

En 1998 se publicó el folleto “Redescubramos Lima: Conjunto Monumental Santo Domingo” como parte de una magnífica exhibición de obras de arte del templo, las cuales fueron conservadas y restauradas por un equipo de artistas de la Escuela Nacional de Bellas Artes con el apoyo del Banco de Crédito del Perú, mediante trabajos interdisciplinarios (pintores, restauradores, químicos), que definen no solo corrientes artísticas sino también composiciones químicas de materiales a través de análisis en laboratorio.


En esta publicación el historiador Francisco Stastny presenta un ensayo sobre las pinturas alusivas a la vida de Santo Domingo en el convento de la Obra de Predicadores de Lima. El documento hace un análisis histórico y artístico de los lienzos.

Las obras que se encuentran en el conjunto monumental Santo Domingo conforman el grupo pictórico más antiguo dentro de un claustro en Lima, ya que los dominicos fueron los primeros en llegar a la ciudad y edificaron su iglesia y convento antes de terminar el siglo XVI. Las crónicas permiten tener una especie de bitácora de las modificaciones y de los artistas que participaron en la creación de su pinacoteca, y gracias a la investigación emprendida por el banco y sus colaboradores se han podido definir autorías y estilos.

De esta forma, se han determinado dos series de pinturas de la vida de Santo Domingo: la primera compuesta por 22 lienzos que pertenecen a Miguel Güelles y a su asistente Domingo Carro; la segunda, conformada por 14 lienzos atribuidos a Diego de Aguilera.

Para Stastny, Santo Domingo y su convento fueron el ente rector de la pintura virreinal, de modo que varios estilos, desarrollados por los artistas locales, decoran sus claustros. El espacio del conjunto monumental Santo Domingo es un núcleo primordial para estudiar la historia del arte virreinal latinoamericano que debería ser investigado con mayor detenimiento.




◀ Fig. 11. Retablo de los santos peruanos. Iglesia de Santo Domingo. Lima. 

◀ Fig. 12. Vista de la iglesia de Santo Domingo.

Pág. 204:

▶ Fig. 13. Claustro principal del convento de Santo Domingo. Lima.

Pág. 205:

Serie de la vida de Santo Domingo. Miguel Güelles y Domingo Carro. Escuela sevillana. 
Convento de Santo Domingo. Lima.

▶ Fig. 14. La Virgen protege a la Orden de Predicadores.

▶ Fig. 15. La Virgen entrega el rosario a Santo Domingo.

▶ Fig. 16. Escalera del claustro principal. Convento de Santo Domingo. Lima.





14



15



16



17a



17b



17c



17d



17e



17f



17g



17i



17h



17j



17k



17l



17m



17n




17o



17p



17q

◀ Figs. 17. Serie de la vida de Santo Domingo. Miguel Güelles y Domingo Carro. Escuela sevillana. Convento de Santo Domingo. Lima. 



17r

- a. *La genealogía de los Guzmanes.*
- b. *Milagro de la lluvia detenida.*
- c. *Aparición de San Pedro y San Pablo a Santo Domingo.*
- d. *Milagro de la Cruz con el santo en la cuna.*
- e. *Aparición de los ángeles soldados.*
- f. *Encuentro de Santo Domingo y San Francisco en Roma.*
- g. *La batalla de Muret.*
- h. *Modos de orar del santo.*
- i. *Muerte de Santo Domingo.*
- j. *Visión de Fray Guala.*
- k. *Oración ante la Piedad.*
- l. *Bendición por la Virgen y dos santos de los dominicos.*
- m. *La prueba de fuego respeta el libro del santo.*
- n. *Santo Domingo dona sus libros para salvar vidas.*
- o. *Donación de Simón de Montfort.*
- p. *Elección del sucesor de Santo Domingo.*
- q. *Creación del convento de Purulla.*
- r. *Santo Domingo rechaza tres obispos.*
- s. *San Francisco y Santo Domingo ruegan por el mundo.*
- t. *El diablo procura distraer al santo con una roca.*
- u. *Resurrección de un arquitecto aplastado por una cripta.*
- v. *El encuentro con los cistercienses.*
- w. *Milagro del denario.*
- x. *Mujer salvada de ahogarse.*



17s



17t



17u



17v



17w



17x



Mater Admirabilis. La devoción mariana en el Perú

A diferencia de las anteriores publicaciones que corresponden a una sola institución religiosa, en esta ocasión (1999) se reunieron lienzos con advocaciones de la Virgen María pertenecientes a diversos claustros religiosos. Todos ellos recibieron desde 1984 la intervención del Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación.

Destaca en este grupo de imágenes la serie que se ubica en el monasterio de las Carmelitas Descalzas de Barrios Altos de Lima, que puede calificarse como la más importante que existe en el Perú sobre la vida de la Virgen. Además se presentó una serie de siete relieves recuperados en el Museo de la Catedral y restaurados por el banco, así como la contribución de esta entidad a la restauración de la Basílica Catedral y el altar de Nuestra Señora de la Evangelización.

Este artículo pertenece a Ricardo Estabridis Cárdenas, quien comenta que en el Perú las advocaciones marianas empiezan en el siglo XVI, con imágenes traídas de España de la Virgen de la Antigua y la Virgen del Rosario. Posteriormente, la presencia de los pintores italianos Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro contribuye de manera significativa a la presencia mariana en nuestro país.

Esta publicación incluye una lista de las principales advocaciones de la Virgen y su vinculación a iglesias y conventos, con una detallada descripción iconográfica.

- ▲ Fig. 18. *Nuestra Señora La Antigua.*
- ▲ Fig. 19. *Virgen del Rosario de Pomata.*
- ▲ Fig. 20. *Nuestra Señora de La Merced.*
- ▲ Fig. 21. *Nuestra Señora de Belén. Cusco.*
- ▲ Fig. 22. *Virgen de la Candelaria. Puno.*
- ▲ Fig. 23. *Virgen Inmaculada. La Linda. Cusco.*

PRINCIPALES ADVOCACIONES MARIANAS DEL PERÚ

Virgen de la Evangelización

Es una advocación de la Virgen del Rosario que se encuentra en la catedral de Lima, elaborada a pedido de la hija de Francisco Pizarro para que velara su tumba. Su autor fue el escultor Roque de Balduque y está fechada en 1551. El papa Juan Pablo II le dio su nombre actual en 1985. (Ver pág. 68).

Nuestra Señora La Antigua

Esta advocación llegó al Perú en 1544. La pintura, que también se encuentra en la catedral de Lima, fue obsequiada por el arcediano de Sevilla don Juan Federegui. Está ligada a la historia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, ya que frente a su altar se realizaban antiguamente las ceremonias de grado. (Fig. 18).

Virgen de la Almudena

Esta Virgen salvó a la población de Madrid durante la reconquista española. Su culto llegó al Perú con el obispo del Cusco Manuel de Mollinedo y Angulo, en la segunda mitad del siglo XVII. Existe en la catedral del Cusco una pintura del artista Basilio Santa Cruz Pumacallao. (Ver pág. 326).

Virgen de la Asunción

Entre las iglesias que los jesuitas administraron se encuentra una con el nombre de la Asunción en la ciudad de Juli, en Puno. Allí se ubican una pintura y una escultura de esta advocación, ambas de la autoría de Bernardo Bitti.

Virgen de Belén

Esta es una advocación del siglo XVI y se originó en el Cusco. El lienzo fue pintado por el mismo Basilio Santa Cruz, bajo el auspicio del obispo Mollinedo. La figura original es una escultura de vestir con rasgos mestizos. (Fig. 21. *Virgen de Belén*. Iglesia de Belén. Cusco).

Virgen Candelaria

Una de las advocaciones más difundidas en nuestro país. Su denominación primaria nos remite a la representación de la Purificación de la Virgen, la cual está relacionada con la presentación del Niño en el templo de Jerusalén a modo de tránsito de purifica-

ción según la ley judía, ceremonia donde se encendían velas, de donde derivará la denominación “candela” para la vela encendida y la de “Candelaria” para la Virgen que la lleva. En el Perú esta advocación está ligada también a Bernardo Bitti, pues hay dos cuadros suyos de tema similar, uno en Lima (en la iglesia de San Pedro) y el otro en Arequipa. (Ver pág. 11).

Virgen Candelaria de Copacabana

En Copacabana se tiene gran devoción a esta Virgen, que los cronistas atribuyen a Francisco Tito Yupanqui (1570) y que en 1583 ya tenía un culto estable y desarrollado en esta ciudad boliviana, debido a las noticias de numerosos milagros en su nombre. (Fig. 22. *Virgen de la Candelaria*. Puno).

Virgen de Copacabana en Lima

El culto a la Virgen de Copacabana llega a Lima en la segunda mitad del siglo XVI y en las crónicas se menciona la existencia de una imagen en la iglesia Mayor que tenía una cofradía numerosa. El autor de la escultura fue Diego Rodríguez. (Ver pág. 69).

Virgen de Copacabana en Cocharcas

Lo particular de esta advocación es su origen, ya que fue gestionada por el descendiente de los caciques de Cocharcas, Sebastián Quimichi, quien encargó la escultura al mismo Francisco Tito Yupanqui, tomando a su llegada el nombre del pueblo. (Ver pág. 69).

Inmaculada Concepción

Esta advocación fue introducida por los franciscanos, sus más ardientes defensores (desde el siglo XIII). En el Perú existen imágenes veneradas y conservadas en Lima y el Cusco, pero es importante mencionar también a Nuestra Señora de Huanchaco en Trujillo. (Fig. 23. *Virgen Inmaculada. La Linda*. Cusco.)

Nuestra Señora de La Merced

Patrona de Barcelona y relacionada con la reconquista y el descubrimiento de América. Su advocación llegó con los mercedarios en el siglo XVII y se levantó un templo en su honor. Se le considera defensora de la ciudad de Lima y Patrona de las Armas del Perú. (Fig. 20. *Virgen de La Merced*. Basílica Catedral de Lima).

Virgen de Loreto

Su culto se inició en Italia, en la ciudad del mismo nombre. Fueron los jesuitas quienes levantaron iglesias en el Cusco y Lima (Casona de San Marcos). La iconografía nos muestra el traslado de la Virgen desde la casa de Nazareth donde vivió, a cargo de ángeles que la llevan en brazos por los aires.

Virgen de la Nube

Esta advocación está ligada al culto del Señor de los Milagros y la imagen se ubica en la parte posterior del anda. Proviene de Quito y su veneración se inicia en 1696. Su representación llegó al Perú en 1747 y se asume que varias monjas del convento de las Nazarenas de origen quiteño la colocaron en el anda para homenajear a la fundadora del beaterio de las Nazarenas, que también era quiteña. (Ver pág. 99).

Nuestra Señora del Prado

Escultura traída desde España por Antonio Poblete en 1576. Su culto se realizó en su casa hasta que el conde de Chinchón, que fue virrey del Perú, le mandó a construir un templo. Posteriormente la imagen se trasladó al monasterio que lleva su nombre.

Virgen del Rosario

La primera representación iconográfica histórica de la Virgen del Rosario se realizó en Colonia, Alemania, y desde allí el culto se fue extendiendo por el mundo. Al Perú llegó en 1536 y fueron los dominicos quienes consagraron su primer convento a esta advocación. La primera escultura de esta Virgen vino desde España y en 1560 ya se encontraba en Lima. La importancia de esta advocación está dada por su relación con Santa Rosa de Lima y San Martín de Porres, santos peruanos que profesaron su fe en ella.

Su culto se difundió por todo el país, pero es en Pomata donde tenemos la representación más particular, con elementos andinos (plumas de suri) y simbología relacionada con los esclavos negros del periodo virreinal. Es la única imagen de Virgen y Niño emplumado de toda la iconografía religiosa peruana. (Fig. 19).



El rescate del patrimonio monetario

Dargent Chamot
Eduardo Dargent Chamot



El billete –que puede ser de banco u otra entidad gubernamental o privada– es una moneda fiduciaria, es decir, “de fe”, en tanto su valor representa el de una moneda metálica, como ha ocurrido a lo largo de la historia. En todo caso, dentro del concepto de patrimonio monetario del Perú, el billete, ya sea de bancos privados o del central, ya sea de empresas o emitido por un gobierno revolucionario, ha alcanzado una importancia que se acrecienta en función de los ciclos históricos que le ha tocado vivir al país.

Si la época virreinal, comenzando por la Real Cédula de Felipe II que creó la primera ceca de Lima (y segunda de América) en 1565, tuvo como numerario el metal, principalmente la plata, la época republicana estuvo signada, para bien o para mal, según los momentos, por el papel.

San Martín y Unanue debieron recurrir a este material para la moneda de emergencia que lanzaron en 1822, ya que las minas de plata todavía seguían en manos realistas. Asimismo, se utilizó papel para la moneda que pusieron en circulación los bancos privados de la capital y provincias que surgieron con el *boom* del guano y el salitre. También se empleó este soporte para imprimir una moneda que dejaría muy malos recuerdos, aquella que creó el Estado para paliar la crisis que se agravó con el estallido de la guerra con Chile. Y, por cierto, de papel fueron los llamados, eufemísticamente, “cheques circulares”.

► Fig. 1. Museo Numismático del Banco de Crédito del Perú. Actualmente en la Casa del Moral. Arequipa.





- ▶ Fig. 2. Billeto de quinientos soles del Banco de Arequipa. 1872.
- ▶ Fig. 3. Billeto de cuarenta centavos del Banco de Arequipa.
- ▶ Fig. 4. Billeto de cien pesos del Banco de Londres y Sudamérica. 1863.
- ▶ Fig. 5. Billeto de un sol del Banco La Providencia.
- ▶ Fig. 6. Billeto de un sol del Banco del Perú. 1864.

Con estos últimos se resolvió la falta de oro durante la primera guerra mundial y, gracias al buen manejo de los encargados de administrarlo, dieron la confianza suficiente para que se continuara usando ese material en las siguientes emisiones, cuando la banca se centralizó. Pero también habrá que señalar que fue empleado en situaciones menos afortunadas. Es el caso de los intis, de los vales de las haciendas y minas con los que muchas veces se abusó de los trabajadores, o de la moneda con la que el capitán Cervantes financió su revolución en Iquitos en 1921.

En suma, el papel como moneda ha sido el común denominador de la circulación en nuestro país desde la independencia, y los jirones de su historia nos llevan a las más profundas interioridades del quehacer nacional, en los aspectos políticos, sociales, ideológicos y artísticos, durante casi dos siglos de vida soberana.

No obstante, a diferencia de los metales y su permanencia, que ha logrado atravesar milenios y sigue dando información valiosísima de los pueblos del pasado más remoto, el papel es muy frágil y todos los elementos se confabulan para desaparecerlo. Agua, fuego, insectos, sequedad, entre otros, además del uso y desgaste propio de la circulación, han hecho que los billetes lleguen al presente por un conjunto de casualidades que van desde el olvido y la pérdida –entre las páginas de un viejo libro, por ejemplo– a la curiosidad de algún viajero que los llevó a su tierra.

Cuando el Banco de Crédito del Perú decidió emprender el salvamento de los billetes peruanos, tuvo claro que, si bien algunas piezas ya habían sido reunidas

en colecciones nacionales, era literalmente necesario rescatar del extranjero piezas únicas que estaban en manos de coleccionistas y empresarios numismáticos que conocían bien su valor. Sin embargo, la dirección del banco, consciente de la importancia que tenían esos instrumentos para consolidar el corpus completo de nuestro patrimonio histórico monetario en su aspecto notafílico, no escatimó esfuerzos para adquirirlos y, como colofón, construyó una casa digna de la colección. Este receptáculo protector estuvo primero en el nuevo local de la institución en La Molina, donde lucía esplendoroso, pero presentaba un inconveniente que se contraponía al ideal que había movido al directorio para crearlo: el museo era de difícil acceso por problemas de distancia y seguridad. Se optó entonces por mostrar la colección al público en el antiguo local del centro de Lima, donde las visitas de los transeúntes, estudiantes, viajeros y toda persona interesada se multiplicaron.

Tiempo después se dio un paso trascendental para la descentralización de la cultura y la colección íntegra fue alojada en un verdadero palacio en la ciudad de Arequipa. Allí, a la par que luce todo su brillo, envuelta por una arquitectura maravillosa, realza el acervo patrimonial de la ciudad del Misti, que clama con derecho propio por que se valorice su rico pasado monetario.

Arequipa estuvo entre los lugares escogidos para establecer la primera ceca. Tenía méritos y ventajas para ello, pues se encontraba a medio camino entre las pródigas minas de Potosí y un mar dotado de un excelente puerto: Quilca. Contaba además con suficiente leña para las fundiciones, algo de lo que adolecía Lima. Al final, primó lo político y Lima fue la escogida, pero, sopesando las conveniencias comparativas y por poco tiempo, se abrió otra ceca, la principal del virreinato, en el lugar donde estaba “el manantial de la plata”, en la villa imperial de Potosí.

Durante los tiempos de la Confederación Perú-Boliviana, se estableció una ceca muy activa en Arequipa y se acuñaron allí algunas de las más bellas piezas monetarias que ha producido el Perú en los casi cuatro siglos y medio de acuñación. Este vetusto local, la Casa Quiroz, ha sobrevivido y hoy es un elegante hotel que prestigia a la Ciudad Blanca.

En 1872 se instauró en Arequipa un banco privado, el más importante y respetado de cuantos hubo en el Perú fuera de la capital, y sus billetes son los únicos del país en los cuales la viñeta central muestra su ciudad de origen. El panorama de Arequipa con el Misti tutelar les da una prestancia destacada entre las emisiones peruanas.

Finalmente, tras la guerra con Chile, ante la escasez de moneda, Arequipa acuñó unas pocas piezas de plata que algo ayudaron a pasar el mal momento. Por las referencias histórico- monetarias de la ciudad, anotadas arriba, la decisión del Banco de Crédito del Perú de trasladar la colección resultó un gran acierto desde el punto de vista patrimonial.

La muestra se inicia con dos valores de la emisión llamada Banco de la Independencia o Banco Auxiliar de Papel Moneda, solución de emergencia ideada por el sabio Hipólito Unanue en 1822, cuando las minas de plata, como se mencionó antes, seguían en manos de los realistas y la falta de moneda, especialmente en Lima, se hacía insoportable.

▼ Fig. 7. Billeto de cinco incas.

▼ Fig. 8. Billeto de cien soles del Banco de la Compañía General del Perú. 1873.

▼ Fig. 9. Billeto Provisional de cinco soles del Banco de la Compañía General del Perú. 1873.



El segundo momento del billete peruano llega en tiempos del *boom* guanero y salitrero, en los que el país se hizo atractivo para las grandes inversiones. Fue un belga, don Francisco Watteau, quien reunió a un grupo de empresarios y fundó la primera entidad bancaria del Perú, el Banco de la Providencia, Sociedad General. Muy poco después, se creó un segundo banco de capitales peruanos y casi de inmediato un tercero que perteneció al Bank of London, con el pomposo nombre de Banco de Londres, México y Sudamérica. En la colección se pueden apreciar los primeros billetes de estos bancos, que tienen la particularidad de estar valorados en pesos.

Fundados los bancos a partir de 1862, los contratos de impresión en Inglaterra y Estados Unidos habían sido firmados y despachados antes de que, en febrero de 1863, se crease el sol como unidad monetaria nacional. Una curiosidad es la segunda emisión del banco del Perú, que indica el valor en soles y su equivalente en pesos para facilitar el cambio en la mente de sus clientes: “80 soles, o sea 100 pesos”. También explica esto el hecho de que los billetes del cuarto banco privado, el Banco de Lima, tuviesen su serie en valores de 4, 8, 20, 80 y 400 soles. Fundado más de un lustro después de los anteriores, en 1869, esta entidad construyó su local institucional en la calle Mantas, a pocos metros de la Plaza de Armas (este inmueble, que aun existía a mediados de la década de 1970, fue la primera sede del Banco Italiano, antecesor del Banco de Crédito del Perú). La fotografía de la fachada

de la calle Mantas ha sido reproducida en los libros institucionales del banco al celebrarse sus 50, 75 y 100 años.

Si bien los cuatro bancos mencionados fueron establecidos en la ciudad de Lima, se llegaron a constituir otros dos: el primero fue el Banco Nacional del Perú de los hermanos Dreyfus, empresarios del guano con sucursales en las ciudades salitreras de Tacna e Iquique, para los cuales mandaron imprimir billetes que nunca entraron en circulación; el segundo, denominado Banco Garantizador, comenzó a funcionar en el palacio de Torre Tagle, hoy ministerio de Relaciones Exteriores. Asimismo, se establecieron bancos en otras ciudades del país, a lo largo de la costa.

El más septentrional fue el Banco de Piura, cuyos billetes se imprimieron en Alemania. Aunque se trató de una emisión de pequeño volumen, significó un apoyo a la economía regional. Algo similar hizo una institución geográficamente cercana, el Banco del Valle de Chicama, de la ciudad de Ascope, dedi-



- ▶ Figs. 10a, b, c, d, e. Serie de billetes del Banco de Lima: cuatro, ocho, veinte, ochenta y cuatrocientos soles. 1873.
- ▶ Fig. 11. Billete de veinte centavos del Banco Garantizador. 1876.
- ▶ Fig. 12. Billete de un sol del Banco Nacional del Perú. 1877.
- ▶ Fig. 13. Billete de veinte soles del Banco de Piura. 187(?)
- ▶ Fig. 14. Billete de veinte centavos del Banco de Trujillo. 1876.
- ▶ Fig. 15. Billete de veinte centavos de sol del Banco del Valle de Chicama. 18(?)
- ▶ Fig. 16. Billete de cincuenta soles del Banco de Arequipa. 187(?)



11



12



13



14



15



16

cado a actividades agrarias en ese vértice de unión de los puertos marinos con el interior del país, que por entonces era una importante ruta de entrada a la sierra.

La siguiente ciudad costera beneficiada con un banco de emisión fue Trujillo. Por ser económicamente más importante que las anteriores, allí el Banco de Trujillo significó un puntal para la economía regional y tuvo mucho que ver con el desarrollo de la industria azucarera, que si bien se imponía desde tiempos muy tempranos del virreinato, ahora estaba dando un salto hacia adelante más importante. El Banco de Trujillo fue uno de los pocos que publicaron sus balances con cierta regularidad y sus billetes fueron aceptados con premio en la plaza de Lima.

Al sur de la capital, hubo tres bancos, pero el primero, el de Ica, no fue emisor. Los otros dos destacaron entre los de su tipo. El Banco de Arequipa, fundado en 1872, según los documentos, y en 1871, según se indica en uno de sus billetes, fue obra de los señores Eduardo Ponsignon y Ladislao de la Jara y funcionó en un local que queda a pocas cuadras de donde se encuentra hoy la colección de billetes. Como ya se ha dicho, la serie de este banco, impresa en Nueva York por la American Bank Note Company, presenta una panorámica de la ciudad en la que se ve el puente y un ferrocarril, símbolo de la modernidad de la época.

Por último, en lo que hoy es el límite del Perú, se instituyó el Banco de Tacna, cuya importancia para el desarrollo de la región traspasó las fronteras nacionales y cuyos billetes circularon como propios en Bolivia por la confianza que había en sus operaciones. Cuando los demás bancos cerraron sus puertas, el de Tacna siguió trabajando bajo administración chilena, como se puede constatar en las dos piezas reselladas que se muestran en la colección.

Un banco curioso fue el Banco Anglo Peruano. Esta entidad, a diferencia de las otras que operaron en el país, fue creada por peruanos en Londres, y tuvo sucur-





17



18

sales en Lima e Iquique. El Anglo Peruano estaba relacionado con los negocios salitreros, por lo que abrió una oficina en el puerto de Iquique e incluso produjo una serie de billetes fechados en “Lima e Iquique”.

Una anomalía entre los emisores fue la Compañía de Obras Públicas y Fomento del Perú del empresario ferrocarrilero norteamericano Enrique Meiggs, quien consideró que para adelantar sus operaciones convenía hacer una emisión

de billetes. Ante la reacción que hubo por no tratarse de una entidad bancaria, Meiggs dijo que la emisión era necesaria para completar las obras que tanto requería el país, y luego hizo una propuesta que dejó al gobierno sin espacio para negociar. Aclaró Meiggs que sus billetes estaban adecuadamente respaldados, lo cual era cierto, pero que, para evitar cualquier desconfianza, depositaba un monto equivalente al doble de su emisión en papeles de la deuda del Estado. Lo que no dijo fue que los papeles, responsabilidad del gobierno, estaban devaluados por la incapacidad de los políticos para manejar las finanzas, pero bien sabía don Enrique que ese argumento no lo podían usar los propios responsables del desastre. En esas circunstancias, los billetes Meiggs entraron a circular junto con los de los bancos emisores.

Vale la pena hacer una pequeña aclaración y explicar que los bancos privados estaban autorizados a emitir estos billetes porque, dentro de la mentalidad liberal del momento, se consideraba que aceptarlos o no dependía de las instituciones y sus clientes, y que el gobierno no debía limitar su libertad. No tardaron mucho el Estado, el público y los emisores en darse cuenta de que una cosa era la teoría y otra la práctica, y cuando llegó la crisis económica, agravada posteriormente por el enfrentamiento bélico con Chile, la caída de los valores fue desastrosa. También es verdad que el Estado absorbió muchos préstamos de la banca privada cuando los negocios guaneros dejaron de ser tan rentables como antes y tuvo que asumir las emisiones de los bancos.

Es a partir de 1877 que las emisiones pasan a ser de responsabilidad del Estado y esto se consolida en 1879 con los billetes que se mandaron a imprimir por primera vez en nombre de la República del Perú. Pero, ni bien llegaron los papeles al país, los avatares desataron una inflación de una violencia y profundidad que solo sería superada durante la experiencia del inti en el siglo XX. En los cinco años que transcurrieron entre 1879 y 1884, el sol billete pasó de 42 peniques a 2.5 peniques, destruyendo la economía o lo poco que había quedado de ella después de la guerra.

En un esfuerzo, dadas las circunstancias, más acorde con la ilusión que con la realidad, el presidente Nicolás de Piérola introdujo en 1880 una nueva unidad monetaria, el inca, moneda de oro que debía estabilizar la economía. Sin embargo,



nunca se llegaron a acuñar incas de oro, aunque si se produjo una cantidad pequeña de piezas de plata con los nombres de “una” y “cinco pesetas”, equivalente esta última al sol de plata. El mercado se vio inundado por incas de papel que, por ser hechos localmente en la imprenta de Eugenio Abele, no contaban con las mínimas medidas de seguridad y fueron rápidamente falsificados, agregando esta lacra a la ya desesperada situación.

Terminada la guerra y con la economía en profunda crisis, los billetes perdieron todo su valor. Se hicieron los últimos canjes de estos por buena moneda al mejor postor y la palabra “billete” dejó un feo recuerdo.

Este desagrado semántico por el término llegó a su punto máximo en 1914. Vivía el Perú el auge de la reconstrucción nacional y su símbolo era la libra peruana de oro, con la que Piérola esta vez sí había podido estabilizar al país y lo había incorporado al conjunto de las naciones con moneda sólida. Ante la imposibilidad de trasladar a Lima el oro depositado en Nueva York por el estallido de la primera guerra mundial, el gobierno decidió salvar el *impasse* temporal emitiendo papel valorizado en libras peruanas (desde media libra hasta 10 libras). Para evitar los desagradables resultados del siglo anterior, se formó una Junta de Vigilancia de la Emisión Fiscal, que afortunadamente cumplió con creces su encargo. Para tranquilizar al público, se recurrió a un eufemismo. En lugar de “billetes”, estos papeles fueron llamados “cheques circulares”. La expresión fue aprovechada por los periodistas para realizar caricaturas en los medios de prensa de la época, donde son presentados como círculos y acompañados de los más ingeniosos comentarios.

Como la Gran Guerra duraba mucho más de lo previsto, la Junta de Vigilancia tuvo que aumentar la emisión y prolongarla en el tiempo, por lo que hay piezas de 1914 y de 1918. Debido a la urgencia, no todos los billetes se imprimieron en Estados Unidos sino que algunos fueron elaborados por la imprenta de T. Scheuch, que se estableció, por seguridad, en la Casa de Moneda. Ante la dificultad de acuñar incluso monedas de plata, entre 1917 y 1918 se imprimieron papeles de 1 sol, y otros de menor valor aun, de 5 y de 50 centavos.

Con la paz mundial se inició nuevamente la actividad económica y financiera, y se hizo aparente la necesidad de modernizar la banca nacional. En estas circunstancias, en el año 1922, se fundó el Banco de Reserva del Perú con participación estatal y



◀ Fig. 17. Billete de medio sol del Banco de Tacna. 1872-1921.

◀ Fig. 18. Billete de veinte soles del Banco Anglo Peruano. 1874.

◀ Fig. 19. Billete de diez soles de la República del Perú. 1879.

▲ Fig. 20. Cheque circular de una libra peruana de oro, garantizado por el Banco Italiano. 1918.

◀ Fig. 21. Cheque circular de media libra peruana de oro, garantizado por el Banco Italiano. 1918.

◀ Fig. 22. Billete de media libra peruana de oro del Banco de Reserva del Perú. 1926.



privada. Acto seguido se procedió a emitir billetes a su nombre usando los mismos diseños y valores que habían tenido los cheques circulares impresos en Nueva York.

La gran depresión que conmocionó a la economía mundial en 1929, afectó también al Perú, acreedor financiero y exportador de variadas materias primas al país del norte, lo que ocasionó una serie de desequilibrios financieros y monetarios.

Para hacer frente a la situación el gobierno contrató los servicios de la Misión Kemmerer de la Universidad de Princeton, grupo que ya había asistido a varios países en aspectos financieros y monetarios, lo que resultó en una nueva ley. Se instauró el sol de oro como unidad monetaria y el 18 de abril se dio la ley N° 7137 que creaba el Banco Central de Reserva del Perú.

La primera serie de billetes propios emitidos por el Banco Central de Reserva está fechada en 1933 y consta de cuatro valores: 5, 10, 50 y 100 soles de oro. Estos fueron impresos en la American Bank Note Company de Nueva York con los mismos diseños utilizados en las libras del Banco de Reserva. A estos billetes hay que agregarles una pieza de 1 sol producida por el mismo impresor en 1935 y otra de 50 centavos que imita el diseño del anterior, pero que fue impresa en Lima por Carlos Fabbri.

El siguiente gran cambio en el banco emisor se dio en 1962 con la ley N° 13958, que terminó con todas las disposiciones referentes a la conversión libre. Seis años después, en 1968, el oro quedó eliminado como encaje y con ello desapareció el último rezago del antiguo patrón de oro.

En 1965 se hizo un cambio sustancial en los diseños de los billetes y, por primera vez en la historia, estos fueron ilustrados con personajes históricos y lugares destacados del país. La serie presenta algunas curiosidades como, por ejemplo, el billete de 1000 soles con el nombre equivocado de Bolognesi (aparece como Bologñesi), que perduraron hasta la creación del inti.

La historia del inti es compleja y tremendamente frustrante desde una perspectiva monetaria. Fue creado por la ley N° 24064 y nació el 1 de febrero de 1985, con buena intención. El propósito era disminuir el número de ceros que complicaba cada vez más la contabilidad. Poco antes se habían eliminado las fracciones para reducir dos espacios en las anotaciones contables y en las calculadoras portátiles a batería que, desde hacía poco tiempo, se habían convertido en una herramienta útil en manos de todos.

Durante los primeros años fue posible controlar la inflación, que era una continuación de la que había afectado al gobierno anterior, pero, a partir de 1988, la depreciación de la moneda peruana se descontroló y llegó a límites nunca antes vistos en el país. Para los numismáticos, sin embargo, esta tragedia monetaria aportó una colorida y variada colección que se puede apreciar en el museo de Arequipa.

Ante la desastrosa caída del valor del inti, el Congreso de la República buscó una salida tanto de forma como de fondo. La primera consistía en crear una nueva moneda que redujese otra vez el número de ceros, ya que la contabilidad tenía que luchar con el caos de las posiciones decimales. La búsqueda del nombre adecuado pasó por propuestas como amaru, sol peruano e incluso peso, que remitía al apelativo de las antiguas monedas virreinales. No faltó tampoco quien sugiriera el





23



24



25

equivalente a sol en lengua aimara. Finalmente, se decidió llamarlo “nuevo sol”, siguiendo la tradición de Brasil y otros países que habían pasado por situaciones similares. El último día de 1990 se creó el nuevo sol según la ley N° 25295 y entró en vigencia el 1 de julio de 1991. Es importante recordar que, si bien el paso del sol al inti significó convertir 1000 soles en 1 inti, ahora un millón de intis equivalía a cada nuevo sol.

La otra cuestión, más seria que el maquillaje del nombre, era detener la inflación galopante, lo que se logró gracias a las acertadas medidas económicas impuestas por el entonces ministro de Economía Juan Carlos Hurtado Miller. No solo se consiguió frenarla, sino que, posteriormente, estabilizó el cambio, incluso se redujo la paridad.

Desde la creación del nuevo sol, la economía peruana se ha mantenido estable y en crecimiento, lo que ha redundado en una moneda sólida manejada adecuadamente por el Banco Central de Reserva y sus directorios responsables. Desde el punto de vista gráfico, el año pasado recién se han cambiado los diseños de los billetes, haciéndolos más seguros, lo cual era urgente, ya que la moneda, cuanto más sólida, más susceptible es de ser falsificada. En los nuevos diseños destacan los monumentos que forman el patrimonio histórico y arqueológico del Perú.

Para concluir baste decir que, a la colección de billetes privados de haciendas, minas y empresas que guarda el museo, el Banco de Crédito del Perú le ha sumado las piezas de metal y baquelita que se produjeron con la misma finalidad, con lo que se ha conformado un corpus único en el mundo de este material peruano.

La labor de la entidad bancaria, en su afán por rescatar y proteger el patrimonio nacional, es digna de los mayores elogios. Gracias a estas instituciones el Perú puede tener la tranquilidad de saber que su patrimonio está defendido y que será conservado y transmitido a las próximas generaciones.

◀ Fig. 23. Billeto de cinco libras peruanas de oro del Banco de Reserva del Perú. 1926.

◀ Fig. 24. Cheque provisional de cinco libras peruanas de oro. 1921.

◀ Fig. 25. Cheque circular de una libra peruana de oro. 1914.



- CHAVIN
- LOS INDIOS
- TUCUME
- PARACAS
- VIRREYNIA
- VICUS
- MOCHE
- AYACUCHO
- VISION Y SIMBOLOS
- LOS DIOS DEL ANTIGUO PERU
- SEÑORES DE LOS REINOS DE LA LUNA
- CUZCO
- El Barroco Peruano
- El Barroco Peruano
- SOL
- QEROS



LA SERIE ARTE Y TESOROS DEL PERÚ Y SU APORTE
a la Cultura del País

CAPÍTULO IV

- NAZCA
- CHANCAY
- ARTE PRECOLONIBSICO
- HUARI
- CHIMU
- ORO
- CUZCO
- Los Chacha payas
- La Basílica Catedral de Lima
- LAMBAYEQUE
- Escultura en el Perú
- CUZCO
- La Magia del Agua Chilaca Titicaca
- ROSA de Lima y su Museo
- Los Incas, reyes del Perú
- Pintura en el Virreinato del Perú



Una apasionante empresa editorial

Mujica Pinilla
Ramón Mujica Pinilla

No existe en nuestro país ninguna institución pública o privada que haya contribuido tanto a la historia y estudio del arte peruano como la colección Arte y Tesoros del Perú del Banco de Crédito del Perú. La serie se inició en 1973 con un volumen dedicado a la pintura virreinal. Lizardo Alzamora Porras, presidente del directorio en aquel entonces, señaló en su nota introductoria que el Banco de Crédito del Perú era una institución identificada con los valores del “humanismo” contemporáneo y que buscaba renovar la cultura peruana poniendo en valor el riquísimo legado artístico de su historia. La “apasionante empresa editorial” Arte y Tesoros del Perú era la punta de lanza de un ambicioso proyecto de rescate y difusión de un patrimonio cultural del Perú “escasamente conocido”. En su introducción a este primer volumen de la serie, Juan Manuel Ugarte Eléspuru añadió un toque de dramatismo al alertar sobre el estado de abandono en el que se encontraban “miles de obras” de arte, muchas de ellas en pésimo estado de conservación y diseminadas en museos, conventos y parroquias. Además, por la falta de inventarios y catálogos razonados, todas estas valiosísimas obras permanecían aún “en la penumbra de la conjetura y de la vaga referencia”.

► Fig. 1. *Jesús Inca*. Anónimo cusqueño. S. XVIII. Colección Mónica Inés Taurel Malaspina de Menacho. Lima.





2

▲ Fig. 2. Colección Arte y Tesoros del Perú.
Biblioteca del Convento de Santo Domingo.
Lima.

En otras palabras, la puesta en valor del patrimonio artístico del Perú era una tarea titánica pendiente que requería de conservadores, restauradores e historiadores del arte. En 1984, al celebrarse el 450° aniversario de Lima y tras cumplirse un lustro de estas ediciones dedicadas al arte peruano, el propio Banco de Crédito del Perú creó el Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación como un organismo que complementaría sus publicaciones. Con ello inauguró la tradición de realizar grandes exhibiciones de arte peruano nunca antes vistas en nuestro país y auspiciadas por Dionisio Romero Seminario, quien, por treinta años se desempeñó como presidente del directorio del Banco de Crédito del Perú e integró el mismo durante cuarenta y dos años. Cosa extraordinaria, pese a las múltiples actividades propias de su oficio, pues como hombre de cultura y gestor de proyectos se tomaba el tiempo de leer y evaluar personalmente los ensayos publicados en *Arte y Tesoros del Perú*. Y, en algunas ocasiones, ante la duda sobre si se debían o no tratar ciertos aspectos controversiales sobre el Perú prehispánico y virreinal, Dionisio Romero Seminario, con amplitud de criterio e implacable determinación, aceptó el reto de recorrer sin censuras todas las avenidas del conocimiento y de la historia, pero exigiendo el máximo rigor académico y científico, tal como consta en sus sintéticas presentaciones de los libros difundidos entre 1991 y 2008.

A lo largo de los años he tenido el honor de coorganizar con el Banco de Crédito del Perú varias de sus muestras estelares: “Los Cristos de Lima” (1991), que coincidió con el libro *Escultura en el Perú* (1991), a cargo del historiador Jorge Bernal Ballesteros; “Las plumas del Sol y los ángeles de la Conquista” (1993), junto con el volumen *Pintura mural en el sur andino*, de Jorge Flores Ochoa, Elizabeth Kuon Arce

y Roberto Samanez Argumedo, y la exhibición “Santa Rosa de Lima y su tiempo” (1995), realizada simultáneamente en el convento de Santo Domingo de Lima, el santuario de Santa Rosa, la casa de Osambela y la catedral metropolitana de Lima, que motivó la publicación del mismo nombre a cargo de José Flores Araoz. En estos casos específicos, los libros dialogaron o retomaron aspectos planteados por las exposiciones de arte.

En un inicio, *Arte y Tesoros del Perú* era una suerte de guía de obras maestras prehispánicas y virreinales. Sus libros tenían una breve introducción temática y servían de catálogos de piezas de arte donde predominaba la imagen a color. En esta primera etapa los volúmenes daban a conocer objetos excepcionales que debían convertirse en soportes de estudio. Los artefactos arqueológicos prehispánicos y las obras virreinales eran mostrados como obras de arte originales. Pero fue a partir de 1989, cuando Luis Nieri Galindo se hizo cargo de esta colección editorial, que estas lujosas ediciones adquieren un nuevo vuelo académico. Había llegado

el momento de replantear las bases mismas del estudio del arte peruano, desde sus orígenes hasta el siglo XX. Colocándose a la vanguardia de la investigación histórica, Luis Nieri Galindo, en nombre del Banco de Crédito del Perú, convocó a los mas destacados estudiosos nacionales y extranjeros para repensar, documentar y escribir sobre un conjunto de obras y temas inéditos de los que, prácticamente, no existían investigaciones previas o requerían ser revisitadas desde nuevas ópticas metodológicas, arqueológicas e históricas. A partir de entonces, la presentación anual del volumen de Arte y Tesoros del Perú en la casa Goyeneche de Lima se convirtió en una fiesta académica que cumplía con una doble función social y educativa: ponía en manos de los clientes del banco y de la sociedad peruana en general los tesoros artísticos del Perú, desconocidos hasta aquel momento, y reunía a investigadores, académicos y destacados intelectuales de todas las tendencias y ramas del saber para que, de primera mano, tomaran conocimiento de los nuevos hallazgos.

Algunos destacados peruanistas e investigadores que aportaron importantes monografías a esta colección ya no están con nosotros, como Guillermo Lohmann Villena, José Flores Aráoz, Franklin Pease, Jesús Lambarri Bracesco, Jorge Bernales Ballesteros, Estuardo Núñez, Juan Günther, Antonio San Cristóbal Sebastián, José de Mesa, Sabine MacCormack y Catherine Julien. Pero, conforme pasan los años, Arte y Tesoros del Perú incorpora a las nuevas generaciones de investigadores formados por los maestros del siglo pasado. Así, su gran visión en conjunto también refleja las diversas y cambiantes preocupaciones metodológicas utilizadas para analizar el objeto de arte peruano, origen y fin de la colección.

En realidad, pocos conocen de manera pormenorizada lo que significa, desde un punto de vista organizacional, echar a andar la maquinaria de cada volumen. Una vez decidido el tema del libro y los autores a su cargo, se inician los trabajos exhaustivos en archivos y bibliotecas nacionales y extranjeros, las innumerables citas y permisos para ingresar a conventos de clausura, monasterios, iglesias, parroquias, colecciones privadas y museos nacionales regionales, incluyendo sus depósitos. Viajes por avión y tierra al interior del país en compañía del fotógrafo Daniel Giannoni, quien ha venido registrando con su lente todo objeto artístico que ha encontrado en su camino, gracias a lo cual hoy cuenta, probablemente, con el mejor archivo fotográfico de obras virreinales y prehispánicas en el Perú. En esta búsqueda y peregrinajes se han encontrado “piezas estelares únicas” que han servido de derroteros iconográficos para identificar la trayectoria de artistas europeos o locales poco conocidos, para trazar cronologías estilísticas en el arte prehispánico, virreinal o republicano, o, incluso, para rastrear cultos político-religiosos asociados al sincretismo religioso andino, a la piedad popular o a las estrategias de resistencia cultural empleadas por los artífices criollos, indígenas o mestizos. Por lo general, estos realizaban cambios pequeños pero significativos en las iconografías religiosas importadas desde la metrópolis.

Por ello, las ilustraciones a todo color publicadas por Arte y Tesoros del Perú no eran, como en otras colecciones, meras láminas a color que acompañan textos escritos por especialistas. Para los arqueólogos e historiadores del arte, en la mayoría de los casos, se trata de piezas referenciales, fuentes primarias o documentales tan



▲ Fig. 3. *Baco*. Juan del Corral. 1656. Panel de azulejos en la capilla de la Purísima. Basílica Catedral de Lima.

► Fig.4. Los pueblos rinden culto a la bienaventurada *Rosa de Santa María*. Lázaro Baldi. Roma. 1668. Iglesia Santa María sopra Minerva, Roma.

importantes como un manuscrito o crónica desconocida sobre la conquista del Perú. Muchos objetos de arte, vistos por primera vez en estas publicaciones, han permitido reconstruir los imaginarios culturales y los procesos de aculturación y conquista ocurridos tanto en el virreinato como en el periodo prehispánico de los incas, que homogenizó y heredó los usos y costumbres de las culturas pan andinas preincas.

La serie *Arte y Tesoros del Perú* no tiene una secuencia cronológica. Unos volúmenes se centran en las características estilísticas de las culturas prehispánicas como *Lambayeque* (1990), *Vicús* (1994) y *Los incas, arte y símbolos* (1999). Otros investigan ciudadelas como centros arqueológicos o históricos determinantes para la historia del Perú antiguo, virreinal o republicano, como lo fueron las pirámides de *Túcume* (1996), los complejos de Kuélap, el Gran Pajatén, Olán y Viva Vira de *Los chachapoyas* (2013). El libro *Ayacucho. San Juan de la Frontera de Huamanga* (1997) reconstruye su historia desde su fundación en 1539, impartiendo una mirada pormenorizada de sus calles, templos y casonas para poner en valor su patrimonio artístico y arquitectónico. En *Cusco, del mito a la historia* (2007) también se explora la geografía de la ciudad imperial y de su entorno, el cual incluye al santuario histórico de Machu Picchu.

En el 2004, al cumplirse el 400° aniversario de la inauguración del templo primado del Perú –la basílica catedral de Lima–, el banco publicó un volumen conmemorativo que la describió como el centro neurálgico de la vida religiosa de la Ciudad de los Reyes durante el virreinato y el siglo XIX. De la catedral no solo salían las celebres procesiones limeñas del Corpus y Semana Santa, sino que allí se levantaban los grandes túmulos efímeros para las exequias fúnebres de reyes, virreyes y arzobispos. La catedral de Lima fue, además, un centro musical continental, como lo corroboran sus libros de música coral bellamente ilustrados, los cuales fueron utilizados hasta finales del siglo XIX. Fue también repositorio de joyas litúrgicas y artísticas, algunas de tenor mitológico “pagano”, como lo constata el curioso programa de azulejos alusivo a Ceres –la diosa del trigo– y a Baco –el dios del vino– que, en 1656, el maestro ceramista Juan del Corral colocó en la capilla de la Concepción para difundir en Lima el culto a la Inmaculada. La publicación de este volumen representaba también la “puesta en escena” de un proyecto titánico del Banco de Crédito del Perú que aspiraba a restaurar y pintar la catedral, a lo que le sumaría una dimensión social y educativa que propició visitas escolares que superarían en ese periodo los 75,000 alumnos.

Dos volúmenes de la colección *Arte y Tesoros del Perú* abordan temas iconográficos concretos que son medulares para la historia del arte peruano. Uno es *Santa Rosa de Lima y su tiempo* (1995), coordinado por José Flores Aráoz. A través del estudio de su variada y compleja iconografía en los grabados, pinturas y esculturas europeas y americanas, la iconografía de la primera santa americana revela que su culto religioso articuló la primera etapa del pensamiento criollo americano tanto en el Perú como en Nueva España. Las profecías políticas que se tejieron en torno a su culto religioso, relativas al retorno de un inca católico que restauraría el antiguo imperio de los incas, ayudaron a gestar en el siglo XVIII las revueltas indígenas proto nacionalistas que prepararon el camino para la gesta emancipadora. Un dato

reciente corrobora la difusión de este ideario político. En el *Diario histórico* relativo a la rebelión indígena de 1750 en Huarochirí, escrito en 1761 por el soldado español Sebastián Franco de Melo –transcrito y publicado por Karen Spalding–, se menciona que, antes de ser fusilados, los sediciosos del levantamiento armado juramentaron públicamente su advocación a la santa limeña, ante el desconcierto y malestar de las autoridades españolas. De hecho, en 1816, durante el Congreso de Tucumán, Santa Rosa fue proclamada Patrona de la independencia americana. El metarrelato de la santidad barroca perfiló un *leitmotiv* de la época que asoció el origen étnico o americano de la santa limeña con la fuerza de su carácter y espiritualidad, e identificó sus implacables mortificaciones corporales como expiaciones de pecados públicos o de sufrimientos de injusticias sociales compartidas. Sus procesos de beatificación (1668) y canonización (1671) consolidaron también un patrocinio celestial que transfiguró a la santa en el ícono universal de la América criolla y mestiza, años antes que la Virgen de Guadalupe adquiriera estas connotaciones en Nueva España.

El segundo volumen sobre la iconografía peruana es *Los incas, reyes del Perú* (2005), organizado por Natalia Majluf en homenaje a la historiadora boliviana Teresa Gisbert, la primera investigadora en identificar de forma sistemática los elementos indígenas en la pintura y en la arquitectura virreinal peruana. Siguiendo los lineamientos planteados por John Rowe en su “movimiento nacional inca” del siglo XVIII, aquí se argumenta que la iconografía virreinal de los incas –ya fuese en la forma de retratos nobiliarios, genealogías imperiales o escudos heráldicos– formó parte de un discurso reivindicatorio y legitimador que fue “europeizado” y resemantizado después de la conquista española. Sin embargo, tanto la nobleza inca del Cusco como los juristas e iconólogos españoles y criollos de Indias se valieron del mismo imaginario incaísta para consolidar sus agendas políticas enfrentadas. La nobleza indígena o mestiza del Cusco se retrató con indumentarias reales –pectorales de plumas,





▲ Fig. 5. Efigies de los incas o reyes del Perú... y de los católicos Reyes de Castilla y de León que les han sucedido... Ca. 1725. Beaterio de Copacabana. Lima.

► Fig. 6. La célebre pintura *El Grito*, de Edvard Munch, podría haber sido inspirada por una momia de la cultura Chachapoyas que se conserva en París.

mascaypaycha real o corona imperial, túnica de cumbi ornamentada con tocapu (insignias regias), mangas sueltas de encaje – o se vistió como incas “transculturados” para desfilarse en las festividades religiosas barrocas, con el fin de escenificar su “otredad” cultural. Su conversión al cristianismo los identificaba como vasallos subalternos a la autoridad española, pero, por esta misma vía simbólica, podían reinventar su identidad política para no desaparecer en la campaña totalizadora y homogeneizadora impulsada por la administración borbónica. De hecho, las divisas heráldicas concedidas por el emperador Carlos V a la nobleza inca del Cusco le permitió a las élites aristocráticas locales potenciar una modalidad de auto-representación que fue auto-definidora, en el sentido de que los descendientes de los incas pudiesen negociar sus derechos y privilegios dentro del orden virreinal.

Ante las pretensiones autonomistas o, incluso, emancipadoras locales, los peninsulares y criollos eurocentristas se aferraron a la iconografía tradicional imperial hispana que solía representar sucesiones dinásticas de monarcas medievales mediante bustos de reyes dispuestos en línea dinástica y mostraban a los monarcas hispanos como los únicos herederos directos del imperio fundado por Manco Cápac. Una de estas pinturas anónimas del siglo XVIII, basada en un grabado de Palomino y conservada en el Beaterio de Copacabana en Lima, lleva un elocuente título que pone en evidencia su clara intencionalidad política: “Efigies de los Incas o Reyes del Perú con su origen y serie de los Catholicos Reyes de Castilla y León que les han sucedido hasta el presente, que Dios guarde”. En la parte superior del lienzo figura Jesucristo, entronizado entre los escudos de Castilla y del Perú,

acompañado de las divisas del “Rey de Reyes y Rey inmortal de los siglos, Señor de señores, que los llamó de las tinieblas a su admirable luz”. Se trataba de una ficción iconográfica que en la práctica funcionó como un argumento jurídico: la conquista española no quebró ni puso fin a la dinastía de los incas. Al contrario, España adquirió el imperio inca por medio de una conquista justa (*translatio imperii*) en la que los últimos incas del Cusco se convirtieron al cristianismo, gracias en parte a las apariciones milagrosas de María la Virgen y del propio apóstol Santiago “mata incas” en 1536, durante el cerco del Cusco, portentos fundacionales que anexaban las regiones americanas a la historia bíblica de la salvación y a su geografía sagrada.

Sin duda alguna, los volúmenes en torno al arte prehispánico constituyen otro reto metodológico. La metalurgia, la cerámica, la textilería, la pintura mural, los trabajos en piedra, madera y mates burilados, por no mencionar los grandes caminos y la arquitectura prehispánica, formaron parte de una civilización americana autónoma con logros técnicos y concepciones cosmológicas propias, ajenos a los cánones estéticos y definiciones académicas del arte europeo occidental. Las crónicas de Indias y sus descripciones testimoniales de los usos, costumbres y creencias del hombre prehispánico son una fuente obligada para el estudio del Perú antiguo, por más que la gran mayoría de los cronistas sean narradores “comprometidos” con la cultura metropolitana. Al igual que en la antigua Grecia, en el Ande no existía una palabra específica que designara el concepto de arte como objeto exclusivo de contemplación o goce estético en un sentido secular moderno. En las sociedades tradicionales, todo artefacto –u objeto “bien hecho” con técnica o “arte” (*munay munayllacta*, que según el diccionario de González Holguín de 1608 significa “hacer algo diestramente, curiosa o perfectamente, o a gusto”)– suele ser manufactura utilitaria de la vida cotidiana, de uso doméstico, festivo, ritual, propiciatorio o funerario, y no puede ser analizado como si se tratara de creaciones individuales de “artistas” autónomos. La naturaleza colectiva de estos objetos apunta a una cultura simbólica, que auspiciaba el anonimato cómplice e iniciático entre los artífices y sus usuarios, ambos auxiliados por un lenguaje visual y una cosmología integradora que hacía inteligible su universo común del discurso.

No deja de ser significativo que a finales del siglo XIX la plástica moderna de Gauguin (m. 1903), Matisse (m. 1954), Kandinsky (1944), Klee (m. 1940) y Picasso (1973), entre otros, se iniciara como un rompimiento formal con los cánones estrictos del clasicismo académico –asociado con el dibujo realista y la perfección anatómica– y desarrollara sus nuevas teorías de la forma y del color tras entrar en contacto con el así llamado arte primitivo de los pueblos africanos y americanos precolombinos. Esto lo corrobora el hecho significativo de que artistas como Gauguin y Picasso se inspiraran directamente en el arte mochica, chimú, chancay e inca para algunas de sus composiciones. Según informaciones periodísticas recientes, el célebre lienzo de Edvard Munch (1863-1944) titulado *El grito* –un emblema decisivo del “existencialismo” desesperado de la modernidad– estaba inspirado en el rostro desencajado de una momia de la cultura Chachapoyas, “huaqueada” hacia 1877 y conservada en el museo de Etnografía del Trocadero de París (ver ilustraciones). Sin embargo, hay que reconocer que el interés inicial europeo por el arte prehispánico fue esencialmente estilístico y no iconográfico,



pues los artistas modernos no buscaban el sentido original ni el significado real de las piezas que imitaban. Exaltaban, más bien, lo que calificaron como una capacidad “sintética” y de “abstracción” excepcional, con una “expresividad emocional” y “libertad estética” precursora y única.

Por razones obvias, las tareas académicas del arqueólogo ponen de lado estas miradas subjetivas del arte prehispánico. Su punto de partida es la reconstrucción de las cronologías y contextos, los usos y funciones específicas del “objeto de arte”. Todo ello para configurar lo que Hans Belting llama una “antropología de la imagen” visual, que induce al estudio de las piezas con una terminología y epistemología propias. A ello están abocados *Los dioses del antiguo Perú* (2000 y 2001), *Los señores de los imperios del Sol* (2007-2008) y *Los señores de los reinos de la Luna* (2008), que incluye a los imperios Wari y Tiahuanaco (550-100 d. C.) anteriores a la hegemonía inca. El arqueólogo Krzysztof Makowski, quien ha tenido a su cargo estas importantes colecciones, reunió, solo en su último volumen, a una veintena de eruditos investigadores nacionales y extranjeros, los cuales han presentado los últimos descubrimientos arqueológicos de la zona norte del Perú. Cada vez con mayor frecuencia, la arqueología se fundamenta en estudios interdisciplinarios. La mitología, la cosmología, incluso el chamanismo, son ahora derroteros interpretativos con los que se reconstruyen el sentido ritual de las indumentarias de los sacerdotes y reyes prehispánicos, sin aludir a sus templos y centros ceremoniales. Su concepción de lo sagrado, empero, dista de la europea y, pese a la afición inca por las representaciones naturalistas en oro de animales, su concepto de huaca era utilizado para designar montañas, piedras sin intervención humana, tumbas, momias y lugares sagrados, entre otros.

Otros libros de la colección Arte y Tesoros del Perú tratan acerca de diversos medios o géneros artísticos como vetas de investigación histórica. Entre ellos, *La pintura en el virreinato del Perú* (1988), *Escultura en el Perú* (1991), *Oro del antiguo Perú* (1992), *Pintura mural en el sur andino* (1993) y *Qeros* (1998). Estas dos últimas obras, de Jorge Flores Ochoa, Elizabeth Kuon Arce y Roberto Samanez Argumedo, tuvieron el mérito adicional de documentar tradiciones artísticas virreinales locales poco conocidas. La pintura mural en el Perú nos remonta a tradiciones arcaicas tan antiguas como las cuevas de Toquepata y Ondores (15000-11000 a. C.), Casma, Caballo Muerto, Garagay, Sechín, Chavín, Chan Chan, Pachacámac, la Huaca de la Luna, entre otras. *Las pinturas murales prehispánicas* (1974), de Duccio Bonavia Berber, y *La pintura mural andina (siglos XVI-XIX)*, de Pablo Macera, publicada en formato de libro en 1993, pero que retomaba ensayos medulares de 1975, eran hasta aquel momento las fuentes obligadas de una vasta disciplina especializada poco conocida. Para colmo, la pintura mural es un arte que suele estar a la intemperie, sujeto a las inclemencia del tiempo y de la destrucción humana. Su registro fotográfico por el Banco de Crédito del Perú ayudó decisivamente a poner en valor lo que hoy se conoce como la ruta del barroco andino, que incluye las iglesias rurales cusqueñas de Andahuaylillas, Huaro, Oropesa, Canincunca, Chinchero, Colquepata, Cay Cay, entre otras, algunas de ellas en proceso de restauración.

En cuanto al libro sobre los qeros virreinales –o “vasos de madera para beber”, según el diccionario de Antonio Ricardo de 1586–, estos eran objetos rituales

manufacturados para la nobleza inca del Cusco. José Sabogal, en un estudio introductorio publicado en 1952, y John Rowe en otro trabajo clave (1961) sobre su cronología y antigüedad, documentaron su vínculo estrecho con la chicha, una bebida alcohólica utilizada como ofrenda ritual en el ceremonial religioso inca. Esto explica por qué los qeros eran representados en la pintura virreinal como instrumentos del “demonio” que debían ser erradicados de las costumbres indígenas, como se desprende del *Manual para extirpadores de idolatrías del Piru* escrito por el padre jesuita Joseph de Arriaga y publicado en Lima en 1621.

Hoy sabemos, sin embargo, que existen dos tipos distintos de qeros. Están los qeros tradicionales del campesinado andino –herederos directos de los qeros incas– empleados aún en rituales sociales y propiciatorios, que suelen estar decorados con aplicaciones de plata y diseños geométricos alusivos a calendarios agrícolas, constelaciones y estrellas. Los qeros virreinales, por otro lado, manufacturados para la aristocracia inca del Cusco, se caracterizan por sus figuraciones ornamentales con

motivos de la mitología clásica grecorromana y andina como sirenas, centauros o escenas alusivas al Inca y a su coya. También predominan las divisas heráldicas incas o españolas como tocapus, la mascapacha y el águila bicéfala de los Austrias, una iconografía que buscaría contrarrestar los postulados de las reformas borbónicas encaminados a recortar los derechos concedidos a los incas por los Habsburgos.

Pensar, como se hizo en la década de los años sesenta, que la influencia del grabado europeo en la pintura cusqueña, altoperuana o limeña convertía al arte virreinal peruano en una copia imperfecta del gran arte europeo, es caer en las ilusiones del espejismo americano que le impide a muchos investigadores entender la naturaleza híbrida del objeto colonial y de sus discursos semánticos paralelos. El arte virreinal plantea en su complejidad americana desafíos teóricos que van mucho más allá del uso de la estampa religiosa, pues, pese a la innegable utilidad de estos modelos visuales europeos, la vasta distancia geográfica entre Europa y América permitió la proliferación en el Perú virreinal de iconografías *sui gene-*



▲ Fig. 7. Indias y hechicero andino con qeros de ofrendas en las manos. *El infierno* (detalle). Atribuido a José López de los Ríos. S. XVIII. Colección particular.

▲ Fig. 8. Qero heráldico inka con águila bicéfala europea. S. XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.

▲ Fig. 9. Qero tradicional decorado con aplicaciones de plata y diseños geométricos. Colección privada. Cusco.

ris andinas como las de los ángeles arcabuceros –alusiva a la lectura profético providencialista de los viracochas o conquistadores españoles como mensajeros celestiales, con illapas o truenos en las manos– difundidas por el Inca Garcilaso. Por sus implicancias políticas entre la nobleza inca, no menos polémica fue la iconografía del Niño Jesús Inca –difundida por la Compañía de Jesús desde inicios del siglo XVII– y prohibida por el obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (m. 1699) durante la visita (1674-1694) a su diócesis del Cusco. La ambigüedad simbólica de esta “efigie de vestir”, encontrada en varios altares barrocos surandinos, no dejaba en claro si se trataba de un Niño Jesús ataviado como un Inca rey o si el Inca rey *per se* era, más bien, el nuevo Mesías –el Rey sacerdote– que, como restaurador del imperio inca, sostenía al mundo con una mano y bendecía con la otra. Esto, por no mencionar cultos marianos locales andinos como aquellos dedicados a las vírgenes de Copacabana o de Cocharcas o a los imaginarios dieciochescos fidelistas limeños donde figuraba Santa Rosa de Lima, parada junto al rey de España, defendiendo el culto imperial a la Eucaristía, mientras un grupo de turcos endemoniados pretendían derribar la custodia al suelo para profanar la Sagrada Forma.

Todo esto apunta a la creación de discursos plásticos con emblemas visuales y políticas de representación propias. A ello hay que añadir el uso que los pintores andinos hicieron de las polémicas iconografías medievales y renacentistas de la Trinidad antropomórfica y trifacial, de la teología bizantina del ícono, de la cosmografía geocéntrica y de los debates entre escotistas y tomistas plenamente vigentes en los Andes del siglo XVIII. Esto no puede ser atribuido a un mero “desfase” anacrónico o temporal. El criollo y el mestizo americano no “imitaba” ni seguía a pie juntillas las corrientes intelectuales y artísticas europeas. Ellos optaron por reconstruir los imaginarios proféticos medievales y renacentistas basados en la venida del Anticristo, el Juicio Final y las Postrimerías, creencias prácticamente extinguidas en Europa desde 1630, pero cuyos postulados sirvieron de base para precipitar reformas sociales y políticas radicales con particularidades propias. Tanto así que, a inicios del siglo XIX, este marco teórico bíblico fue el fundamento para gestar, durante la rebelión de 1814 encabezada por José Angulo Torres, una verdadera Teología Política de la Liberación, lanzada por el clero patriota del Cusco desde el púlpito de la catedral. Sus lecturas mesiánicas y americanistas de las Sagradas Escrituras incluso quedaron registradas en el programa iconográfico de su cartel o afiche de propaganda revolucionaria. Esta historia social del arte virreinal fue plasmada en los dos volúmenes del *Barroco peruano* (2002 y 2003) que, como Dionisio Romero Seminario reconoció en su presentación de *Los incas, reyes del Perú* (2005), sirvieron de referencia y cantera para dos importantes exhibiciones de arte peruano en el extranjero: “Perú indígena y virreinal”, presentada entre el 2004 y el 2005 en Barcelona, Madrid y Washington por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, y “The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830”, realizada por el museo Metropolitano de Nueva York en el 2004.

Uno de los periodos históricos de estudio más complejo es el paso del virreinato a la República. En cien años se produjo una etapa de transición (1750-1850) que incluyó la llegada de España a Lima de las corrientes estéticas neoclásicas en el





campo de la arquitectura y de la pintura, introducidas por el presbítero ilustrado Matías Maestro (1776-1865) y por el pintor sevillano José del Pozo. Este último arribó al Callao en 1790 como parte de la expedición científica (1789-1794) del italiano Alejandro Malaspina. La invasión napoleónica de España en 1808 y las subsecuentes abdicaciones al trono de Carlos IV y de su hijo Fernando VII desencadenaron en el Perú una sucesión de conspiraciones y rebeliones políticas que culminaron con la proclama de la independencia en 1821. En aquel momento, la nueva república, con escudo e himno nacional propios, era aún una “comunidad imaginada” –por usar la expresión de Benedict Anderson–, ya que ni sus fronteras se encontraban delimitadas ni su territorio estaba liberado del poderío español, lo que alcanzarían Bolívar y San Martín con las decisivas batallas de Junín y Ayacucho (1824). Las mentalidades y los modelos culturales no se transforman a la misma velocidad que los acontecimientos políticos y, por ello, a mediados del siglo XIX, seguían plenamente vigentes las nomenclaturas raciales del sistema virreinal de castas, incluidas las tapadas que aún pululaban por las calles de Lima. El tributo indígena y la esclavitud del negro recién son abolidos en 1854, durante la presidencia del general Ramón Castilla. Este fue el tenor de *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la República Peruana* (2006), una antología de ensayos que traza la continuidad y rupturas culturales producidas antes y después de la gesta emancipadora.

◀ Fig. 10. Imagen del líder rebelde José Angulo. Ca. 1814. Copia de una estampa comisionada por el prebendado Francisco Carrascón y Solá en el Cusco. Archivo General de las Indias. Sevilla.

▲ Fig. 11. La Plaza de Armas de Lima. Juan Mauricio Rugendas. Ca. 1893. Museo de Arte de Lima.



12

▲ Fig. 12. *Indio alfarero*. Francisco Laso. 1885. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. Municipalidad Metropolitana de Lima.

Ya en 1975 y 1976 se dedicaron dos volúmenes a la *Pintura contemporánea*, donde se abordaban algunas de estas consideraciones. Allí se analizan a los artistas peruanos activos entre 1820 y 1920 y entre 1920 y 1960, respectivamente. De primera impresión podría pensarse que el arte decimonónico republicano fue más “colonial” que el propio arte virreinal por su “dependencia” y devoción a la Academia de Bellas Artes de París. En su ensayo introductorio al primer volumen, Teodoro Núñez Ureta da una clara explicación para ello. La mayoría de los pintores peruanos del siglo XIX, e incluso de inicios del siglo XX, no solo se formaron en Europa sino que pasaron allí los mejores años de sus vidas. Gil de Castro (1783-1841) estuvo treinta años en el extranjero. Ignacio Merino (1817-1876) –que viajó a los diez años de edad– residió en París 37 años. Federico Torrico (1820-1879), que salió a los doce años, estuvo 27 años ausente. Francisco Laso (1823-1869) vivió catorce años en Europa, por no mencionar a Alberto Lynch (1855-1931), que se ausentó sesenta años de su patria, o a Carlos Baca Flor (1867-1941), que apenas residió tres años en el Perú, habiendo permanecido 71 años en el extranjero.

Sin embargo, los “estilos” artísticos no se producen *in vacuo*. Estos forman parte de corrientes esteticistas e

intelectuales más amplias. En el caso del academismo francés, su vocabulario clasicista afín a la pintura histórica y al paisajismo, sirvió de base para el florecimiento de un arte “nacionalista” que buscaba exaltar la raza, las costumbres y la geografía local. El célebre lienzo de Laso titulado *El habitante de la cordillera*, pintado para la Exposición Universal de París de 1855, marcó un hito en la plástica peruana. Utilizando la brillante técnica pictórica que aprendió en París de sus maestros Paul Delaroche (1797-1856) y Charles Gleyre (1806-1874), Laso le otorgó a la figura de su *Indio alfarero* densidades interpretativas insospechadas. Por primera vez en nuestra pintura, se representaba en un lienzo un huaco precolombino (un prisionero Mochica) en manos de un indígena de la

puna, como una alegoría política que exaltaba el hieratismo milenario del indio y su industria artesanal como el emblema mismo del “Perú del porvenir”, según Federico Torrico, amigo íntimo del pintor. La búsqueda de un arte nacional peruano presupone continuidades y rupturas temáticas y estilísticas. Los pintores decimonónicos románticos y costumbristas que sobreviven al siglo XX, como Federico del Campo (1837-1914), Alberto Lynch (1855-1931), Daniel Hernández (1856-1932), Teófilo Castillo (1857-1922) y Juan Lepiani (1864-1943), serán sucedidos por otra pléyade de pintores tomados por otros horizontes teóricos no menos comprometidos. Con claro tenor contestatario, los pintores del movimiento indigenista (1920-1940) como José Sabogal (1888-1956), Julia Codesido (1883-1979), Jorge Vinatea Reinoso (1900-1931) y Camilo Blas (1903-1985) buscaron la restitución del indígena dentro de la sociedad peruana, pero, al final del día, sus propuestas fueron una “construcción” doctrinal criolla y urbana, y no una narrativa pictórico-literaria originaria de la propia cultura indígena. El interés un tanto artificial por el costumbrismo y el folklorismo terminan reduciendo la expresividad artística de lienzos indigenistas –pese a sus indiscutibles aportes– en una ficción idealizada que desemboca en un “provincialismo elegiático”. No por nada, en el Primer y Segundo “Salón de Artistas Independientes” reunidos en Lima en 1937 y 1941 –exposiciones en las que destaca la obra de Ricardo Grau–, un grupo ecléctico y heterogéneo de artistas jóvenes rompe con la academia sabogalina oficialista nacional para explorar un nuevo individualismo pictórico cosmopolita. A esta corriente con debates vanguardistas se suma en 1951 Fernando de Szyszlo (n. 1925) cuando introduce el lenguaje pictórico universal del arte abstracto –paradigma de la modernidad–, aunque repleto de sutiles guiños de ojo alusivos al colorido y simbolismo geométrico prehispánico. La “abstracción mágica” de Szyszlo apuntaba a la emergencia de un arte supranacional latinoamericano.

En realidad, el arte peruano, ya sea prehispánico, virreinal, republicano o contemporáneo, refleja desde sus orígenes el cambiante imaginario cosmológico (político, social, religioso) de sus habitantes. Según los manuales de emblemática barroca, la iconografía era una ciencia exacta pues los símbolos tenían significados precisos y permanentes. Sin embargo, hoy sabemos que así como un texto solo puede ser cabalmente entendido dentro de su contexto, el supuesto “discurso atemporal” del arte figurativo también está sujeto a su condicionante lugar y tiempo de origen. Durante el virreinato, la iconografía cristiana barroca le sirvió a criollos, indios y mestizos de trinchera ideológica, máscara de disimulación y simulacro de acomodación o rebeldía. Dentro de un “orden” virreinal, toda representación consagratoria proveniente de un “subalterno cultural” no europeo y por catequizar corría el riesgo de convertirse en imagen “herética”, “demoníaca”, “sediciosa” y “difamatoria”, y venía acompañada de censuras, prohibiciones, campañas iconoclastas o de extirpaciones de idolatrías. Cuando los artistas realizan desajustes radicales en las normas convencionales de la representación simbólica, se configuran los nuevos discursos y sujetos de conocimiento. Y son estos artistas –tanto en el pasado como en el presente– los que detonan el “poder de las imágenes” para ejercer una antigua tecnología silenciosa de disidencia visual.

El proceso de ordenamiento del arte antiguo peruano

Escenario
Arqueológico

Lumbreras
Luis Guillermo Lumbreras



En 1977, la colección *Arte y Tesoros del Perú*, bajo la dirección de José Antonio de Lavalle y Werner Lang, inició un programa que se propuso cubrir todo el espacio artístico andino originario y previo a la llegada de los españoles. Una primera serie de la colección, conformada por tres volúmenes (1977-1979), fue presentada como *Arte precolombino*, y una segunda, integrada por ocho (1981-1989), tomó el título de *Culturas precolombinas*. En total, son once volúmenes dedicados a la arqueología peruana dentro de la perspectiva de una historia del arte andino prehispánico.

Si bien la arqueología peruana ha transitado siempre en torno al arte de los pueblos aborígenes, los tratados sobre el Perú antiguo tienden a cubrir ese espacio con una voluntad de reconstrucción de los procesos históricos como tales, antes que desde la óptica del arte por sí mismo. Por eso, esta colección llena un vacío importante. En verdad, un buen antecedente es el libro *Kunst und Kultur von Peru* (*Arte y cultura del Perú*), publicado en 1929 por Max Schmidt –que responde a una tradición europea del siglo XIX, dedicada a la divulgación de las colecciones artísticas–, donde describe las condiciones materiales, sociales y espirituales de la producción de las obras de arte y presenta un notable álbum de fotografías de las piezas del Perú que hasta ese momento se conocían en Europa, con cuidadosas referencias a su procedencia y contextos. Tanto Schmidt como Arthur Baessler, junto con Eduard Seler, son precursores de los estudios dirigidos al arte, que luego Gerdt Kutscher continuó en Alemania, en tanto que John H. Rowe y sus discípulos de Berkeley, o Alan Sawyer y Alana Cordy-Collins, si bien en líneas diferentes, los desarrollaron en Estados Unidos.

► Fig. 1. Detalle de manto Paracas Necrópolis. RT 5904. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima.



En el Perú, esos antecedentes están principalmente asociados a los estudios de Eugenio Yacovleff y Jorge C. Muelle, quienes, en la década de 1930, entregaron valiosos aportes sobre la iconografía de Chavín, Paracas, Nasca, Moche y Huari. Lamentablemente, no dejaron una escuela que fuese capaz de avanzar sobre sus pasos, pese a que el aumento del interés por conocer las obras de la antigüedad mediante exposiciones y publicaciones generara también una creciente difusión del valor de las mismas.

Los tres primeros volúmenes de la colección *Arte y Tesoros del Perú* cumplieron un papel introductorio general, aun cuando el discurso principal de la serie apuntaba en la dirección del rol dominante del tejido en el arte andino originario, como se aprecia en el primer volumen –que estuvo consagrado al arte textil– y en el tercero –sobre la pintura en tela–, los cuales advertían que era posible sostener, sin ser exagerados, que el tejido fue en el área andina la matriz primaria del desarrollo de las artes plásticas. Así, de su seno surgieron las escuelas y tendencias que se expresaron luego en la pintura mural, el grabado en metal, madera o concha, el modelado en barro o el diseño en cerámica y aun en la rígida escultura en piedra, lo que induce a proponer que el análisis del arte antiguo debe comenzar por el estudio del tejido.

Por ello, el primer volumen de la colección es una introducción al arte textil, donde se organiza una presentación de toda la historia del tejido, que comienza por los orígenes arcaicos (aquellos milenios iniciales de la ocupación del territorio peruano, cuando solo se manejaban las fibras vegetales y animales para hacer cuerdas) y pasa por etapas de progresiva construcción de redes –usadas para pescar y transportar– y lienzos que anteceden a las telas, hechos entrelazando o cruzando fibras naturales, tanto de algodón como de junco, o enredándolas para producir hilos. Es probable que lo mismo haya estado ocurriendo en las alturas de la cordillera, donde los camélidos estaban siendo domesticados y su lana se convertía en fibra deseable para la producción de hilos. Estos fueron los primeros lienzos que convocaron a los artistas y los tentaron con la combinación de formas y colores para expresar sentimientos y placer, más allá de las utilidades y los conocimientos.

En efecto, en los primeros tejidos, no solo el orden de las hebras que se cruzan en direcciones ortogonales, diagonales o curvas abren la posibilidad de crear variedades que escapan a las reglas, sino que estas mismas, con el cambio de grosores o de fibras, establecen los primeros elementos de diseño, que se mantuvo hasta los tiempos de la Huaca Prieta de Chicama, hacia 2500 a. C. Por entonces ya se usaban los primeros tintes y nuevos procedimientos textiles, incluido el telar, que es la matriz de los artistas plásticos, pues se valieron de él para obtener grandes lienzos llanos donde fuera posible diseñar y pintar. Así suplieron la demanda de espacios aptos para esa tarea que, hasta ese momento, limitaba el afán de los artistas a las escasas paredes o techos de las cuevas o roquedales. Desde luego, estas superficies fueron usadas para pintar o grabar escenas de caza o caracteres que, por cierto, no tienen necesariamente que representar algo, como quisiéramos los arqueólogos, que creemos hallar dioses, espíritus o mensajes en cuanta cruz, círculo o cualquier “fosfeno” que se grabe.





La formación progresiva de la matriz textil permite entrever cómo surgieron las alternativas plásticas, las cuales se plasmaron después de un exitoso periodo “neolítico” llamado “arcaico”, que tuvo su ápice entre los milenios quinto y tercero de la era pasada. Fue en esa etapa que se sentaron todas las bases para el desarrollo de la civilización en los Andes centrales, incluyendo el arte textil, junto con las demás artes y técnicas de base. Nació la manufactura en forma de artesanía, tal como la define Szyszlo (1982: 60) en su ensayo sobre el arte Chancay, y se crearon importantes obras artísticas que los arqueólogos, con insistente frecuencia, no sabemos distinguir. El mundo andino se pobló de manufacturas de distintas calidades y cuando llegó la época Formativa, entre 1800 y 800 a. C. –que coincide con el arribo de la cerámica a la costa de Trujillo y la sierra de Cajamarca y Huánuco–, se abrió un escenario de creatividad sorprendente, pues el arte textil superó todos los niveles previsibles, tanto en el dominio técnico como en la apropiación de todos los registros de forma y color que esa matriz permite. Asimismo, el diseño, el color y la textura impusieron un estilo que se mantuvo a lo largo de los milenios siguientes, dándole unidad a un país cuya característica es la diversidad.

La primera lección de la manufactura –que también atañe a los otros rubros de la producción– fue que hubo una inmediata tendencia a la diversidad regional y aun local, de modo que una misma artesanía –como la cerámica, por ejemplo– se disolvía en variantes de diverso rango de ascendencia, pese a operar con los mismos códigos de construcción y manejo. Pronto, el mismo tipo de alfarería se volcaba en técnicas y formas diferenciables entre los valles, y se creaban

◀ Figs. 2. Cuchara de oro y plata de estilo Chavín. © Dumbarton Oaks, Pre-Columbian Collection, Washington, DC.

a. Vista anterior.

b. Vista posterior.

▲ Fig. 3. Cabeza clava de Chavín de Huantar. Motivos Chavín. Museo Nacional de Chavín, Ancash.



estilos que, únicamente por razones tecnológicas y limitaciones de producción, tenían una serie de rasgos en común. La unidad llegó con el arte. En todos ellos, como se puede apreciar en el volumen dedicado a ese periodo bajo el nombre de *Chavín Formativo*, se advierte –según señala Eielson (1981: 41)– que esta época se expresa por medio del pensamiento religioso y que el fenómeno Chavín solo adquiere consistencia si lo consideramos como una religión, más que como una cultura.

No hay indicios de una expansión bélica de Chavín, aun cuando se difundieran aspectos concretos de su arte. La gente acudía a Chavín por los servicios del culto que, de acuerdo con todas las pruebas actuales, suponía el peregrinaje de habitantes de casi todos los pueblos formativos del norte peruano –al menos desde Lambayeque y Cajamarca, y hasta Lima y Huánuco– en busca de oráculos para alcanzar su bienestar. En toda esa área, se logró construir un esquema de unidad que, incluso, alentó a que se hablara de la posibilidad de un imperio Chavín, lo que, desde luego, ha sido descartado por la investigación. Se trata de un estilo que ni siquiera traslada todos los personajes y diseños a cada lugar, sino que ejerce su unidad mediante los criterios formales que se observan en los rasgos captados en Chavín.

Chavín es un estilo fuertemente ligado al arte textil. Su estructura de diseño obedece a un patrón modular, equivalente a los efectos que definen los diseños limitados por la estructura del telar, con bandas de ancho modular como las que se derivan de las urdimbres paralelas y que son cortados por las tramas también lineales. Los diseños buscan ser simétricos y bilaterales, y, además, las figuras son hechas por una combinación de líneas rectas o solo ligeramente curvas, como las hebras de un tejido. Los diseños de Chavín parecen haber sido realizados con un telar, aunque la mayor parte de los ejemplares del arte Chavín son litoesculturas. En Supe, en el sitio de El Faro, se encontraron tapices de estilo Chavín y del contexto de la época, aunque la mayor parte de las obras

◀ Fig. 4. Vista lateral del Lanzón. Interior del templo viejo. Monumento Arqueológico de Chavín. Ancash.

◀ Fig. 5. Fragmento de un textil Carhua. Paracas. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima.






6

de este estilo son telas pintadas procedentes de Karwa, un sitio ubicado en la Bahía de la Independencia, en Ica.

Bajo el nombre de Chavín se colocan los restos de Cupisnique, que es una fase formativa de la tradición que dará lugar a Moche, Chimú y Lambayeque. Su cerámica tiene muchas similitudes con la de Chavín, a tal punto que ambas fueron confundidas durante muchos años. El propio ordenador de Chavín, el doctor Julio C. Tello, presentó y distinguió la cerámica chavinense a partir de los hallazgos de la cerámica Cupisnique en el valle de Chicama. En verdad, hay algunos rasgos de su iconografía que también reproducen elementos de diseño de claro parentesco con Chavín, pero un examen cuidadoso de los personajes, temas y el mismo estilo Cupisnique reduce las posibilidades de dicha identificación. Lo que ocurre es que



◀ Fig. 6. Manto Paracas con motivos de "Hombre ave". RT1753. Textil bordado. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima. 

los cupisniques fueron hasta Chavín en muchas ocasiones, llevando ofrendas de sus productos, y, en cambio, no se puede decir que los chavinos visitaran tierras cupisniques. Estos últimos son los antecesores directos de los moches y de la larga secuencia que se prolonga hasta Chimú y Lambayeque, poderosos estados donde las artes andinas alcanzaron sus más altos niveles. No hay, sin embargo, sucesores directos de los chavinos, dado que después de su colapso como centro de servicios y oráculos, a causa del sismo que destruyó el sitio, este quedó en ruinas y sus ocupantes ya no pudieron levantar su valioso oráculo. Con esto se reafirma el acierto de Eielson, quien, en su trabajo para la colección editorial, sostiene que Chavín era más un culto que una cultura. Algo equivalente, quizá, al Vaticano para el mundo cristiano, tal como lo dijo el visitador Vázquez de Espinosa en el siglo XVII al referirse a Chavín.



7



8

- ▶ Fig. 7. Botella Nasca. Guerrero con fino atuendo, luce una larga capa y lleva una cabeza trofeo entre las manos. Museo Amano. Lima.
- ▶ Fig. 8. Botella escalonada Nasca. Tres escenas en secuencia del "Degollador". Museo Amano. Lima.

Pero todo lo demás continuó, luego del cataclismo del siglo V a. C. que destruyó Chavín. Continuó con la apoteosis de la regionalidad como proceso. En la costa de Ica, donde persistió una fuerte impronta chavinense entre los pueblos conocidos como Paracas, se extendió la tradición a través de la evolución de los tejidos más vistosos que hemos podido rescatar de los restos del antiguo Perú (y con ellos una vigorosa civilización que puso el desierto a sus pies y que los arqueólogos identificamos con el nombre de Nasca). A estos pueblos, la serie les ha dedicado dos volúmenes ricamente ilustrados en 1983 y 1986. Se trata del desarrollo regional más próximo a la tradición propiamente Chavín, ya que en la zona donde estaba ubicado el gran centro ceremonial el proceso derivó hacia una forma regional más afín a Moche, con la que comparte muchos elementos, incluidos sus personajes y temas, que reconocemos en el arte de la cerámica denominada Recuay (que por estar en el Callejón de Huaylas y las cordilleras Negra y Blanca se encuentra más ligada a la costa que a la sierra, donde se ubica Chavín, en el Callejón de Conchucos).

Todos coinciden en que Chavín y Paracas-Nasca tienen una fuerte afinidad, e, incluso, uno de los estudiosos del arte antiguo peruano, Jorge C. Muelle, detectaba grandes correspondencias entre los estilos nasqueños y chavinenses. Recientes indagaciones han motivado que muchos especialistas examinen con rigor la filogenia de la Estela Raimondi, que ya tiene parientes muy cercanos en Ica y que, al parecer, se acerca cada vez más hacia el altiplano del Titicaca, donde figura el personaje de los bastones con los brazos abiertos, el mismo que aparece en Chavín y en Ica, al igual que en Tiwanaku y Pukara.

En ningún caso, las afinidades muestran rasgos de guerras o formas de invasión en los pueblos con desarrollos regionales que se consolidaron por esos años. No fue sino hasta el siglo VI d. C. que los ayacuchanos de Huarí emprendieron un proyecto combinado de guerra invasiva con reordenamiento territorial. Esto se asocia a una aparente crisis ambiental, muy violenta y larga, que desestabilizó todo el país e hizo posible la formación del primer estado supranacional de los Andes, que sería el antecedente del imperio de los incas.

El Imperio Huarí, que antes era confundido con Tiwanaku, se impuso sobre los pueblos de Moche, Lima, Nasca, Recuay, Cajamarca y Cusco, entre otros, asentando un proyecto de coexistencia con espacios regionales ya definidos. Si bien estos tenían sus prioridades, de acuerdo a sus propios programas de desarrollo, con modelos religiosos particulares y desiguales manifestaciones culturales, todos habían caminado por similares formas de crecimiento, gracias a que mantenían intercambios de diversa intensidad, lo que permitía préstamos indistintos y, por



9

▲ Fig. 9. Tabardo Nasca-Huari. Confeccionado en algodón natural adornado con plumas rojas, azules y amarillas (detalle). Colección Armando Andrade.

tanto, un desarrollo desigual aunque combinado. Eso facilitó la formación del Imperio Huari, que hizo posible que se desataran todos los nudos existentes y se produjera un ascenso notable de la población, con incremento de las áreas de cultivo y el afianzamiento de la ganadería de camélidos, así como la intensificación de la manufactura en todos los ordenes de su actividad. Uno de los volúmenes de la serie (1984) está dedicado a ese tiempo y cuenta con una extensa sección sobre el arte textil, que por entonces alcanzó uno de sus más altos niveles de calidad, tanto en la producción como en la creatividad.

Si bien la descomposición de Huari es un tema en estudio, lo cierto es que muchos de sus componentes fueron la base sobre la cual se asentaron los pueblos que siguieron avanzando. Todo indica que las creencias religiosas de Huari dejaron una marca profunda. Las expresiones más características del arte Huari se mantuvieron por muchos siglos y nadie está en condiciones de negar la posibilidad de que dioses importantes como Wiraqocha fueran de esa época o de un periodo anterior. En todo caso, el personaje de los brazos abiertos, visto de frente, con la cabeza preferentemente cuadrangular, y que coge algo con las manos –por ejemplo, varas–, se incorporó como personaje principal en las artes cultas de los pueblos de los que contamos con información gráfica, como Chimú o Chancay.

Los estudiosos admiten que hubo un retorno a los desarrollos regionales, pero la situación era ahora totalmente diferente. Había un arte maduro –que nunca dejó de ser regional– y, si bien la declinación del estado poderoso había determinado la pérdida de procesos productivos de rango especializado, como los grandes talleres artesanales y de servicios cortesanos, lo que provocó el dominio de la producción doméstica en la provisión de los insumos y bienes manufacturados, queda claro que el nivel artesanal no había bajado. Aunque la fuerza expresiva decayera en las artes plásticas, estas ganaron libertad frente a los modelos estatales. Eso determinó la aparición de la fase de “epigonales”, a los que Max Uhle remitió los ensayos iniciales de conservación de los viejos estilos regionales influenciados por Huari. Dichos ensayos duraron varios siglos, con distintos alcances, y aun cuando a la larga fueron perdiendo fuerza, en términos generales mantuvieron los enlaces necesarios como para construir nuevos proyectos de creatividad en todos los lugares donde eso era posible. Es así como tuvieron una evolución coherente en los valles de Trujillo, Lambayeque y Chancay, donde el “personaje parado de frente, con los brazos abiertos” y unas varas u otros objetos en las manos, siguió siendo el principal, tal como probablemente comenzara a serlo en tiempos de la Estela Raimondi de Chavín o del personaje central de la Puerta del Sol de Tiwanaku y que Huari se encargó de difundir en todo el territorio a manera de consigna.

En los valles costeros más beneficiados con la política hidráulica en creciente desarrollo, retomó fuerza el esquema de los estados poderosos y las formaciones urbanas con poblaciones concentradas y habitadas por funcionarios de varios niveles operativos, junto con un régimen favorable al arte y la creación. Así nacieron nuevos estados como Chimú, Chíncha o Cusco, donde los conos epigonales, sin grandes proyectos hidráulicos, pasaron a cumplir una función de proveedores de servicios, tal como ocurrió con la propia región central de Huari, cuyos herederos, los chancas, fueron finalmente incorporados por los incas del Cusco al nuevo

► Fig. 10. Huaco retrato Moche.
Ministerio de Cultura - Museo Nacional
de Arqueología, Antropología e Historia
del Perú. Lima.





11

▲ Fig. 11. Cántaros escultóricos de ofrenda. Huari. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima.

▶ Fig. 12. Fragmento de un textil Huari. Decorado con cabezas zoomorfas con tocados y motivos geométricos. Banco Central de Reserva del Perú. Lima.

▶ Fig. 13. Fragmento de una camisa Huari. Diseños geométricos. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima.

proyecto de unidad territorial instalado por Pachakuti en el siglo XV y que los españoles llegaron a conocer.

El tema de los incas fue incluido en la serie en 1999, con lo que se cierra un capítulo principal de la historia del arte peruano originario y del arte universal. Es un testimonio de una historia que comienza a ser escrita con esta colección editorial, la misma que por su carácter pionero deberá ser superada más adelante, en consonancia con las críticas y autocríticas que están contenidas en los ensayos que la integran y en las juiciosas presentaciones de los editores y del Presidente del Directorio del Banco de Crédito del Perú, don Dionisio Romero Seminario, que acogió este proyecto y le dio vigencia a lo largo de todos estos años.

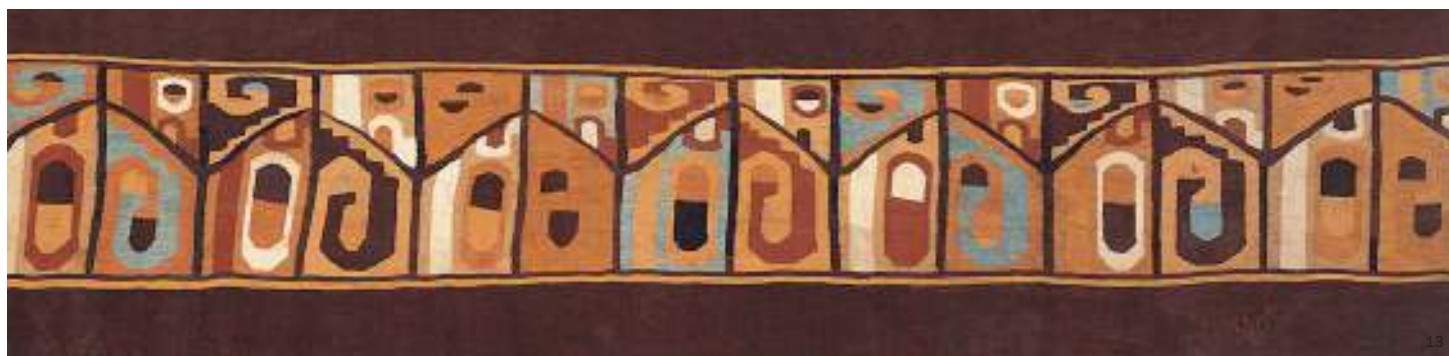
La obra se distingue por dos componentes esenciales: por un lado, un conjunto de ensayos sobre el tema que aborda cada volumen; por otro, un álbum de fotografías que reproducen los objetos seleccionados en diversas colecciones de museos o personas naturales, con sus respectivas leyendas.

Son once volúmenes continuos, desde 1977 hasta 1989, con un hiato en 1980, cuando se publicó una entrega dedicada al arte popular. En general, los libros están precedidos por una introducción que ilustra sobre el tema a tratar y, a continuación, se incluye uno o más ensayos que tocan, prioritariamente, el arte textil, así como otras reflexiones en torno a los distintos aspectos contemplados por la colección.

Cada volumen es un capítulo de la historia del arte del Perú antiguo. Los tres primeros son temáticos, bajo el título general de *Arte precolombino*: el tomo inicial es sobre *Arte textil y adornos*, el segundo trata acerca de *Escultura y diseño* y el tercero está consagrado a la *Pintura* precolombina, todos con una introducción suscrita por Luis G. Lumbreras y el último con un ensayo adicional preparado por James W. Reid. El álbum se inserta junto con los textos e incluye fotografías que se refieren a los temas del libro, con sus correspondientes leyendas, independientes de la introducción o los subcapítulos que le siguen. En los dos primeros tomos, la fuente de conservación de los objetos fue el Museo Nacional de Antropología y Arqueología, pero para el tercero se recurrió a otras colecciones, tanto nacionales como extranjeras. Al final, una bibliografía de apoyo precisa las referencias usadas en los textos.

Los siguientes volúmenes son monográficos y abordan, cada uno, una cultura cuyas artes hayan sido destacadas en la historia del antiguo Perú: Chavín (1981), Chancay (1982), Paracas (1983), Huari (1984), Moche (1985), Nasca (1986), Chimú (1987) y Lambayeque (1990). A estos se les agrega el tomo dedicado a los incas (1999).

En la mayoría de los libros, el tema central es el arte textil, cuyo examen y presentación estuvo a cargo de James W. Reid. Sus textos apuntan a fijar la relación que existe entre el arte textil andino y el arte moderno, con énfasis en el diseño y el manejo del color, desde el primer ensayo que acompaña al volumen sobre la pintura precolombina (1978), enfoque que prosiguió en sus observaciones respecto a Chancay, Huari (o Wari), Nasca (o Nasca), Chimor (o Chimú) y Lambayeque. Reid encuentra una fuerte continuidad en la construcción del arte peruano y, en este punto, coincide con las propuestas de W. C. Bennett que se refieren a la contradicción y el ethos cultural peruano del que habla Luis E. Valcárcel. En realidad, el conjunto de sus ensayos en esta colección constituyen un tratado sobre el arte textil peruano.





14



15



16

- ▲ Fig. 14. Botella escultórica con representación de la Deidad Principal Lambayeque. Museo de la Nación. Lima.
- ▶ Fig. 15. Adorno de oro de estilo Lambayeque. Museos "Oro del Perú-Armas del Mundo". Fundación Miguel Mujica Gallo. Lima.
- ▶ Fig. 16. Botella de doble pico y asa puente de estilo Lambayeque. Elaborada en oro. Museos "Oro del Perú-Armas del Mundo". Fundación Miguel Mujica Gallo. Lima.
- ▶ Fig. 17. Máscara Lambayeque. Colección Nelson Rockefeller. Museo Metropolitano. Nueva York.

Fernando de Szyszlo tiene un ensayo sobre Paracas y otro sobre Chancay, donde resalta el deslinde que hace entre la historia del arte y la arqueología, que se ocupan de los mismos objetos con perspectivas muy distintas, y desarrolla un marco teórico sumamente beneficioso para la comprensión de una historia como la que se propone esta colección, aparte de sus muy atinados juicios sobre el desenvolvimiento del arte en los pueblos andinos. En una línea similar se ubica el ensayo que elaboró Jorge Eduardo Eielson sobre el arte Chavín, quien, como Szyszlo, entró en el campo de la crítica histórica a partir de la creación artística, y ofrece pautas que tanto los arqueólogos como los historiadores deben tomar en cuenta.

Muy cerca de ellos, Christopher B. Donnan se ocupa del arte Moche y del testimonio arqueológico que está detrás de la leyenda del héroe lambayecano Naylamp o Naymlap, y realiza una presentación corta e impecable sobre el arte de la costa norte. Su texto nos enseña cómo apelar al arte en el debate sobre la mitología que se asume como históricamente posible. En una línea que también procede de la



17

arqueología, Paloma Carcedo Muro describe un anda lambayecana encontrada en la costa central e intenta aproximarse al significado de los íconos que aparecen tallados en la madera. Finalmente, otra arqueóloga, Sarah Massey, nos ubica en el espacio Paracas con el importante hallazgo de un edificio en Ica, que muestra decoración mural de esa época y estilo.

Jorge Zevallos Quiñones escribió tres valiosos ensayos sobre Moche, Chimú y Lambayeque, incluidos en los volúmenes correspondientes, donde, además de sus aportes a los temas arqueológicos de la región, proporciona interesantes notas sobre las lenguas y las etnias. Por su parte, Federico Kauffmann Doig contribuye con un ensayo acerca de Chavín y otro sobre el oro de Lambayeque.

Por último, debe reconocerse la labor de Arturo Jiménez Borja, quien es el autor de varias de las introducciones de la colección. Aparte de presentar las culturas Chancay, Paracas, Huari, Moche, Nasca y Chimú, y de señalar las características más notables de sus artes, lleva a cabo una revisión de las noticias que dieron sobre esos territorios los primeros españoles que llegaron al Perú.

Una contribución al entendimiento de nuestra herencia cultural

Escenario
Arqueológico

Alva
Walter Alva



El Banco de Crédito del Perú, a través de la colección Arte y Tesoros del Perú, ha presentado a lo largo de más de cuatro décadas una invaluable serie de libros magníficamente ilustrados, destinada a exponer y difundir las expresiones artísticas y culturales de todos los tiempos. El compendio de los volúmenes constituye un resumen del desarrollo cultural de nuestra nación milenaria y eterna, desde las primeras culturas hasta el mestizaje que ha generado el Perú actual. Así, monumentos epónimos y selecciones antológicas del arte y la creatividad, se convierten en testimonios del conocimiento a la fecha de su publicación. Evidentemente, por su calidad y contenido, esta colección resulta indispensable para toda biblioteca peruana como obra de consulta sobre nuestra historia, cultura y arte.

Los temas vinculados al antiguo Perú han sido y seguirán siendo una valiosa contribución al conocimiento y difusión de cerca de cinco mil años de lo que llamamos Perú prehispánico o Perú arqueológico; términos que involucran uno de los procesos más antiguos, extensos y originales de América precolombina, que se caracteriza por una sucesión de pueblos y culturas que heredaron y compartieron un territorio complejo y diverso.

Al comentar algunos títulos de la colección Arte y Tesoros del Perú, debo comenzar por el deslumbrante *Oro del antiguo Perú*, dedicado a presentar las creaciones orfebres desde su más remoto origen, pasando por la confección de ornamentos para los shamanes y sacerdotes, que marcó los inicios de la civilización durante el Formativo, hasta finalizar con las fabulosas planchas e imágenes de culto que

► Fig. 1. Tocado frontal. Moche temprano.
Oro laminado, repujado y recortado con restos de pintura. Museo de la Nación. Lima.



▼ Fig. 2. Tumi de oro con incrustaciones de piedras semipreciosas. Museos “Oro del Perú-Armas del Mundo”. Fundación Miguel Mujica Gallo. Lima.

► Fig. 3. Detalle de nariguera de oro. Museo Tumbas Reales de Sipán. Lambayeque.



decoraban los templos y palacios imperiales, piezas que terminaron siendo parte del pago del rescate tras la captura de Atahualpa. Paradójicamente, el oro señaló el inicio y el final de la civilización peruana, y creó también uno de los grandes mitos de la humanidad, sintetizado en la vieja frase “Vale un Perú”.

En el texto se aborda el posible origen del oro recogido en los depósitos fluviales alrededor de 1800 a. C. y se describen los posteriores ornamentos influenciados por Chavín que, bajo la forma de coronas, bandas, depiladores y orejeras, sirvieron tanto para exornar a los líderes espirituales de ese tiempo como para establecer su jerarquía y condición semidivina, lo que marcó para siempre el uso privilegiado del precioso metal a lo largo de todos los pueblos y culturas del Perú.

La extraordinaria colección de imágenes recuperadas con gran mérito por los editores permitió comparar los estilos y una aproximación a la función de los ornamentos, y señalar que en esta época se establecen casi todos los patrones que regirán en las culturas posteriores. Las técnicas de manufactura representan el progresivo dominio de la actividad orfebre, a partir de láminas repujadas que identifican la tradición metalúrgica del antiguo Perú.

Otro grupo importante de expresiones artísticas corresponde al llamado Formativo Tardío o Transicional, donde se abandonan las expresivas imágenes de los dioses chavinos y se optan por las decoraciones sencillas, imágenes realistas o artefactos de otros usos. Las piezas de Balzar de estilo Salinar, con las sorprendentes trompetas de oro y las narigueras de Vicús, son las expresiones de estos cambios, que alcanzan su punto culminante con el tesoro de Frías, un conjunto de ornamentos de oro que incluyen a la famosa Venus, o figurina de un estilo semejante a La Tolita del Ecuador, exponentes de un fluido intercambio cultural.

El oro en el arte Moche, tema tratado por Christopher Donnan, permite conocer el avance tecnológico y artístico que generó esta cultura. El autor indica que sus artesanos no fabricaron objetos de oro puro, sino que prefirieron las aleaciones para mejorar sus cualidades. Como diestros metalurgistas, descubrieron la soldadura y el trabajo de “cera perdida”, pero también continuaron con la tradición común del laminado y repujado, que llevaron a la más excelsa perfección.

El artículo está ilustrado con las magníficas obras, poco difundidas, de Loma Negra en Piura, los emblemas reales del Señor de Sipán en Lambayeque y las sorprendentes piezas saqueadas en La Mina, en el valle de Jequetepeque. Las apreciaciones de André Emmerich sobre la metalurgia y orfebrería de los mochicas, Tiahuanaco y Nasca, resultan de especial importancia, así como sus puntuales observaciones acerca del uso de pintura en muchos ornamentos de oro y de las cabezas invertidas de algunos vasos ceremoniales de oro de Sicán o Lambayeque. Asimismo, nos entrega sus comentarios sobre el fabuloso oro del imperio Chimú y una reflexión final en torno a los tesoros que se perdieron a raíz de la conquista.

Federico Kauffmann Doig resalta a Lambayeque como emporio de la metalurgia y orfebrería peruana, con los ejemplos clásicos de Chongoyape, Sipán y Batán Grande, que concentran el 90% del oro del antiguo Perú, y exalta la época de auge de la cultura regional conocida como Lambayeque o Sicán, cuyas imágenes y símbolos como el ojo alado se asociarían a la divinidad ornitomorfa y al mítico Ñaymlap o Naylamp.

Paloma Carcedo nos brinda una visión retrospectiva de los problemas de fundición desde los inicios de la época colonial. Incide en los orígenes geológicos del oro y su compleja extracción y laboreo, y toca también el tema de las aleaciones.

La tipología de la evolución metalúrgica, con sus etapas neometálicas y una segunda etapa dividida en protometalúrgica y metalúrgica, es importante para manejar conceptos evolutivos.

Por su parte, Jorge Zevallos Quiñones escribe en este volumen acerca del oro de Chimú y Lambayeque, y, además de dar una visión general del tema, aporta el concepto del oro sacro por naturaleza.

El tomo *Vicús* plantea el análisis de una de las culturas más enigmáticas del antiguo Perú, cuyas expresiones alfareras fueron recién identificadas a fines de la década de los años cincuenta, cuando emergió un nuevo estilo en el mundo del arte prehispánico, con notables semejanzas respecto a las culturas ecuatorianas, pero coexistente con los estilos tempranos de la cultura Mochica. Este caso podría reflejar la presencia de dos entidades étnicas diferentes y contemporáneas.

El libro, con sus diversos colaboradores y enfoques, tiene la singularidad de constituir una estupenda y documentada exposición de esa cultura. Como pocas veces, esta es sustentada no solo mediante exámenes estilísticos y tecnológicos de los materiales culturales, sino, fundamentalmente, por un proyecto arqueológico de la Universidad Católica, con trabajos de campo y análisis que son un gran aporte para su estudio integral y discusión académica.

El área geográfica central de esta cultura se encuentra en el Alto Piura y corresponde a un pueblo de agricultores que desarrolló un variado repertorio en su cerámica, el mismo que incluye técnicas de pintura negativa, imágenes de hombres y animales con los típicos ojos “granos de café”, vasijas silbadoras y otros elementos característicos. Esto ha permitido a los investigadores reunir el mayor corpus posible y proponer las fases estilísticas relativas a Vicús Temprano, Vicús Medio (A y B) y Vicús Tardío (A y B). A partir de Vicús Medio se establecería una fuerte coexistencia con el estilo más temprano de los mochicas, como lo evidencian algunas representaciones parecidas. Por otro lado, las vasijas silbadoras han merecido también un estudio ante la sugerente posibilidad de que sus sonidos puedan estar asociados a las imágenes representadas y los rituales funerarios.

Esta argumentación sobre la cultura Vicús y sus relaciones con Moche es apoyada por el estudio e identificación de la maravillosa orfebrería procedente del sitio cercano de Loma Negra, cuyo saqueo ha proveído de decenas de ornamentos de oro y plata de la más exquisita calidad artística y tecnológica asociada al estilo Mochica. Este tema y las relaciones con las culturas del sur conocidas como Salinar, Gallinazo y Virú, probablemente contemporáneas, motivan un amplio análisis estilístico.

Las investigaciones de campo han aportado la existencia de una considerable arquitectura monumental edificada con las técnicas de tapial o adobe, cuya superposición determina los cambios culturales e influencia de los diversos grupos culturales mencionados. Estos trabajos conducidos por Kaulicke y Makowski también han permitido localizar hornos para la fabricación de cerámica y documentar un posible taller metalúrgico.



3



4



5



6



7



8



9



◀ Fig. 4. Orejera del Señor de Sipán. Confeccionada con oro y fragmentos de piedras semipreciosas. Museo Tumbas Reales de Sipán. Lambayeque.

◀ Fig. 5. Tocado en forma de «V» del Señor de Sipán. Lámina de oro recortada. Museo Tumbas Reales de Sipán. Lambayeque.

◀ Fig. 6. Botella de oro con doble cuerpo de estilo Lambayeque. Museos "Oro del Perú-Armas del Mundo". Fundación Miguel Mujica Gallo. Lima.

◀ Fig. 7. Vaso de oro de estilo Lambayeque. Museos "Oro del Perú-Armas del Mundo". Fundación Miguel Mujica Gallo. Lima.

◀ Fig. 8. Vaso de oro de estilo Lambayeque. Diseños de peces, aves marinas y una ola antropomorfizada. Museos "Oro del Perú-Armas del Mundo". Fundación Miguel Mujica Gallo. Lima.

◀ Fig. 9. Ornamento. Aparente bolsa de coca. Transicional Frías. Oro laminado, repujado y soldado. Museos "Oro del Perú-Armas del Mundo". Fundación Miguel Mujica Gallo. Lima.

◀ Fig. 10. Conjunto de tocado, pectoral y adornos de oro Chimú. Museo Larco. Lima.

◀ Fig. 11. Guantes de oro labrados que sostienen un vaso de oro de estilo Lambayeque con la representación de Naymlap. Museos "Oro del Perú-Armas del Mundo". Fundación Miguel Mujica Gallo. Lima.

10



12

Respecto a los contextos funerarios, se advierte sobre el pequeño porcentaje de tumbas excavadas científicamente frente a la extensión de los cementerios saqueados y se destaca como un rasgo singular la profundidad de los entierros, que puede exceder los diez metros.

Los aportes y la discusión nos dejan siempre la impresión de que el Alto Piura fue el escenario de una compleja coexistencia de estilos culturales y, quizá, de grupos étnicos diversos que compartían un mismo espacio geográfico.

Excepcional en el marco del libro y de gran importancia para la arqueología nor peruana resulta el artículo “Los mochicas del norte y los mochicas del sur”, donde sus autores Luis Jaime Castillo y Christopher Donnan identifican y sustentan la existencia de esas dos áreas que, al compartir los rasgos generales de una misma cultura, reflejarían dos tradiciones alfareras y tendencias artísticas diferentes. Un análisis cuidadoso de las características y recurrencias ampliamente discutidas y documentadas parece corroborar esta hipótesis. La frontera natural de ambas



áreas está delimitada por el notable desierto que separa los valles de Jequetepeque y Chicama.

Túcume, volumen publicado en 1996, contiene una extraordinaria información y planteamientos en torno a las investigaciones realizadas en uno de los complejos arqueológicos más significativos y extensos del antiguo Perú, conformado por 26 estructuras platafórmicas monumentales y aproximadamente 500 hectáreas de espacio ocupado por arquitectura.

El proyecto arqueológico fue gestado por el legendario Thor Heyerdahl y conducido por Daniel H. Sandweiss y Alfredo Narváez entre los años 1988 y 1993. Fuimos testigos presenciales de la situación del monumento y de la escasez de trabajos académicos que antecedieron a esta intervención. Asimismo, nos percatamos de la fascinación que despertó en Thor Heyerdahl la imponente arquitectura de Túcume y lo impulsó a emprender una investigación continuada que ha revelado por primera vez su verdadera trascendencia entre las culturas del norte.

◀ Fig. 12. Botellas de asa estribo. Mochica Temprano. Personajes masculinos sentados. Banco Central de Reserva del Perú. Lima.

◀ Fig. 13. Botella silbadora. Vicús Temprano. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera. Lima.

Heyerdahl relata sus experiencias personales y expone sus teorías sobre la navegación y la permanente presencia del mar en los pueblos de la costa, incluyendo las leyendas más importantes de los héroes civilizadores Tacaynamo y Naymlap, que vinieron del mar y sustentaron el origen mítico de las culturas Lambayeque o Sicán y del imperio Chimú.

Sandweiss, luego de describir el medio geográfico, traza el panorama de la prehistoria norteña, los conocimientos etnohistóricos y los antecedentes de la investigación en Túcume para situar este monumento bajo tres grandes etapas culturales: Lambayeque (1000-1350), Chimú (1350-1470) e Inca (1470-1532).

Narváez aporta sus investigaciones sobre el sector monumental que ocupa principalmente la parte norte y nororiental de las faldas del cerro, donde destaca la Huaca Larga, cuyas colosales dimensiones finales la ubican entre las estructuras más grandes de América. En este lugar se recuperaron 22 entierros de la época inca y, cerca de allí, se descubrió un pequeño templete donde se adoraba una *huanca* o piedra sagrada. La llamada Huaca 1, con su fachada acampanada, y la estructura conocida como Huaca de las Balsas, con sus ocho fases, reflejan la dinámica constructiva y las sucesivas modificaciones hechas en estos monumentos. Este último conjunto presenta en sus relieves una espectacular iconografía que representa embarcaciones y temas marinos que hoy, después de su puesta en valor, constituyen un importante atractivo turístico.

Los trabajos de Sandweiss al sur del sector monumental han brindado valiosa información sobre las actividades domésticas, artesanales y los patrones de enterramiento de la antigua población en sus diversas etapas, en tanto que en el denominado cementerio sur se recuperaron 73 entierros.

En el libro se destaca la imponente presencia del cerro de la Raya, que se alza en el centro del valle y contiene en su parte alta plataformas, terrazas y recintos, mayormente construidos por los incas para aprovechar su estratégica ubicación, pues desde su cima se domina el valle.

Para complementar el texto, Luis Millones habla de los pueblos históricos de Túcume y de la fuerza de sus tradiciones culturales imbuidas por la presencia de lo sobrenatural, con el culto primordial a la Virgen Purísima, aparentemente asociado a la fertilidad agrícola, pues se trata de la protectora contra las enfermedades y desastres. El autor también se refiere a la arraigada creencia en los “diablicos”, que ha derivado en la creación de una de las danzas típicas de la región.

Queros. Arte Inka en vasos ceremoniales es un estudio completo de una de las más importantes y perdurables expresiones culturales de los incas. Debe reconocerse el esfuerzo y tiempo que ha demandado la recuperación de este magnífico corpus, gracias al cual podemos estar al tanto de todas sus variantes y de la rica iconografía que se mantuvo durante la colonia y llegó hasta la república.

Estos recipientes, que alcanzaron el nivel de objetos de culto, especialmente aquellos usados por la nobleza inca, expresaban en su decoración conjuntos de símbolos que a veces configuraban verdaderos relatos gráficos, lo que despertó el celo de los extirpadores de idolatrías.

Cabe recordar que los qeros, en su forma básica y recurrente, corresponden al sur del Perú actual. Sus antecedentes se encuentran en las culturas Pukara y Tiwa-



14



naku, de donde se extendieron al norte bajo la influencia Huari, para ocupar un importante sitio en la ritualidad de Lambayeque y Chimú. Sin embargo, es preciso anotar que se conocen vasos ceremoniales que se remontan a la época Chavín. Queda claro que este tipo de recipientes fueron vitales en la parafernalia ritual de casi todos los pueblos y culturas, y para las ofrendas o libaciones ceremoniales de agua, sangre o chicha.

En el Tawantinsuyo, los qeros y su producción estandarizada se insertaron en el sistema redistributivo. Los más importantes fueron empleados en los *raymis* solo por el

◀ Fig. 14. Figurina inca de plata con un espléndido tocado de plumas, tupu (prendedor) de plata y manto tejido polícromo. Uno de los hallazgos más espectaculares de Túcume, proviene de uno de los fosos de ofrendas al oeste de la entrada del templo de la Piedra Sagrada. Museo de Sitio de Túcume.

◀ Fig. 15. Pirámides de Túcume. Chiclayo.

◀ Fig. 16. Friso de la Huaca Las Balsas. Túcume. Chiclayo.



17



18



19

inca y la nobleza, así como también en las celebraciones compartidas con el pueblo y en las reuniones sociales, costumbre que hasta hoy perdura entre los andinos. Con ese propósito, fueron fabricados en parejas. A partir de la colonia, las técnicas y la temática de su decoración se enriquecieron notablemente con representaciones y escenas religiosas o profanas que reflejan el profundo sincretismo de la época.

Los incas, arte y símbolos, publicado en 1999, compendia el conocimiento del Tawantinsuyo, síntesis final de la civilización andina y uno de los imperios más trascendentales de la antigüedad.

En su introducción, Franklin Pease G. Y. nos presenta una amena y documentada visión de los incas desde sus primeros contactos con los españoles. Como se sabe, estos se quedaron impresionados por sus logros tan diversos, entre ellos la compleja organización implícita en las monumentales construcciones, la red de caminos y los depósitos. Asimismo, el autor incide en las dificultades de los conquistadores para entender las nociones y valores que guiaban a esa civilización, cuya historia se basaba en conceptos diacrónicos que no contemplaban la exis-

tencia de una monarquía sino de una diarquía y donde las jurisdicciones étnicas primaban sobre las territoriales.

Era una sociedad en la que no había comercio ni mercado, sino, más bien, una economía redistributiva, lo que a la larga sería el origen de la utopía de un estado sin hambre ni pobreza.

El mito de los orígenes del mundo y de los incas, la guerra contra los chancas, la expansión del Tawantinsuyo y la guerra entre Huáscar y Atahualpa constituyeron la trama histórica central que recuperarían los cronistas en los años posteriores a la conquista.

La formación del Tawantinsuyo se mantiene en debate, con una posición que defiende la lenta conquista propuesta por Garcilaso y otra que arguye que fue el resultado de una rápida y corta expansión. Ciertamente, hoy la gran mayoría de investigadores sostienen que ese proceso no duró más de 150 años y que tuvo su auge con el gran Pachacútec.

Los conceptos occidentales de territorialidad relativos a las “provincias” han sido superados con el ejemplo de los ámbitos ecológicamente diferenciables, que a menudo eran manejados por un solo grupo étnico. Franklin Pease G. Y. analiza también los “rituales de conquista” que explicarían muchas diacronías en las hazañas de los incas, así como el asunto esencial de las relaciones de reciprocidad y redistribución que sustentaron la economía del Tawantinsuyo, lo que generaba obligaciones y responsabilidades bajo la modalidad de pagos de fuerza laboral (como las famosas mitas, que podían abarcar desde los trabajos entre parientes hasta la llamada mita étnica).

La cerámica, los tejidos o los trabajos en metal no decayeron a nivel estético con respecto a las culturas precedentes y asumieron sus propias representaciones simbólicas.

Debemos recordar que la imagen del Inca reaparece en el siglo XVII como el mito mesiánico del héroe salvador, sobre todo entre la población nativa de los alrededores del Cusco, con connotaciones que sobrepasan a Túpac Amaru y que aun perviven en la memoria colectiva como el “pasado glorioso del país”.

Craig Morris se ocupa de la arquitectura inca. Como sabemos, esta presenta rasgos singulares que se aprecian en la espectacular monumentalidad y en la solidez, sencillez y elegancia de la edificación de templos y palacios, iniciada con un planteamiento constructivo que exigía una cuidadosa elección de los escenarios naturales del entorno. El estilo de las construcciones y su función resultan fáciles de reconocer, pues reflejan una dependencia de la organización política e ideológica imperante. En el texto, se recuerda que estos recintos, más allá de su determinante carácter funcional, mantuvieron una identidad que Morris denomina “arquitectura del poder”. En cuanto a los sistemas de construcción, cabe desechar toda fabulación que pretenda desmerecer el extraordinario talento inherente a sus técnicas en lo que concierne a la elaboración, preparación y colocación de los gigantescos bloques que integran sus edificaciones representativas.

El artículo menciona la diversidad de sistemas constructivos y mampostería de piedra, y cuenta con inestimables referencias procedentes de las crónicas, al igual que con observaciones puntuales respecto a las técnicas para encajar los bloques, además de detalles sobre las formas y características de nichos, puertas y techos. Especialistas en arquitectura inca como Bouchard, Agurto y Lee han brindado valiosos derroteros acerca del complejo sistema de cobertura.

◀ Fig. 17. Personaje del Antisuyu rodeado de flora y fauna amazónicas. Qero del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.

◀ Fig. 18. Danzante de “chunchu” portando la “wifala” o bandera, con la que precede a músicos y bailarines. Siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.

◀ Fig. 19. Inca brindando con el rey de los qollas. Qero del siglo XVIII. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.

▼ Fig. 20. Sector medio del centro ceremonial de Sacsayhuamán. Cusco.

Entre los más grandes recintos incas se encuentran las *kallankas*, posiblemente utilizadas para hospedar a mucha gente. Huánucopampa, ampliamente investigado por Morris, es uno de los ejemplos más interesantes de la planificada arquitectura inca, al que también podría agregarse La Centinela y Tambo Colorado. Los famosos almacenes o *colcas* cubrieron estratégicamente el vasto territorio del Tawantinsuyo. Es evidente que las expresiones más altas de la arquitectura son los palacios reales y el famoso templo del Coricancha en el Cusco, centro del imperio, está asociado a todos los principios y agrupaciones, incluyendo los *ceques* que marcaban la bipartición, tripartición y cuatripartición del orden y la jerarquía.

Por su parte, Julián Santillana se encarga del tema de los andenes y canales, uno de los más importantes logros de la tecnología agrícola. Esta respuesta a la geografía tan diversa de los Andes fue intensamente aplicada, sobre todo en la región quechua, para solucionar las dificultades ambientales y elevar la pro-



ducción agrícola. Los complejos andenes corroboran el tratamiento monumental del paisaje y los canales de riego son un complemento de esta sorprendente tecnología.

La cerámica inca, que estudia Ramiro Matos, es una de las expresiones artísticas cuyas formas y características identifican la presencia inca en el extenso territorio del Tawantinsuyo. Los aríbalos, jarras y botellas, las ollas y las *pacchas* de uso ritual para propiciar la fertilidad, resultan peculiares en todo su repertorio de formas. Los estilos van desde el inca imperial al inca provincial, con sorprendentes mezclas e hibridaciones de los pueblos incorporados. Esta actividad artesanal bastante estandarizada también debió de estar controlada por el Estado y formar parte del sistema de redistribución.

El laboreo de minerales y metales, tratado por Paloma Carcedo y Luisa Vetter, se basa esencialmente en un exhaustivo análisis de las crónicas, donde se encuen-





21



22

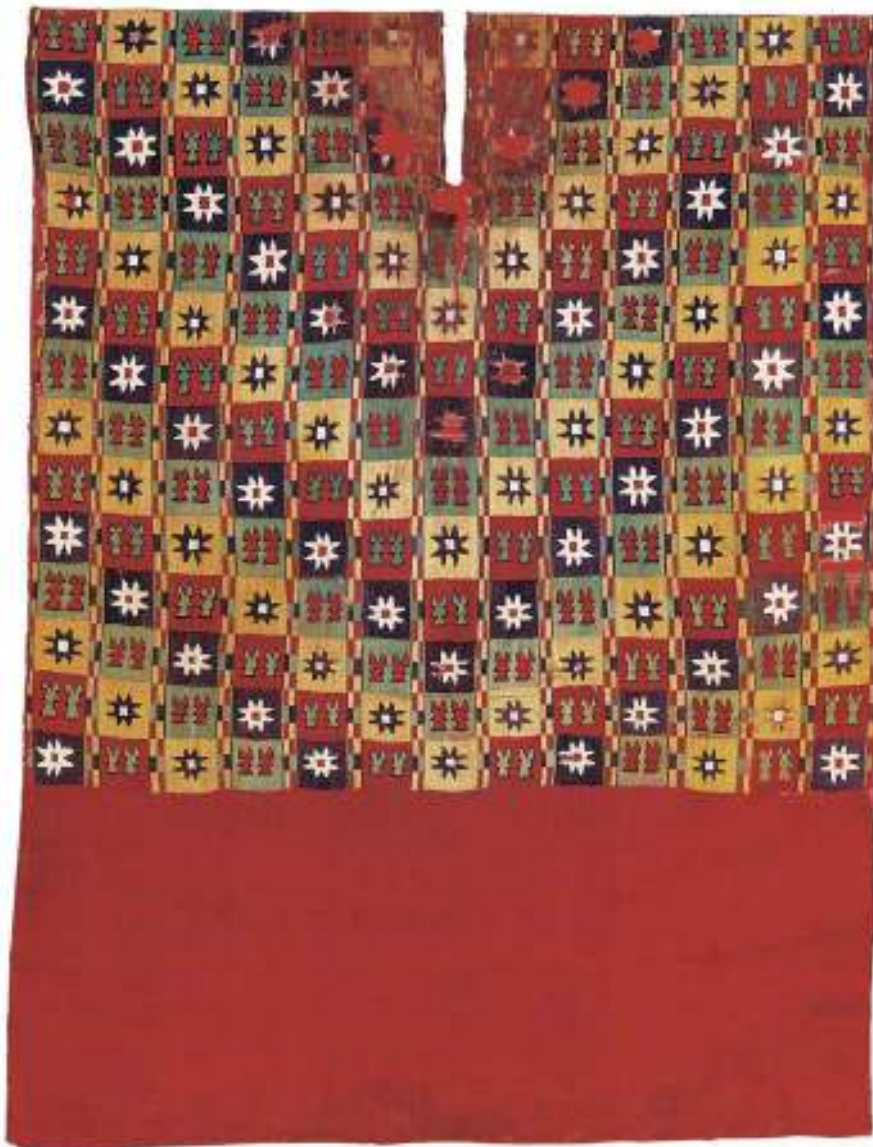


23

- ▲ Fig. 21. Aríbalo ceremonial. Museo Arqueológico Larco Herrera. Lima.
- ▶ Fig. 22. Olla adornada con felinos y serpientes. Símbolos de poder en el Estado inca. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.
- ▶ Fig. 23. Jarra con "cara gollete". Estilo Cusco. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.
- ▶ Fig. 24. Uncu con el tradicional diseño de estrella. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú. Lima.
- ▶ Fig. 25. Quipu enrollado con pluma roja a un extremo. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú. Lima.

tran las referencias más completas en torno a esta actividad, que pronto atrajo la atención de los conquistadores. Los incas continuaron con la tradición anterior de sacralizar y asignar un valor simbólico a los metales preciosos. Su aporte al desarrollo metalúrgico fue el bronce estannífero, cuyo color dorado tenía la apariencia del oro.

Los quipus y tocapus, como posible sistema de comunicación, son uno de los temas más fascinantes de la organización imperial inca. Su carácter de recurso nemotécnico o escritura simbólica es ampliamente expuesto por Carmen Arellano a partir de una presentación de todos los registros existentes, que, según los especialistas, podrían llegar a mil ejemplares (se sabe que muchas piezas fueron destruidas durante la conquista). Las discusiones e interpretaciones que señalan su uso como medio de notación reiteran su función como instrumento de los sistemas contables y estadísticos de la administración imperial. No obstante, más allá de lo puramente nemotécnico, los nudos y colores sugieren también la posibilidad de que los quipus almacenaran mensajes o información más compleja que trascendía lo estrictamente numérico.



24



25

Los tocapus, paños o prendas de coloridos y complejos diseños cuadrangulares, se vinculan sobre todo al arte textil. Sin embargo, también aparecen en vasos y tal vez en tablas, aunque ello no fuera mencionado por las crónicas. Recientemente, han cobrado mucho interés por cuanto es posible que representen símbolos determinados, a manera de mensajes que, en el caso de las vestimentas, identificarían el rango y función de los personajes.

Por último, en este volumen se pasa revista a la textilería en el Tawantinsuyo, lo que implica realizar el compendio de una de las primeras actividades artesanales del Perú antiguo.

En esa época se consolidó la producción estatal de tejidos y el aporte para el almacenaje y la distribución, así como la elaboración especializada de textiles de muy alta calidad para el Inca y la nobleza, la misma que incluía tocapus y vestidos con adornos plumarios o aplicaciones de láminas de oro o plata.

En suma, se trata de un imperio que siempre será reconocido por hitos como la organización estatal, la expansión, la síntesis de tecnologías de distintas culturas y un sorprendente sistema redistributivo, entre otros logros.

Religión, sociedad y poder en los Andes desde la perspectiva arqueológica

Escenario
Arqueológico

Makowski
Krzysztof Makowski



- Fig. 1. Máscara y gran tocado de oro con aplicaciones de plata y plumas. Fue documentado arqueológicamente en la Tumba Este de Huaca del Oro, Santuario Histórico Bosque de Pómac. El rostro de la máscara se ha pintado con cinabrio, de intenso color rojo. Los ojos alados presentan cuentas de esmeraldas sobre ámbar. Se trata de la máscara y tocado funerario de oro, más grande encontrado en la América Precolombina. Estos objetos sagrados de gran majestuosidad, pertenecían a un noble, de alto estatus, correspondiente a la Cultura Sicán o Lambayeque (900 d.C.). Museo Nacional Sicán. Ferreñafe, Lambayeque. Unidad Ejecutora 005 Naylamp Lambayeque, Ministerio de Cultura.

Veinte años han pasado desde el día en que los directivos del Banco de Crédito del Perú confiaron en el autor y le encomendaron crear un libro que combinara la riqueza ilustrativa con el rigor de la interpretación científica, y que empleara un lenguaje accesible, de modo que pudiera ser entendido por un público amplio. Este primer libro que le tocaba compilar versaba sobre una cultura prehispánica poco conocida, del extremo norte de la costa del Perú, la cultura Vicús,¹ y sobre sus relaciones con la cultura Moche. En la arqueología peruana de esos años prevalecía la convicción de que el objeto decorado, por más complejo que fuera desde el punto de vista tecnológico e iconográfico, perdía inevitablemente el valor de la fuente de información sobre el pasado prehispánico cuando era sustraído de su contexto arqueológico de origen. En la situación mencionada, dicho artefacto se convertiría, conforme con aquel punto de vista, en mero objeto de goce estético o, en todo caso, en el objeto de estudio de historias de arte comparadas.

En aquel entonces, el autor no compartía, ni tampoco comparte hoy, esa opinión. Es cierto que el contexto en el que el objeto, considerado “artístico” desde la perspectiva del presente, fue usado (por ejemplo, como ofrenda de entierro) o desechado (basural), brinda información muy valiosa sobre la fecha aproximada de confección de la pieza, o acerca de los comportamientos rituales. No obstante, un objeto decorado debe considerarse como un contexto arqueológico en sí, dado que es producto de decisiones conscientes e inconscientes por parte del productor, todas ellas condicionadas por las circunstancias sociales en las que estaban envueltos el artesano y los usuarios del artefacto.



Por supuesto, la toma de decisiones también dependía de la experiencia y de la pericia del productor, así como de su capacidad de plasmar en dos o tres dimensiones contenidos narrativos y simbólicos. Nada se deja a libre albedrío. La elección de materiales, herramientas, gestos de producción, formas de soporte material de la imagen (verbigracia: vasija, arma, vestido etc.), diseños y convenciones figurativas, todo está mutuamente correlacionado y se desprende a su vez de las funciones del objeto, por lo general de orden ceremonial. La coherencia y la complejidad de estas decisiones se revela al investigador moderno solo y cuando logre reunir largas series de objetos hechos con diferentes materiales y técnicas, y procedentes de la misma época y del mismo contexto cultural amplio. Dibujos, fotografías, radiografías, análisis arqueométricos de materias primas y técnicas empleadas son, a menudo, necesarios para reconstruir el proceso de producción y para acercarse a los significados de la iconografía y/o de la forma del objeto. Todo ello implica el esfuerzo de decodificar convenciones de representación que difieren de aquellas a las que nos está acostumbrando la historia del arte europeo. Y no menos difícil de entender es la tecnología misma, puesto que no se trata de una producción industrial en serie ni tampoco se opta por las técnicas de ahorro de tiempo y de mano de obra. Por el contrario, los artesanos en sus talleres, que pueden ser itinerantes, suelen manejar técnicas y herramientas relativamente simples que requieren de mucho tiempo y notable destreza.



Gracias a un trabajo muy intenso, el equipo de jóvenes investigadores, también coautores del volumen sobre Vicús, documentó más de mil piezas de cerámica y metal. Aproximadamente quinientas de ellas fueron luego publicadas en fotos de alta resolución, con lo que se conformó un registro muy útil para las futuras investigaciones.² Los estudios sobre el Alto Piura han revelado el gran potencial de fuentes iconográficas para contrastar hipótesis acerca del papel de la religión en la vida social y en la política de las sociedades prehistóricas, así como sobre las características mismas de los sistemas religiosos imperantes. Animado por resultados tan promisorios, el autor tuvo la idea de convocar a un amplio grupo internacional de especialistas, arqueólogos, historiadores y antropólogos para abordar el tema de las creencias religiosas prehispánicas desde la perspectiva metodológica nueva.

La novedad consistía en el papel que se otorgaba a la imagen y a la arquitectura prehispánica, en vista de que se les consideraba fuentes primarias para la interpretación que, después del análisis descriptivo, podía ser confrontada con las informaciones históricas y etnográficas. Tradicionalmente, se procedía al revés. Los investigadores utilizaban las evidencias arqueológicas solo para ilustrar las hipótesis concebidas a partir de las fuentes escritas coloniales. De este modo, dependiendo de los resultados de la crítica de la fuente escrita, realizada desde posiciones metodológicas variadas y con distinto rigor en cada caso, las percepciones de los evangelizadores, jueces o cronistas españoles del siglo XVI, concernientes en primera instancia a los cultos incas y rituales cusqueños, se proyectaban hacia el pasado de amplias y diversas áreas culturales centroandinas. El autor consideraba que era necesario contrastar estas lecturas aplicando a las imágenes prehispánicas rigurosas metodologías analíticas descriptivas, parecidas en esencia a la “descripción densa” de Geertz,³ puesto que se intentaba rescatar todos los

2

contextos semánticos y funcionales en los que una imagen o un edificio estuvieron involucrados en la época de su creación y uso.⁴ Por tanto, ello implicaba el análisis comparado de las representaciones iconográficas, reunidas en nutridas series – *corpora*– para definir el número y las características de los personajes, así como las convenciones vigentes. En la convicción del autor, dichas convenciones no se parecían necesariamente a la estructura temática del arte occidental, a pesar de las opiniones vertidas en ese sentido por algunos investigadores.⁵ El proyecto que acabamos de describir fue estructurado en dos etapas y pudo ser realizado gracias al firme apoyo financiero y editorial del Banco de Crédito del Perú. Los resultados se han materializado en forma de cuatro volúmenes: *Dioses del antiguo Perú* (I y II), *Señores de los reinos de la Luna* y *Señores de los imperios del Sol*.⁶

El debate sobre las religiones andinas

Dada la ausencia de las fuentes indígenas anteriores a la conquista, comparables con los códices mesoamericanos, y también de la iconografía rica en evidencias figurativas, toda discusión sobre la(s) religión(es) andina(s) se fundamenta principalmente en las lecturas de las crónicas españolas del siglo XVI. Gran importancia en toda la investigación sobre el tema tuvieron y tienen documentos eclesiásticos, como las instrucciones de Polo de Ondegardo, así como las actas judiciales relacionadas con la extirpación de idolatrías, en particular las de la región de Cajatambo.⁷ Por supuesto, este origen de las fuentes repercute en la calidad de la información. En las descripciones prima el interés del evangelizador, quien por lo general está convencido de que la injerencia del demonio ha alterado los buenos instintos innatos del indígena, el cual ha tenido un presentimiento de la existencia del verdadero Dios. Los cronistas indígenas como Guamán Poma de Ayala y Joan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua iban más allá y hacían de la supuesta evangelización de los indígenas, en la época previa a la conquista española, el argumento central de sus escritos. Por su lado, Garcilaso de la Vega idealizó el pasado prehispánico al insinuar un parecido entre las creencias andinas y las del Mediterráneo. En resumen, si bien se dispone de descripciones detalladas de muchos rituales y de algunos mitos, las informaciones en cuanto al concepto de lo divino y a la manera cómo las élites cusqueñas se imaginaban a sus dioses son escasas y generales.

En ese contexto se han creado interpretaciones divergentes de la religión inca, que se extendieron en parte al estudio de toda religión prehispánica de los Andes centrales. Algunos historiadores asumieron que la élite de los incas de sangre pudo haber compartido un sistema religioso complejo y refinado, distante de la religiosidad popular, cuyos recuerdos se habrían conservado de manera parcial y distorsionada en los testimonios españoles. Otros estudiosos, en cambio, daban fe a la palabra de los cronistas del siglo XVI, quienes coincidían en poner en la cabeza del listado de dioses del imperio a una tríada liderada por Viracocha. Por consiguiente, en el transcurso del siglo pasado la discusión académica se articulaba alrededor de dos problemas: la naturaleza de la deidad suprema – creadora versus animadora u ordenadora – y el nombre de esta y la naturaleza de su relación con las demás: el Hacedor (Viracocha Pachayachachi) frente al Sol (Inti, Punchao), el Trueno (Illapa) y el Apu Huanakauri. Se discutían los alcances de la hipotética reforma religiosa atribuida por las fuentes



◀ Fig. 2. Ídolo de Pachacamac (detalle). Museo de sitio de Pachacamac. Lima.

▲ Fig. 3. Lanzón. Deidad Chavín. Monumento Arqueológico de Chavín. Ancash.



► Fig. 4. Portada del Sol, personaje con Báculos. Tiahuanaco.

► Fig. 5. Una de las deidades principales Chavín. Porta en cada mano una concha spondylus. Museo Nacional de Chavín. Ancash.

► Fig. 6. Urna gigante Huari. Estilo Robles Moqo. Representación pictórica de personajes antropomorfo con báculos. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima.



al fundador del imperio, el Inca Pachacuti Yupanqui, quien habría introducido el culto solar en desmedro de Viracocha. Se sometía también a la evaluación el impacto de la evangelización. Sin embargo, la existencia de una deidad suprema no ha sido puesta en duda en la discusión y tampoco se ha llegado a consensos ni respecto a su naturaleza ni respecto a su relación con las demás divinidades.

A pesar de estos vacíos, varios estudiosos intentaron demostrar que la hipotética deidad suprema inca tuvo milenarios antecedentes y un culto difundido a lo largo de los Andes centrales. Con esa finalidad, se ha hecho uso de argumentos iconográficos y de ideas introducidas en la literatura por Julio C. Tello. En ausencia de la imaginería inca conservada, los investigadores compararon los diseños Tiwanaku (Horizonte Medio, 700-1000 d. C.) con sus supuestos antecedentes formales Chavín y Cupisnique (Horizonte Temprano, 1100-400 a. C.). Asimismo, ellos han intuido que todo ser sobrenatural parado de frente con dos objetos, uno en cada una de las manos, verbigracia los personajes esculpidos en la Estela Raimondi y la Portada del Sol, representaba al mismo dios supremo, supuestamente reconocido como tal en toda religión andina.⁸ La descripción del dios Viracocha en el mito que describe la visión que tuvo el Inca Pachacuti en la fuente Susurpuquio fue comparada, a su vez, tanto con la Estela Raimondi como con las imágenes de la costa norte que representan a los seres sobrenaturales con colmillos, a veces acompañados por felinos y serpientes. En estas comparaciones no se tomaba en cuenta la variabilidad de los atributos. Por ejemplo, objetos tan diferentes como haces de olas, bastones-cetros, armas y plantas fueron definidos genéricamente como báculos.



6



Un nuevo enfoque del problema de la religión inca se ha empezado a configurar desde los años ochenta del siglo XX, y con mayor intensidad en la última década. Su origen está en los avances de las investigaciones arqueológicas y etnohistóricas sobre los lugares sagrados (huacas), ubicados en los alrededores de Cusco, que fueron descritos por Cobo como componentes del sistema de *ceques*.¹⁰ Gran importancia tuvieron también los estudios acerca de la obra de los cronistas indígenas y sobre el excepcional documento que narra las creencias de los Checa de Huarochirí en el contexto de la reflexión sobre la religiosidad indígena en los tiempos coloniales y republicanos.¹¹ En el fuego del debate, se ha llegado a una serie de consensos. El más importante concierne al hecho de que notables cambios se realizaron en la religiosidad indígena desde el siglo XVI hasta la actualidad. Por consiguiente, las tradiciones, tanto las descritas en las fuentes coloniales como las registradas por antropólogos, no tienen carácter de expresiones fósiles de una cultura marginada y congelada en el tiempo. En consecuencia, es necesaria una firme actitud crítica a la hora de comparar el registro etnográfico reciente con los relatos del pasado colonial. No obstante, también es cierto que los integrantes de las comunidades quechua y aymara mantuvieron o reinventaron rituales y comportamientos inmersos en una cosmovisión que siguió guardando sus peculiaridades hasta el presente, a pesar de indudables préstamos e influencias conceptuales provenientes de la religión cristiana.

En el contexto del debate cuyos vértices principales acabamos de resumir, el cambio de la metodología en el uso de la iconografía prehispánica se ha vuelto imperativo. Cabe enfatizar que, a diferencia de las informaciones escritas, las imágenes y otras evidencias materiales remiten sin intermediarios ni sesgos a la realidad investigada; de ahí su notable potencial como fuente de información. El debate entre historiadores no llegó a esclarecer si realmente es posible definir la religión andina como un sistema coherente, ampliamente difundido en todos los Andes centrales y articulado alrededor de una o varias deidades principales (la religión inca y las creencias coloniales paganas hubiesen sido la expresión



◀ Fig. 7. Botella escultórica. Representación de la deidad principal Lambayeque. Museo de la Nación. Lima.

◀ Fig. 8. Tarima de madera Chimú. Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna. Trujillo.

tardía de aquel sistema). Según algunos estudiosos, esa religión andina no solo habría existido sino que es factible rastrear su origen desde los tiempos precerámicos o, por lo menos, desde la época Chavín¹². Otro grupo de investigadores, incluyendo al autor, encuentra acertada una alternativa diferente de interpretación de fuentes históricas. En lugar de un solo sistema religioso resulta más apropiado hablar de varios cultos de carácter politeísta, los cuales se desarrollaron a nivel regional y local. Dichos cultos diferían en numerosos aspectos de las religiones reveladas, proselitistas, como el cristianismo de la época de la conquista española, y ninguno de ellos logró imponerse en todo el área centroandina. He aquí algunas diferencias elementales:

- El concepto de la deidad (la huaca), que se refiere potencialmente a cualquier elemento del entorno humano, con el entorno natural en primera instancia. Esto incluye al cielo, los picos de montaña, las rocas, las fuentes, las lagunas, el sol, la luna y varias constelaciones brillantes y “negras” con rasgos figurativos, el arcoíris, el trueno-relámpago, pero también los cuerpos de los muertos, ciertos animales y piedras de formas características. Todos estos objetos inanimados y seres pueden poseer el carácter sagrado y convertirse en objeto de culto. Asimismo, en los mitos una deidad puede poseer varias manifestaciones simultáneas: como objeto inanimado, como animal, como constelación o como un ser de apariencia humana.
- El respeto y el reconocimiento a las deidades ajenas, de otros pueblos vecinos. Por tanto, una actitud opuesta a la intolerancia proselitista.
- La manera de concebir la muerte como el inicio de la vida en el mundo paralelo, pues se establece una relación de reciprocidad y dependencia mutua entre los difuntos y los que siguen vivos: los primeros sobreviven y mantienen su estatus social en el más allá gracias a la sepultura debida y el culto póstumo; los segundos creen que los ancestros debidamente venerados los van a proteger de las calamidades, cuidarán las cosechas y enviarán oportunamente las lluvias.
- La importancia de los rituales relacionados con la iniciación y el entrenamiento de los guerreros, es decir, combates rituales o caza de “cabezas trofeo”. La creencia de que la muerte y la ofrenda de sangre a los ancestros son necesarios para que continúe la vida en este mundo sustentaba el por qué de estos rituales.

La polémica que acabamos de resumir se ha reflejado en los cuatro volúmenes publicados por el Banco de Crédito del Perú. No obstante, también han surgido argumentos nuevos y contundentes a favor de la segunda alternativa de interpretación. La comparación cruzada entre áreas y épocas, aunque limitada por el estado de investigación y la distribución desigual de fuentes materiales, ha revelado la existencia de una variedad de cultos y un gran número de deidades, de distinto carácter y apariencia.

La religión y el poder

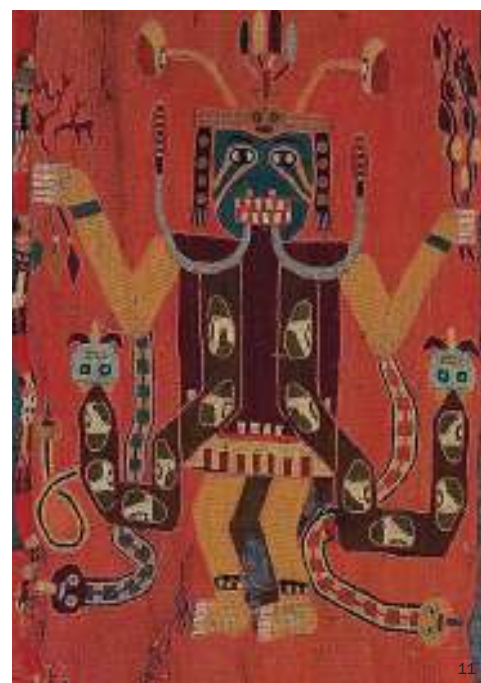
Dos grandes temas polémicos organizan, desde hace medio siglo, el debate sobre las características de las relaciones del poder en el mundo andino prehispánico. Uno

► Fig. 9. Cántaro escultórico. Estilo Nasca Monumental. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima.

► Fig. 10. Divinidad antropomorfa decapitadora. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima.

► Fig. 11. Ancestro mítico con el cuerpo engendrando plantas (detalle del manto Paracas). Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima.

de ellos, algo ya superado, concierne a la supuesta tendencia a la secularización que debería acompañar el surgimiento y la evolución del estado en contexto del urbanismo emergente.¹³ El segundo tema, que no carece de relación con el primero, atañe a las hipotéticas características particulares de la sociedad y del estado en el mundo andino.¹⁴ Los textos comprendidos en los cuatro tomos publicados por el Banco de Crédito del Perú presentaron abundantes evidencias que demuestran el papel de la religión como sustento ideológico y medio de legitimación del sistema de poder en los Andes prehispánicos desde sus orígenes hasta la conquista española. La distinción misma entre lo secular y lo profano que se impuso con fuerza en la cultura occidental de la época industrial y postindustrial no parece tener utilidad para entender e interpretar los aspectos esenciales de la vida social, ni sus expresiones materiales, en los Andes centrales prehispánicos. Los autores están descubriendo que es difícil, si no imposible, distinguir formalmente entre el palacio y el templo,¹⁵





12

a pesar de algunos intentos en ese sentido.¹⁶ En muchos casos, como los de Moche o Inca, resulta muy claro que el paisaje mismo estuvo sacralizado¹⁷ y que algunos de sus componentes recibían un marco arquitectónico apropiado para espacios ceremoniales. Lo que podemos calificar como templo no se aísla entonces del paisaje natural o habitado “secular” sino que, por el contrario, forma parte de la naturaleza sagrada. Los asentamientos con arquitectura monumental, considerados ciudades por algunos investigadores, poseen características de centros ceremoniales con poca población permanente. La orientación de sus edificios, de las entradas a las plazas y plataformas y de otros ejes visuales parece haber sido determinada por las direcciones que apuntan hacia los lugares sagrados en el paisaje, en particular los picos montañosos, rocas, fuentes, y también hacia los puntos donde se ocultan o aparecen cuerpos luminosos en el horizonte tanto al amanecer como al anochecer.¹⁸ Por ello, a menudo cada edificación o grupo de construcciones se articula alrededor de su propio eje de orientación, distinto de los demás. A diferencia de las ciudades de tradición mediterránea que se separan del entorno por su diseño planificado y, eventualmente, por las murallas, y cuya organización espacial se desprende de las necesidades residenciales y políticas del ser humano, los asentamientos andinos sirven al culto de dioses, ancestros y de sus múltiples materializaciones. Las plazas y las calles no sirven como nudos y ejes de comunicación entre las áreas públicas y residenciales, sino como lugares de procesiones y reuniones, están cercadas por murallas y se encuentran distantes de zonas habitadas.

La guerra también tuvo un carácter ritualizado en los Andes y su aparición en for-



13

ma institucional, con el subsiguiente surgimiento de la élite guerrera,¹⁹ no ha implicado consecuencias similares a las que se observan en el mundo mediterráneo antiguo,²⁰ donde estas transformaciones fueron decisivas para la progresiva secularización de ciertas instituciones del estado.²¹ Esta peculiaridad de la guerra se debe, entre otros factores, a su casi inexistente tecnificación. Fuera de los artefactos de bronce y en parte de obsidiana, la totalidad de las armas usadas podía ser producida por el mismo guerrero o sus vecinos en la aldea a partir de insumos locales, lo que marca una gran diferencia no solo con respecto al Mediterráneo y el Lejano Oriente sino también con Mesoamérica, donde los mercaderes integrados en extensos “sistemas mundo” contribuían con el abastecimiento.²² Asimismo, las armas andinas, defensivas y ofensivas, eran productos de bajo costo en trabajo social y el hecho de poseerlas no creaba profundas brechas entre estratos sociales. Todas las armas ofensivas sirvieron para enfrentar a dos guerreros a distancia visual o al alcance de la mano. Salvo excepciones, no se usaban arcos sino estólicas u hondas, probablemente porque se consideraba que la fuerza física y el valor del guerrero no debían ser sustituidos por la técnica, la trampa

▲ Fig. 12. Deidad mochica. Extremo superior de vara de madera. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima.

► Fig. 13. Pectoral. Parte del ajuar del Viejo señor de Sipán. Museo Tumbas Reales de Sipán. Lambayeque.



y la astucia. La preparación para el combate era la tarea de todo hombre desde la juventud y estaba estructurada por varios rituales, entre carreras y combates, algunos de ellos vinculados con las ceremonias del paso a la edad adulta. La fuerza y la suerte guerrera eran necesarias para asumir funciones de liderazgo, incluyendo la de Sapan Inca.

Las fuentes del siglo XVI no dejan ninguna duda en cuanto a que el Sapan Inca, una vez electo, era respetado como una deidad inmortal, pariente del Sol. Fue venerado como tal no solo bajo su aspecto humano sino también bajo otras formas materiales, de modo que era posible animar a un objeto figurativo llamado hermano-huauque, un bulto con pelos y uñas del soberano.²³ Al ser dios, el Inca peleaba con sus similares con proyectiles de cristal de roca y oro, mientras que sus “capitanes” se encargaban de los mortales.



Las fuentes arqueológicas sugieren que ese estatus divino también lo tuvieron en vida los reyes de Chimor y de Lambayeque.²⁴ Los gobernantes de Sipán parecen haber sido deificados después de su muerte.²⁵ El soberano difunto se identificaba con algún luminar del cielo nocturno, mientras que su sucesor gobernaba en nombre de la divinidad de los cielos, quizás el Sol. Así, la familia del señor se distanciaba de los demás linajes nobles, puesto que solo ella descendía de la divinidad “cósmica”, y, por esta misma razón, podía ser considerada común por todas las poblaciones de la costa. Las demás cabezas de la nobleza se convertían en el otro mundo en ancestros sobrenaturales, cuyo poder se limitaba a una parte de las tierras habitadas y emergía de un lugar concreto: una huaca (por ejemplo, un cerro, una fuente o una laguna). Numerosas evidencias iconográficas y en parte arquitectónicas hacen pensar que el sistema dual de organización del poder (la diarquía), registrado por María Rostworowski, Patricia Netherly y Susan Ramirez²⁶ en las fuentes escritas posteriores de la conquista, caracterizaba a varios sistemas políticos de la costa prehispánica.

La existencia de los principios subyacentes de la división dual y cuatripartita del mundo natural y social es particularmente clara cuando se los estudia a partir de las imágenes de Moche tardío, sobre todo las escenas de combate y de baile ritual.

Hay muchos aspectos muy originales en las estrategias y modalidades de desarrollo, en la organización del poder y en la cosmovisión del mundo andino. Esto, por cierto, no significa que las civilizaciones andinas no son comparables en ningún aspecto con las demás. Desde nuestra perspectiva, todas las culturas humanas del pasado son originales e irrepetibles en varios rasgos esenciales. Es bueno entenderlas en su propio contexto antes de aventurarse con la aplicación de modelos comparativos que, aunque necesarios, son riesgosos cuando se aplican sin la debida distancia crítica.

◀ Fig. 14. Parte trasera de una litera de estilo Lambayeque. Museos “Oro del Perú-Armas del Mundo”. Fundación Miguel Mujica Gallo. Lima.

Los estudios del barroco y la pintura mural andina

Escenario
Virreinal

Gisbert
Teresa Gisbert



Perú y el barroco

Los libros sobre *El barroco peruano*, publicados en dos años consecutivos (2002 y 2003), están escritos por varios autores. Se trata de un periodo que abarca todo el tiempo que dura el virreinato, etapa muy controvertida y sobre la cual hay diversas opiniones. Comenzaremos mencionando a Ramón Mujica Pinilla, quien enfoca temas medulares como “Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano” en el tomo I e “Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico” en el tomo II. Su tercer trabajo es complementario y se titula “El arte y los sermones”. Luego debemos considerar el estudio de Thomas Cummins “Imitación e invención en el barroco peruano”, muy significativo, pues se pregunta qué es realmente el arte de América, hasta qué punto depende de Europa y en qué consiste su originalidad.

En cuanto al ensayo que escribimos para este libro, nos referimos a la identidad étnica de los artistas del virreinato peruano, aspecto que complementamos con un segundo texto que incluye a Bolivia, nación que formó parte de ese virreinato.

El trabajo de Pierre Duviols estudia a Santa Cruz Pachacuti y Guamán Poma de Ayala con la profundidad que caracteriza al autor. Por su parte, Sabine MacCormack hace un resumen político del pasado virreinal.

En lo que concierne a la arquitectura, Roberto Samanez Argumedo y Luis Enrique Tord aportan exposiciones técnicas y ordenadas que instruyen objetivamente al lector. Por su claridad, está en esa línea el ensayo de María Concepción García Sáiz que presenta, cautelosamente, dos lienzos de la iglesia de los jesuitas en el

► Fig. 1. *Matrimonio de Martín de Loyola y Beatriz Ñusta* (fragmento). Anónimo. S. XVII. Templo de la Compañía. Cusco.





Cusco: uno sobre el matrimonio de Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y el otro sobre el enlace de la hija de estos con Juan Borja. La autora apunta hacia los alcances políticos que tienen estos lienzos. Finalmente, hay dos estudios sobre la vestimenta y el retrato, el primero de Scarlett O’Phelan y el segundo de Ricardo Estabridis Cárdenas, los cuales completan una imagen tan compleja y atrayente como la del barroco peruano.

Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano

Durante décadas los historiadores del arte han tratado de comprender el barroco andino. La terminología usada fue varia hasta que se introdujo el concepto de “barroco mestizo”, denominación que fue rechazada por la carga racial que contenía. Por otra parte, Martín Soria señaló la indudable influencia de los grabados europeos en las composiciones pictóricas.


Ambas corrientes, la que propugnaba una influencia indígena y la que consideraba el arte americano como una interpretación deficiente de los modelos europeos, siguieron vigentes. Sobre estas bases nacen escritores, ya sean indígenas como Guamán Poma o sacerdotes como Morúa, los que materializan la participación de los indios. Por otra parte, dado el carácter ágrafo de las poblaciones indígenas, es el arte el que “explica” los principios del cristianismo. Asimismo, en las portadas arquitectónicas se muestra flora y fauna americana y los lienzos son característicos por el uso del sobredorado. Por último, se nos muestra la Trinidad con tres rostros y un solo cuerpo, algo comprensible para los indios que conocían al dios tricéfalo Tanga-Tanga, y presenta también a Santiago Mataindios, identificado con Illapa (dios del rayo). A fin de cuentas, para el mundo andino los tres reyes magos son un blanco, un negro y un indio, lo que refleja la población americana.

Mujica Pinilla ofrece en el mismo libro un segundo trabajo titulado “El arte y los sermones”, donde relaciona lo visual con lo auditivo. En la obra de Torquemada *Los veinte i un libros rituales i monarquía Indiana*, un predicador, desde el púlpito, se ayuda con los lienzos que tiene al frente para explicar la doctrina. El autor también aborda el problema que se suscitó con la declaración de la Inmaculada Concepción y la defensa de la eucaristía. Luego nos refiere una singular alegoría del cielo. Este trabajo revela cómo se resolvieron los principales problemas conceptuales del cristianismo empleando la pintura para reforzar la explicación oral.

Mestizaje cultural en dos cronistas del incipiente barroco peruano: Santa Cruz Pachacuti y Guamán Poma de Ayala

Sobre la crónica de Santa Cruz Pachacuti, dividida en cuatro edades, Pierre Duviols nos dice que después de la primera llega al Collao el apóstol Santo Tomás, identificado con el dios aimara Tunupa, el cual entrega su bordón a Manco Cápac. Este monarca coloca en el Coricancha una plancha de oro que representa al dios desconocido que el Inca llama Viracocha Pachayachachic (creador del mundo). El tercer Inca, Mayta Cápac, reedifica el Coricancha y coloca también una plancha de oro, en torno a la cual pone todo lo creado por aquel dios. Según el autor, este Inca llegó mediante la razón a creer en un solo dios y aquel “retablo” es la refutación al politeísmo. La segunda parte del estudio está dedicada a Guamán Poma de Ayala.



◀ Fig. 2. *Virgen de Pomata*. Anónimo. S. XVIII. Convento de Santa Catalina. Cusco. 

▲ Fig. 3. *La Trinidad como un Cristo trifacial* (detalle). Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Museo de Arte de Lima. Donación de la familia Prado.




4

Duviols concluye su ensayo advirtiéndonos sobre la importancia del mapa “Pontifical del mundo” y afirmando que el Perú está más alto que España y, por lo tanto, más cerca del sol, lo que le da una superioridad mineralógica.

La identidad étnica de los artistas del virreinato peruano

La pintura llegó a Lima a través de tres maestros italianos: Mateo Pérez de Alesio, Angelino Medoro y el jesuita Bernardo Bitti. En la segunda mitad del siglo XVII una gran mayoría de los artistas eran nativos y el centro de actividad más grande estaba en el Cusco. El obispo Mollinedo, que trabajó con ellos, es quien les encarga las pinturas de la catedral y la famosa serie del Corpus. El antecedente de estos maestros indígenas es Diego Quispe Tito.

Las diferencias entre los artistas españoles y los indios estallan en 1688. Los españoles dicen que los indios son gente que “acostumbra a embriagarse” y estos llaman “capataces” a los primeros, pues subcontrataban a indios para que les ayuden. En vista de la no solución del problema, la autoridad determinó la división del gremio. Es a partir de entonces que existieron dos agrupaciones de pintores, los españoles y los indígenas. Con la división gremial aparece en el Cusco una pintura caracterizada por el sobredorado; la temática cambia, ya que se imponen las vírgenes locales y las series sobre los reyes incas.

▲ Fig. 4. *Virgen de Monserrat*. Francisco Chihuantito. S. XVII. Iglesia de Chinchero, Urubamba. Arzobispado del Cusco. 

► Fig. 5. Sirenas en la fachada principal. S. XVII. Iglesia de Lampa. Puno.

La escultura andina se inicia con la imagen del Señor de los Temblores de la Catedral de Cusco (“el escultor debió realizar un maniquí de paja... sobre la cual se aplicarían las primeras capas de tela encolada...”). Esta técnica tiene antecedentes prehispánicos. Son esculturas que responden a un realismo exacerbado, a tal punto que las imágenes sangrantes y los ojos de vidrio se pusieron de moda. Así nace el gran teatro barroco.

Las portadas retablo en el barroco cusqueño

El arquitecto Roberto Samanez Argumedo nos dice que a partir de Francisco de Toledo (1570) aparece una arquitectura propia. En el Cusco, a raíz del terremoto de 1650, poco queda y la arquitectura anterior hay que buscarla en provincias. La arquitectura que se hace en esa ciudad se puede ejemplificar con la portada de la Catedral, que es similar a la de San Francisco, a la de La Merced, a la de Belén y a muchas otras que se construyeron con la tuición del obispo Mollinedo. En el departamento de Puno es donde se encuentra una arquitectura no tan formal, pues en ella hay inclusión de sirenas y monos, elementos ligados a la tradición prehispánica. Sabemos que la sirena está relacionada con Tunupa, ya que según la leyenda mujeres-peces acompañaron a este dios en su travesía por el lago Titicaca, antes de su sacrificio.

A medida que los años avanzan la decoración se hace más compleja, como puede verse en algunas iglesias del sur, como la de Santa Cruz de Juli y en la de Pomata, en cuya portada lateral se ha colocado, pese a las prohibiciones, el sol que era adorado por los incas.

Una contribución andina al barroco americano

María Concepción García Sáiz toma en cuenta que el terremoto de 1650 en el Cusco señala un corte en el quehacer edilicio y ejemplifica el proceso con la iglesia de los jesuitas, que fue reedificada en 1668. Nos habla de su decoración interior, que reúne la arquitectura y la pintura como un todo. La autora describe el lienzo del matrimonio de don Martín de Loyola con doña Beatriz Ñusta como una “representación de la unión entre la tradición inca y la española”. La hija de ambos, Lorenza García de Loyola, se casó con Juan Borja, con lo que, a su vez, quedaron ligados los jesuitas a la dinastía inca. Las pinturas que reproducen ambos matrimonios se encuentran en la iglesia de la Compañía en el Cusco y se hicieron de ellas numerosas copias. García Sáiz plantea la intencionalidad de estas obras que relacionan a los jesuitas con la línea dinástica inca.

Planeta católico

Fernando R. de la Flor sostiene que en el barroco la retórica domina con su lógica ingeniosa todas las expresiones, incluido el arte. Se trata de un universo que se divide entre lo “que es” y lo “que parece ser”, lo que implica que el arte está encubriendo imágenes que revelan el pensamiento.

El autor cree que lo virreinal tiene un carácter represivo y colonial, y que el arte no hace más que ocultar esta realidad. Por tanto, las obras que hoy estudiamos





▲ Fig. 6. *Bodas del capitán Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan Henríquez de Borja con Ana María Coya de Loyola*. Ca. 1725. Beaterio de Copacabana. Lima.

nos persuaden estéticamente de aquello que moralmente estamos obligados a rechazar. En ese sentido, el barroco hispano no hace más que enmascarar una realidad dolorosa.

Imitación e invención en el barroco peruano

Thomas Cummins sostiene que, generalmente, el barroco peruano se estudia como una cultura comprendida dentro de los parámetros de lo regional en relación con la metrópoli. Así fue hasta que una generación, tanto de españoles como americanos, se plantea el problema de las diferencias, leves en un principio, pero que más tarde se desarrollan y dan lugar a francas interpretaciones. Así, los ángeles arcabuceros reúnen los grabados militares de Gheyn con los tradicionales ángeles andinos que, en este caso, se convierten en ángeles militares. ¿Por qué este proceso no se da en Europa? Los ángeles andinos, según el poema de Valverde, luchan para expulsar del lago Titicaca a dioses paganos como el Sol. Este texto, no tan conocido, explica la calidad guerrera de los ángeles andinos.

Fuera del tema religioso, surgen composiciones indígenas y reivindicatorias como los retratos de los incas. Los qeros, que son vasos ceremoniales de madera de uso exclusivo de los indios, sirven para ilustrar la historia inca. En ellos se reproducen escenas



cotidianas donde aparecen mestizos, españoles e indígenas. De esta manera, Guamán Poma de Ayala y su extraordinaria historia, así como los escritos del cura Morúa, nos muestran el arte de una sociedad diferente de la española.

Del Cusco a Potosí: la religiosidad del sur andino

Nosotros sostenemos que el culto a Copacabana, donde se adoraba al antiguo dios del lago, no fue obstáculo para la evangelización, pues a la Virgen le pusieron el nombre de Copacabana. Por otro lado, según José de Arriaga, a la Virgen María se la identificó con el cerro de Potosí. Y de la identificación de María con un monte se pasó a la identificación de María con la Pachamama.

Frente a Copacabana está el pueblo de Pomata, donde los dominicos introducen a la Virgen, que se apropia de este lugar. Pomata o Puma Uta, que quiere decir en aimara “casa del puma”, nos señala un santuario donde, según la tradición, se adoraba a un puma.

Con estos antecedentes, ¿cómo insertar al indígena en el teatro barroco de la muerte? En el mundo andino el culto a los antepasados suponía la conservación del cuerpo momificado. Nada más opuesto a esta costumbre que el enterramiento cristiano que implicaba la descomposición del cuerpo. Por ello, en el Collao los cadáveres eran robados de los cementerios y llevados a los chullpares.

El vestido como identidad étnica e indicador social de una cultura material

Scarlett O’Phelan nos dice en su estudio que la sociedad virreinal estuvo profundamente estratificada y las jerarquías se materializaron en la ropa. La nobleza española a partir de Felipe II optó por el color negro en la vestimenta, especialmente los hombres. También se impuso la golilla, moda que llegó a las colonias y que la autora estudia a través de varios lienzos como aquel de *El matrimonio de Martín de Loyola con Beatriz Ñusta*.

Como resabios de la dominación árabe, las mujeres optaron por cubrirse el rostro con un velo. En el siglo XVIII se empieza a usar pelucas. La vestimenta se estudia en los testamentos y en algunas series como la pintada por Albán sobre tipos ecua-

torianos. En las pinturas sobre “castas” es fácil apreciar las diferencias, aunque en el Perú solo se cuenta con la serie que hizo pintar el virrey Amat. Finalmente, O’Phelan destaca la vestimenta de dos líderes indígenas del siglo XVIII, Túpac Amaru y Túpac Katari.

El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder

El trabajo de Ricardo Estabridis Cárdenas estudia la imagen del poder en Lima a través de los retratos de los virreyes, los catedráticos de San Marcos y las familias más importantes de la ciudad. El autor inicia su estudio en el siglo XVIII con el retrato del virrey Melchor Portocarrero, que se encuentra en la galería de virreyes del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, luego centra su atención en los retratos de virreyes de esta centuria que están firmados por reconocidos pintores de la escuela limeña como Cristóbal Lozano, Cristóbal de Aguilar y José Joaquín Bermejo; asimismo, menciona los realizados por el pintor Pedro Díaz, como el retrato del virrey O’Higgins y el del virrey Abascal. A continuación, el autor estudia los retratos de los catedráticos de la Universidad Mayor de San Marcos, en especial el de Peralta Barnuevo, firmado por Cristóbal de Aguilar, y otros atribuidos a su pincel. Por último, saca a la luz muchos retratos de personajes prominentes de las familias limeñas que se conservan en colecciones particulares.

Este estudio presenta un panorama completo del siglo XVIII, útil para investigadores e informativo para el lector, pues cuenta con la ayuda de múltiples imágenes, donde se dan a conocer retratos inéditos para la historia de este género en Lima.

El barroco en Arequipa y el valle del Colca

Luis Enrique Tord nos alcanza su estudio sobre el barroco arquitectónico en Arequipa, ciudad que fue fundada en las proximidades del volcán Misti. Una arquitectura nacida en el último tercio del siglo XVII se extiende por el valle del Colca y toma contacto con los pueblos inmediatos al lago Titicaca. Los sismos le causaron graves problemas, sobre todo en el año de 1600, cuando erupcionó el volcán Huayna Putina. Esto hizo que a mediados del siglo XVII renaciera una arquitectura barroca que se manifiesta especialmente en las portadas. Está en primer lugar la portada lateral de Santo Domingo, que fue labrada entre 1677 y 1680. El titular, San Pablo, aparece rodeado de follajería, entre la cual vemos ángeles y máscaras. En la portada de la Compañía se observa la misma proliferación de formas y en la portada lateral se nos muestra a Santiago con dos sirenas, símbolo reiterativo del barroco del sur andino que encontramos más tarde en la Catedral de Puno y en muchas iglesias próximas al lago. Para los indígenas las mujeres-peces son las que llevan a la muerte al dios Tunupa.

Las portadas que responden al barroco arequipeño, fuera de las citadas, son las de los pueblos de Cayma, Yanahuara y Chihuata. Se continúa con la decoración barroca en todo el valle del Colca: la iglesia de Yanque despliega la decoración de la portada a la manera de una lámina; la iglesia de Lari tiene pintado en el presbiterio cortinajes sobre finas columnas y lámparas colgantes. Es una decoración tardía que nos sorprende por su atrevimiento.

El gobierno de la república cristiana

El trabajo de Sabine MacCormack se inicia con la muerte de Ana de Austria, esposa de Felipe II. Luego se refiere a las leyes que regulan las conmemoraciones y/o festividades propias de tales eventos, y nos explica que Antonio León Pinelo publicó en 1623 un “plan” para la recopilación de las Leyes de Indias en un corpus jurídico que reglamentara todos los eventos públicos. Lo que queda claro, entre tantas disposiciones y actos, es que el pecado acarrea la ira divina, que a su vez se expresa en desastres naturales. Podemos referir como ejemplo de ello el terremoto de 1650 que asoló al Cusco. Una pintura encargada por don Alonso Cortés de Monroy nos da una idea de lo que fue esta catástrofe. Asimismo, la autora comenta cómo la visión de Guamán Poma sobre las calamidades naturales difiere de la que tenían criollos y españoles, en tanto acepta estos fenómenos no como un castigo sino como el curso propio de la naturaleza.

MacCormack nos advierte que la marcha de los imperios impone una delegación de poderes, por lo que la figura de la autoridad (el Inca, el rey de España) debe ser percibida constantemente en las distintas partes de sus dominios. Esta imagen se materializa por medio de obras pictóricas como el lienzo de la Virgen Cerro, que expresa simultáneamente la “tierra”, adorada por los nativos, y la fe cristiana, traída por los españoles. La autora analiza y muestra esta compleja realidad que se vivió en los Andes.



Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico

En su ensayo, Mujica Pinilla argumenta cómo las alegorías del siglo XVIII relacionadas con la religión y el poder político se desarrollan hasta alcanzar la República. A partir de entonces, los lienzos con galerías de Incas (con o sin los retratos de los reyes españoles) tenían un trasfondo jurídico que reivindicaba los privilegios de la nobleza indígena. Más adelante, se resalta la figura de Bolívar rodeada por los retratos de Gamarra, Sucre, La Mar, etc. y las alegorías se suceden con imágenes que presentan a la vicuña pisando a un león. También se incluye en el libro un lienzo que muestra el triunfo de la independencia americana.

El autor explica la curiosa iconografía de la Virgen Cerro y cita a Ramos Gavilán, quien dice que “María era el divino monte porque gracias a los rayos fecundos del ‘sol de justicia’ se gestaban dentro de ella el oro y la plata”. La versión de la Virgen Cerro que se encuentra en el Museo de Arte de La Paz y que pone en el lienzo las columnas de Hércules constituye un enlace entre el cerro indígena y el poder español.

▲ Fig. 7. *La Virgen Cerro*. Anónimo. Museo de la Moneda. Potosí, Bolivia. (Foto: cortesía de Teresa Gisbert).



La presencia de la pintura mural en el sur andino

Si bien la pintura mural no es algo que conmueva al hombre del siglo XXI, el libro escrito por Jorge A. Flores Ochoa, Elizabeth Kuon Arce y Roberto Samanez Argumedo atrae desde el primer momento. Se trata de una obra unitaria que nos lleva por el tiempo sin que lo percibamos. Nos muestra el lenguaje pictórico europeo inicial, aunque este haya sido pintado por indios, como ocurre en el baptisterio de Urcos. Después, se alude al baptisterio de Andahuaylillas y a la fórmula del bautismo en cinco idiomas (latín, castellano, quechua, aimara y puquina), texto dado por el párroco Pérez de Bocanegra. Él también fue el responsable del coro, donde el Espíritu Santo está sustituido por la luz natural, con lo que se inicia una pintura andina, pues se produce una mezcla con elementos de la naturaleza.

En el convento de Santa Catalina, en la sala capitular, la bóveda ofrece una imagen del cielo con los ángeles y a lo largo de los muros, representaciones de los santos, así como una serie donde se recrea la vida mundana. Todas estas pinturas confirman la pericia de los autores intelectuales para unificar el cielo con la vida del hombre.

Con este libro, la historiografía peruana tiene la posibilidad de revalorizar en Sudamérica un arte como la pintura mural, poco cotizado hasta hoy. Esta modalidad pictórica cuenta con la ventaja de la inamovilidad, cosa que no ocurre con los lienzos, muchos de los cuales están en museos o en colecciones particulares. El turista y el estudioso no solo disfrutan de la obra de arte, sino del edificio y del paisaje que se ven obligados a atravesar para llegar hasta lo que quieren ver. Así el visitante se compromete con el país y su gente.

Los autores nos introducen en el sur andino describiendo la cultura de los cazadores y recolectores, que son sus habitantes de mayor antigüedad. Esta parte está ilustrada con los dibujos de abrigos rocosos.

En cuanto a los incas, estos pintaban los muros de las casas y los acantilados. A través del libro del Inca Garcilaso, sabemos que el Inca Viracocha “en una peña altísima mandó a pintar” dos cóndores; uno tenía el rostro hacia el Collasuyo y el otro miraba hacia el Cusco. Este último representaba al Inca Viracocha. Lamentablemente, estas pinturas han desaparecido.

En la colonia fue frecuente que los templos y las capillas del Cusco se enriquezcan con retablos simulados y portadas, donde la pintura mural imita a la arquitectura. Se usa la pintura al temple en lugar del fresco.

En el Cusco las casas se edifican sobre los muros incas ya existentes, siguiendo modelos castellanos y andaluces y están concebidas en torno a patios rodeados de galerías. La pintura mural se utilizó para dar realce a los ambientes interiores.

El arte de los primeros años responde al manierismo italiano y sus iniciadores son tres pintores: Mateo Pérez de Alesio, Angelino Medoro y el jesuita Bernardo Bitti. Entonces se universaliza el “grutesco”, que es una pintura ornamental compuesta de follaje, sirenas, esfinges, etc., en combinaciones imaginarias. Estos grutescos, que llenan parte de la decoración arquitectónica, los encontramos en Sangarara y Chinchero, pero muy especialmente en la iglesia de Andahuaylillas. Es importante mencionar la portada del baptisterio de este templo, donde, como ya indicamos, la fórmula del bautismo figura en latín, español, aimara, quechua y puquina.

▲ Fig. 8. Mural en hornacha de capilla abierta. S. XVII. Iglesia de San Jerónimo. Arzobispado del Cusco.

► Fig. 9. Puerta del Baptisterio. La frase: «Yo te bautizo en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo» está escrita en latín, español, quechua, aimara y puquina, en el muro del lado del evangelio. Templo San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, Quispicanchi. Cusco.



El pintor indígena más importante de este periodo es Diego Cusi Guamán, que firma en el baptisterio de Urcos.

La pintura de la evangelización

Al comenzar la evangelización, la Iglesia y la corona española intentaron suprimir las religiones autóctonas, lo cual fue imposible. De ahí los elementos indígenas que, mimetizados con el arte de los conquistadores, perviven hasta nuestros días.

Con el fin de controlar a la población indígena, el Estado español reunió varias poblaciones en una sola. Estas reducciones se llamaban “pueblos de indios”. Entre 1530 y 1570, ingresaron al Cusco las ordenes: franciscana, dominica, mercedaria y jesuita. Cuando se envió a Bernardo Bitti, se tuvo en cuenta “lo mucho que pueden para los indios las cosas exteriores.... y el mucho provecho que sacarían de ver imágenes”.



10

De la primera época (1560-1630) quedan pocos ejemplos de pintura mural, a veces solo testimonios escritos, como ocurre con los trabajos de Bitti para la iglesia de la Compañía en el Cusco. La pintura más impactante de este primer periodo es la Anunciación pintada en el coro de la iglesia de Andahuaylillas, donde la Virgen y el ángel se hallan separados por un óculo central por el cual, al amanecer, entra el sol, Allí se lee: “Sancto – Adonai – Radix - Emanuel – Clavis – Rex – Orines”. Adonai es el nombre de Dios en hebreo, que está invocado como raíz y llave del mundo. Este sol “rey del Oriente”, además de iluminar al mundo, fecunda a la Virgen María. Por otra parte, la devoción a la Virgen María se extendió en cuanto fue identificaba con la Pachamama (Madre Tierra).

Las series sobre la vida de Jesús resultan escasas, a diferencia de las de los santos, quienes fueron identificados con los antiguos dioses. Los casos más conocidos son los de Santiago, al que se identificó con el rayo (Illapa), y San Bartolomé (o Santo Tomás), que fue equiparado con Tunupa, divinidad del lago Titicaca. Un Santiago notable, en pintura mural, es el de Checacupe, donde aparece todavía en su forma tradicional. Este Santiago matamoros se convirtió en Santiago mataindios. En relación con la vida de Jesús, se presenta una pintura del indio Cusi Guamán firmada a la manera de Alesio, con un pájaro que lleva en el pico el nombre del pintor.

También se estudian los casos referentes a la vida ascética frente a la vida mundana y se muestran los caminos del hombre después de la muerte. Por eso, en la iglesia de

▲ Fig. 10. Escenas de la Huida a Egipto y la Circuncisión (celda del Padre Salamanca), S. XVIII. Convento de La Merced del Cusco.

Andahuaylillas, a ambos lados de la puerta de ingreso, figuran el camino del cielo y el camino del infierno. La muerte misma es representada en la celda del padre mercedario Salamanca, donde el alma, atraída por el dinero, los honores y la concupiscencia, está a punto de ser atrapada. La vida ascética en comparación con la vida urbana se describe en la sala capitular del convento de Santa Catalina en el Cusco. Es un recinto abovedado cuya parte alta muestra a los ascetas, en una segunda fila varias escenas mundanas y en la bóveda, ángeles. Este recinto es impactante por su belleza.

La muerte también está descrita en el conjunto de la iglesia de Huaró pintado por Tadeo Escalante a finales del siglo XVIII. En el sotacoro se ve “la muerte del pobre” y “la muerte del rico”. En el lado opuesto, se aprecia el “árbol de la muerte” y, encima de él, un banquete con comensales despreocupados. El demonio se encarga de cortar el árbol. Asimismo, se representa el infierno y, al frente, la muerte. Los muros ostentan ricas telas pintadas, todas ellas con escenas cotidianas.

En *El molino de la Creación* de Acomayo, también obra de Escalante, hay dos secuencias: en la parte superior se recrean escenas bíblicas y, debajo de ellas, escenas populares. En la cabecera están representadas la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza y la Templanza.

En lo que respecta a *El molino de los Incas*, la pintura cuenta con las figuras de San Cristóbal, San Martín de Tours y Santiago, que aparecen en la entrada, junto a la boca del infierno. Adentro, se ve un altar al lado de imágenes del aire, fuego, tierra y agua. La serie de los Incas está a ambos lados de las paredes e incluye representaciones que abarcan desde Manco Cápac hasta Yahuar Huacac y desde Viracocha hasta Atahuallpa. En el primer muro se observa a dos *qoyas*: Mama Huaco y Mama Ocllo; una tercera está en la pared del frente junto a un escudo. Hay un tercer molino pintado que se conoce como *El de los negritos*. Según los autores del ensayo, los temas que aborda Escalante son “una combinación de confesiones patrióticas... unidas al nacionalismo inca”.

A fines del siglo XVIII se vivía un momento muy tenso, lo que se revela en los murales del pórtico exterior de la iglesia de Chinchero, donde el cacique Pumacahua, adicto a los españoles, muestra el triunfo de sus tropas sobre las de Túpac Amaru (por cierto, en las postrimerías de su vida, Pumacahua se daría cuenta de su error y moriría en manos de los realistas).

Por último, es necesario mencionar la serie de los filósofos que se encontró en la hacienda de Huanbutio y que hoy está en la Universidad del Cusco. Se trata de una sala destinada a reuniones de meditación filosófica y prácticas esotéricas, relacionadas con agrupaciones patrióticas y donde están representados, entre otros, Sócrates, Solón y Safo.

Las últimas obras corresponden a la hacienda de Mollepata, donde fueron pintadas a inicios del siglo XIX. Después, en 1879, el Perú se vio involucrado en el conflicto con Chile y hay en Puno pinturas alegóricas al respecto.

La pintura popular resurge a principios del siglo XX con el indigenismo influido por pensadores como Mariátegui. El “incanismo” es interpretado por el artista José Sabogal y sus seguidores. El modernismo trae consigo trenes, paisajes polares y marítimos, y la devoción hace que persistan las cruces como aquellas que están pintadas en el barrio de San Blas en el Cusco.

Planteamientos usuales para el estudio del arte virreinal peruano

Escenario
Virreinal

Mariazza Foy
Jaime Mariazza Foy



Pintura virreinal (1973), el volumen inicial de la colección Arte y Tesoros del Perú, contó con la participación de Juan Manuel Ugarte Eléspuru y Ernesto Sarmiento Silva-Rodríguez. El primero se ocupó de escribir un texto de presentación del tema y el segundo de hacer los comentarios a las fotos. Estas se agruparon en secciones que comprendían las llamadas escuela de Lima, escuela del Cusco y escuelas menores. El ensayo ofrece un enfoque general de la materia y comienza haciendo notar que no disponemos de estudios que logren determinar la trayectoria de nuestra pintura. Esta observación es similar a la que 38 años más tarde motivó un comentario que incluimos en un estudio introductorio al proyecto de conservación de la capilla del capitán Villegas en la iglesia de La Merced de Lima.¹

Decíamos entonces que carecemos de “textos que señalen de modo preciso el rumbo seguido por los diferentes centros virreinales en cuyos obradores se produjo pintura en proporciones significativas, tal como sucedió en Cusco, Lima o en pequeñas ciudades alrededor del lago Titicaca y también en Ayacucho, Cajamarca o Trujillo. De la actividad llevada a cabo en el antiguo sur peruano, solo se tiene el texto de José de Mesa y Teresa Gisbert referente a la pintura cusqueña (ediciones de 1962 y 1982). No existe una fuente alternativa a la obra de Mesa-Gisbert que ofrezca nueva información y una actualización del tema, como tampoco existen estudios similares para ninguna otra zona del país”.²

En el texto que comentamos, su autor no consideró la inclusión de citas a pie de página, como tampoco lo hicieron otros grandes estudiosos e investigadores

► Fig. 1. Arcángel San Miguel.
Bartolomé Román. S. XVII. Colección Compañía
de Jesús de San Pedro de Lima.





▲ Fig. 2. *Santo Tomás come con el rey Luis IX*. De la serie atribuida a Gregorio Sánchez. Sala capitular. Convento de Santo Domingo. Lima.

► Fig. 3. *Madona*. Anónimo. S. XVII. Tomado del libro *Pintura virreynal*. Colección Arte y Tesoros del Perú, 1973, pág. 107.

de nuestro arte y nuestra cultura. Por ejemplo, el padre Rubén Vargas Ugarte o Emilio Harth-Terré, y otros,³ posiblemente porque no era un requisito del trabajo intelectual en aquellos años o porque se expresaba una opinión personal y no una deducción a partir de registros documentales o fuentes previas. En su relato, Ugarte Eléspuru presenta algunas consideraciones históricas antes de pasar a indicar que la pintura en el virreinato peruano comienza con el retrato del inca Atahualpa pintado por el capitán Diego de Mora,⁴ privilegia la información sobre Cusco, y deja ver que Lima actuaba como centro receptor de influencias europeas que luego se irradiaban hacia el interior andino. A esta dinámica habría que agregar la labor de los maestros locales y las variantes que se crearon sobre los modelos foráneos, que Ugarte no menciona.

La historia de la pintura en Lima es hoy una tarea pendiente y ardua. Cualquier intento de clarificar su panorama debería poner al día la información conocida y considerar los graves vacíos que existen en cada uno de los siglos de su existencia. De estos, se cuenta con una enorme producción documental que se refiere a pintores y pinturas que no conocemos y, por otro lado, tenemos un buen número de obras sin el respaldo documental necesario. Es el caso, entre otros muchos ejemplos, de la pintura mural en la iglesia de La Merced que guarda una curiosa analogía con los murales de la serie de la vida de San Francisco de Asís en el cenobio franciscano limeño, no solo por técnica y filiación artística, sino porque sobre ambos grupos de pinturas existe la misma polémica referida a las especulaciones sobre su autor y al problema de su cronología.

A partir de 1670 tenemos ya en uso un lenguaje calificado de barroco, como puede constatare en la serie de lienzos que narran la vida del santo de Asís en el mismo convento franciscano. Tal serie es obra de cuatro pintores, Pedro Fernández de Noriega, Andrés de Liébana, Francisco de Escobar y uno nacido en Santiago de Chile, Diego de Aguilera,⁵ de amplia y notoria trayectoria en los programas pictóricos de Lima. Los lienzos que ellos pintaron fueron encargados por el padre Luis

de Cervela, comisario general de la orden franciscana en el Perú, y son el ejemplo de la adopción de una modalidad barroca que no tiene continuidad inmediata ni se relaciona en calidad y técnica con otras obras precedentes en el mismo siglo. Esta serie de lienzos señala un cambio radical de estilo con respecto de lo italiano. Si las pinturas murales franciscanas corresponden a la década señalada por los investigadores, es decir, entre 1640 y 1650,⁶ como etapa final del manierismo italiano en Lima, entonces se distancian de la pintura de caballete citada en solo 21 años, etapa en la que los modelos italianos son reemplazados en la preferencia popular por el naturalismo barroco de raigambre española. En síntesis, al igual que en el siglo XVI, el seiscientos limeño ofrece los mayores interrogantes. Ya sea porque se perdieron las obras o porque no se ha indagado lo suficiente, lo cierto es que el catálogo de pinturas producidas localmente en dicha centuria es bastante exiguo.

El siglo XVIII limeño es mucho más conocido, pues los investigadores se han ocupado con mayor dedicación de esta etapa, que ha sido considerada como la de mayor desarrollo y dinamismo. De este modo, ciertas individualidades notables han sido puestas en escena, por ejemplo, Cristóbal Lozano, Cristóbal de Aguilar, Manuel Paz y muchos otros que practicaron una pintura devocional e hicieron del género del retrato un medio frecuente de expresión de sus habilidades con el pincel. De igual manera, ciertos aspectos de la pintura en Lima en el setecientos han sido señalados para explicar los rasgos eclécticos de su producción.⁷ Otros detalles que enriquecen la producción limeña dieciochesca están constituidos por el influjo de los grabados germanos en la segunda mitad del siglo y por la presencia de pintores foráneos en la ciudad. El trabajo de pintores como José Joaquín del Pozo, Francisco Javier Cortés y Matías Maestro añade un nuevo factor de interés en el arte finisecular matizado por una tendencia neoclásica y la permanencia arcaizante de un gusto por la pintura seiscentista sevillana que permanecerá vigente hasta fines del siglo XIX.⁸


La participación de Ernesto Sarmiento en el libro de pintura virreinal consiste en los comentarios de las pinturas que fueron seleccionadas conjuntamente por él y los miembros del comité editorial del libro. La calidad de las fotos de las obras y la novedad que representaba la inclusión de pinturas que eran poco conocidas entonces o que no eran conocidas en absoluto por parte de los interesados, hizo del conjunto de fotografías una sección de enorme atractivo. En el grupo de pinturas calificadas como limeñas, podemos distinguir los cuadros de *San Pedro* y *San Pablo*, ambos pertenecientes a una colección privada (páginas 46 y 47) y magníficos ejemplos de pintura académica limeña no conocidos hasta ese momento. De igual manera, la serie de la vida de Santo Tomás de Aquino en el Salón General del convento dominico de Lima (páginas 61 y 63) mereció de Sarmiento comentarios sobre la indumentaria de los personajes y una mención a sus características externas sobre perspectiva y escorzo que constituyen puntos de vista para un eventual análisis en profundidad de toda la serie. Otros lienzos poco estudiados son, por ejemplo, la serie de la vida de la Virgen en la Sacristía del convento mercedario (páginas 82 y 83) o los retratos del rey David con el arpa o Santa Cecilia tocando el órgano (página 88), ambos firmados por Pedro Díaz, lienzos sobre los que Sarmiento comenta con aguda observación referente a su filiación artística y a las posibles influencias recibidas por su autor.





4a



◀ Figs. 4a. Sala Capitular del Convento de Santo Domingo que alberga la serie de la vida de Santo Tomás de Aquino. Atribuیدا a Gregorio Sánchez. S. XVIII. 
 b. Revelación de la Salutación Angélica en la cuna de Santo Tomás.

c. Jesús niño y crucificado aprueban los escritos del santo.
 d. Aparición y confirmación de la validez de sus escritos en el cielo, por su discípulo muerto, Germano.



5a



5b



5c



5d



5e



5f




5g



5h



◀ Figs. 5. Serie de la vida de Santo Tomás de Aquino. Atribuida a Gregorio Sánchez. S. XVIII. Convento de Santo Domingo. Lima. 

- a. *Árbol de la genealogía del santo y de los más célebres maestros y doctores de la iglesia.*
- b. *El Santísimo Sacramento es colocado encima de El tratado sobre la Eucaristía, escrito por el santo.*
- c. *La Summa contra gentiles es llevada a Roma.*
- d. *San Pedro y San Pablo confirman sus escritos.*
- e. *San Agustín confirma a Santo Tomás como un auténtico discípulo.*
- f. *Aparición de San Pablo que le confirma la validez de la interpretación de sus escritos.*
- g. *Confirmación de la doctrina de Santo Tomás.*
- h. *Santo Tomás es hecho prisionero. Su familia se opone a su vida religiosa.*
- i. *Los ángeles sellan la virginidad del santo.*
- j. *Santo Tomás dicta dormido distintas materias a cuatro personas al mismo tiempo.*
- k. *Muerte de Santo Tomás y milagro de la estrella.*
- l. *Traslado de sus restos a Tolosa.*
- m. *Milagro de la curación de una mujer enferma.*
- n. *Éxtasis durante tres días en casa de su hermana.*






En el siguiente grupo formado por pinturas cusqueñas, hallamos el magnífico retrato de *Doña Usenda de Loayza y Basán*, protectora del convento mercedario del Cusco, cuyo retrato de cuerpo entero rompe con la tradición del retrato de donantes que la mayor parte de los mecenas coloniales solían encargarse (página 98). Una madona (página 107) y un conjunto de nueve pequeños retratos de arcángeles ubicados en un solo lienzo (página 113) son obras de enorme calidad de ejecución que establecen claramente los prototipos cusqueños que tanta aceptación tuvieron dentro y fuera de los mercados andinos. Otros lienzos que han tenido poca difusión son el conjunto de telas que narran la vida de San Pedro Nolasco en el convento mercedario de Cusco (páginas 134 y 135), el llamado *Milagro de San Ermilio* (página 163) o el *Martirio de los Franciscanos en Jerusalén* (página 171), todos con evidentes rasgos de producción local cusqueña y buena factura, sobre los que Ernesto Sarmiento emite una valiosa opinión en relación con las diferencias que presentan respecto de reglas académicas, en materia de construcción del espacio pictórico y el tratamiento de volúmenes, procedimientos que les son propios y que definen una tendencia mayoritaria de los maestros andinos.

*

El volumen titulado *Platería virreinal* (1974) se hizo con el aporte de Juan Manuel Ugarte Eléspuru y Sara Lavalle, quienes figuran como asesores artísticos en los créditos. Se encuentra dividido en cinco apartados dedicados a la platería virreinal, el primero bajo la forma de comentarios de carácter histórico que se presentan como introducción al tema. El segundo corresponde a la platería eclesiástica y el tercero a la religiosa civil. El cuarto se refiere a la platería doméstica y, finalmente, el quinto, a la del apero peruano. Además de la introducción general hay un texto inicial para cada uno de los apartados. Aunque no figura el nombre del autor de la introducción, por la forma que está escrita y la estructura del discurso, todo indica que es Ugarte Eléspuru, quien también se encargó de la presentación en el libro del año anterior. Ambas monografías son análogas en cuanto a la ausencia de citas a pie de página y al recurso de apelar a datos históricos para abordar el discurso y como un contexto que abarca casi todos los aspectos tratados.

En el texto inicial, tal como se advierte en cualquier otro ensayo sobre la historia de la platería en el Perú, las referencias al cerro de Potosí y a las riquezas que se extrajeron de allí son un requisito necesario para señalar el paso de una economía autárquica a una economía de extracción en la zona, con la consiguiente aparición de un activo movimiento comercial que se extendió a otras regiones del virreinato y dio forma a un tejido económico que tuvo a la minería como eje vertebrador del sistema. Asimismo, se menciona la gran influencia que ejercieron algunos maestros plateros de origen flamenco-germano afincados en Lima y sus asistentes indios, que después se convertirían en maestros de su arte. Y también se señala que los plateros asumían los cambios de moda que dictaban las corrientes llegadas de Europa, trasladando las modificaciones formales a sus propias creaciones, a las que solían agregar elementos de la cultura india, con lo que acentuaban las características sincréticas que mayoritariamente luce el arte colonial peruano.

En el capítulo sobre la platería eclesiástica, se anota que se trata de piezas de plata usadas en la liturgia y que pertenecen cronológicamente a los siglos XVI y XVII. Son

◀ Fig. 6. *Pelícano eucarístico*. S. XVIII. Monasterio de Nuestra Señora del Prado. Barrios Altos. Lima. 

frontales de altar, atriles de púlpito y atriles de mesa, tabernáculos, cálices, custodias, cruces, crucifijos, coronas, báculos, tiaras, coronas de espinas, diademas, crismas, etc., y una larga lista de objetos que conforman un ajuar destinado al culto de las sagradas imágenes y a la celebración eucarística.

El tercer apartado incluye sahumerios con diversas formas de animales y antropomorfas, pebeteros, figuras de ángeles, retablos de mesa, candeleros, candelabros y mistureros. En la siguiente sección se encuentran piezas destinadas al ajuar doméstico y el adorno personal: teteras, cafeteras, mates, jarras, lavatorios, fuentes, tupus, bastones y muchos otros objetos de marcado uso casero e individual. En su mayoría, son piezas confeccionadas en el siglo XVIII.

Por último, el capítulo destinado a la platería del apero peruano muestra, sobre todo, pequeñas piezas de plata laminada y repujada con la que se forran objetos como estribos de madera, aunque también hay una gran cantidad de estribos y espuelas hechos enteramente de plata. Los fuetes llevan decorados con anillos de plata y empuñaduras del mismo material, con estilizadas y variadas formas animales. En lo que concierne a riendas, cabezadas, tapajos y frenos, se reproducen adornos de plata laminada e incisa aplicada sobre cuero.

En conclusión, el método histórico empleado en el estudio de muchos otros aspectos del arte virreinal peruano ha sido aplicado aquí también para describir brevemente las particularidades de la plata y la platería a través del tiempo en el Perú virreinal. Su estudio acarrea no solo un análisis valorativo de la calidad del material, de su utilidad según los distintos niveles socioeconómicos que recurrieron a él y de su estética para señalar las preferencias formales y decorativas de los sectores sociales que buscaron en ciertos rasgos externos de las artes en general una confirmación de sus valores de clase, sino que también implica una necesaria mención de la economía virreinal, que tuvo en la actividad minera una de sus más importantes fuentes de ingreso.

*

Con motivo de la celebración del centenario institucional del Banco de Crédito del Perú en 1989, se publicó un libro que lleva por título *Pintura en el Virreinato del Perú*, que es un testimonio de la dinámica actividad llevada a cabo en la conservación y restauración de pinturas a través de un programa creado en 1984 y denominado Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación. Las obras felizmente intervenidas fueron el referente conceptual para realizar diversos estudios por parte de especialistas que brindaron nuevas ideas sobre la materia. Así, el desaparecido investigador Jorge Bernales Ballesteros escribió un ensayo sobre la pintura en Lima cuyo planteamiento abarca desde los inicios de la actividad plástica en la ciudad en el siglo XVI hasta fines del siglo XVIII y revisa nombres y tendencias que los lienzos traslucen. A continuación formula extensos comentarios sobre los grupos de pinturas que fueron seleccionadas para conservación. De esta manera, su explicación sobre las vertientes española y flamenca en la pintura limeña, o su opinión acerca de la serie de ángeles en la iglesia de San Pedro y sobre el apostolado del convento de San Francisco, entre muchas otras obras, marca los hitos de una narración que se ilustra con las imágenes aludidas.

El segundo ensayo del volumen corresponde a un estudio sobre la influencia de la pintura italiana en el Perú virreinal a cargo del profesor Ricardo Estabridis Cárdenas.

► Figs. 7. Objetos procesionales en plata.
Colección Vitorio Azzariti. Lima.

- a. Sahumador.
- b. Sahumador.
- c. Sahumador.
- d. Limosnero.



7a



7b



7c



7d



▲ Fig. 8. *Virgen de la leche*. Ca. 1604. Mateo Pérez de Alesio, Italia, 1547 - Ca. 1606. Museo de Arte de Lima. Donación de la Colección Petrus Fernandini en memoria de Héctor Velarde Bergmann.

► Fig. 9. *La Virgen del Pajarito*. Bernardo Bitti. S. XVI. Catedral del Cusco. Arzobispado del Cusco.

► Fig. 10. *Inmaculada Concepción*. Angelino Medoro. 1618. Iglesia de San Agustín. Lima.



Consta de una pequeña introducción sobre los tratadistas más significativos del manierismo y de su cronología. Luego da una amplia visión sobre este estilo en el Perú virreinal mediante los trabajos de sus tres representantes fundacionales, Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro, y examina cuidadosamente el estilo y la documentación existente hasta entonces sobre cada uno de ellos. Se trata de un estudio bien elaborado en el que se ofrecen algunas atribuciones fundamentadas desde el aspecto formal, como es el caso de un lienzo del Banco Central de Reserva de Arequipa que presenta un pasaje del martirio de Cristo en una de sus caídas, cargando la cruz, camino al Gólgota. Como anota Estabridis



10


Cárdenas, la imagen del nazareno es bittesca sobre un fondo que se percibe como flamenco. Modelos similares al mencionado cuadro existen en colecciones de Lima y Ayacucho, lo que sin duda señala un grabado como fuente común de las obras pintadas.

El siguiente artículo es de Luis Enrique Tord y trata sobre la pintura virreinal en el Cusco. Se resume el desarrollo de la pintura a partir de sus autores y de las influencias foráneas que determinaron cambios de orientación de las modas artísticas. Este trabajo complementa la monografía de Bernales Ballesteros sobre Lima, pues ambos enfoques son similares y aportan en conjunto un panorama de la pintura en los dos centros de producción plástica cuantitativamente más importantes del Perú virreinal. Tord inicia su recorrido en el siglo XVI con las primeras obras de carácter hispano-flamenco, describe el cambio hacia el manierismo impulsado inicialmente por Bernardo Bitti y luego por sus seguidores, explica las razones que propiciaron un acercamiento a los modelos barrocos españoles en la segunda mitad del siglo XVII, moda que se difundirá a lo largo del siglo XVIII y que posteriormente aparecerá bajo su forma rococó de influjo germano.

Acto seguido, Tord hace un interesante análisis de la serie de pinturas del zodiaco que se encuentra en la catedral cusqueña. La serie está firmada por el pintor Diego Quispe Tito, uno de los maestros de mayor trascendencia en Cusco durante el siglo XVII. El artista fijó ciertas pautas naturalistas en su pintura, propuso variantes sobre los modelos grabados de origen flamenco que utilizó como referente formal y conceptual en una buena parte de su producción e introdujo diversos elementos locales en sus composiciones; todas llenas de un cálido cromatismo y precisión de diseño, factores que se convirtieron en prototipos cusqueños por acción de sus discípulos y seguidores que difundieron la labor del maestro y de sus modelos. Su periodo de actividad está registrado entre 1627 y 1681. El último año figura precisamente en el cuadro que corresponde al signo de Piscis de la serie mencionada, junto con su firma.

Tord agrega a su trabajo un estudio titulado “Ángeles del Perú: una indagación iconográfica”, apartado en el que se refiere a la producción de ángeles en los obradores cusqueños, tanto canónicos como apócrifos, y se ocupa del arcángel arcabucero, una singular iconografía sincrética propia de los Andes, sin paralelo en el Viejo Mundo, y explica la división jerárquica de los seres alados según la clasificación atribuida al pseudo Dionisio Aeropagita, identificado erróneamente como Dionisio el Aeropagita, discípulo de San Pablo y primer obispo de Atenas.

Dos artículos de Juan Manuel Ugarte Eléspuru, publicados a raíz de la intervención de dos grupos de cuadros, fueron incluidos en el libro. El primer conjunto es la serie de los signos del zodiaco relacionada con los Bassano. El texto se concentra en los ritos de los signos zodiacales y su representación plástica. El autor hace una introducción sobre los Da Ponte, una familia de pintores conocidos popularmente con el nombre de su zona de origen, es decir, la región de Bassano, en el Véneto italiano, que desde el siglo XVI en adelante estuvo integrada por varias generaciones de artistas dueños de un particular estilo que se expresa plenamente en las escenas del trabajo en el campo y también en la representación de ciertas

► Figs. 11. Serie de los santos fundadores.
Francisco Zurbarán. S. XVII.
Colección Privada. Lima. 

a. *San Bruno.*

b. *San Antonio Abad.*




11a



11b



- Serie de los santos fundadores.
Francisco Zurbarán. S. XVII.
Colección Privada. Lima. 
- c. *Santo Domingo.*
- d. *San Bernardo de Claraval.*
- e. *San Agustín.*
- f. *San Ignacio de Loyola.*
- g. *San Francisco de Paula.*






11f



11g



- Serie de los santos fundadores.
Francisco Zurbarán. S. XVII.
Colección Privada. Lima. 
- h. *San Francisco de Asís.*
 - i. *San Benito.*
 - j. *San Pedro Nolasco.*
 - k. *San Elías.*
 - l. *San Basilio.*





11k




11

costumbres propias de Venecia y su área circundante. Enseguida, analiza los doce cuadros que se encuentran en el museo de la Catedral de Lima con imágenes campestres y escenas cortesanas. Dado el carácter renacentista de sus escenas, se presume que los cuadros pertenecen al taller de Jacobo da Ponte (1510-1592), quien trabajó en muchos de sus encargos con sus cuatro hijos, Francesco, Gianbattista, Leandro y Girolamo, y examina luego, uno a uno, los lienzos de la serie. Su conclusión es que, lejos de ser una serie zodiacal, pues los signos se encuentran sobre pintados, se trata de una colección dedicada a los meses del año y que sus más cercanos autores son probablemente Jacobo y su hijo Francesco.

El segundo grupo de pinturas está compuesto de once escenas que narran la pasión de Cristo. Han sido tradicionalmente atribuidas al taller de Rubens y, según Ugarte Eléspuru, al menos nueve de ellas proceden directamente de Amberes mientras que dos (*El lavatorio de pies* y *La Flagelación*) estaban ya en poder de los jesuitas en Lima antes de la llegada de las demás. El grupo de nueve obras presenta un tratamiento irregular y es probable que la intervención de Rubens se limitase a unos cuantos trazos y retoques. Se supone que el peso de su ejecución correspondió a Jacob Jordans (1593-1678), quien oficiaba como jefe del taller de Rubens. Las dos pinturas en poder de los jesuitas proceden también de Amberes, pero se trata de un encargo anterior. Debido a la expulsión de la Compañía de Jesús en 1768 y la subasta pública de sus bienes, se cree que estas dos pinturas pudieron pasar a la casa institucional de la Tercera Orden Franciscana.

Otro ensayo esclarecedor es el de César Pacheco Vélez sobre las series y pinturas sueltas que Francisco de Zurbarán pintó y envió al Perú. Es así que luego de un pequeño preámbulo biográfico del pintor, se refiere a las series de sus obras en los distintos conventos e iglesias de Lima. En primer lugar, se tiene un grupo de 34 lienzos destinado al monasterio de la Encarnación que incluía una serie de diez, de grandes dimensiones, con escenas de la vida de la Virgen, según un documento de 1647. Luego, como segunda referencia, ese mismo año y en un documento del 23 de septiembre, se menciona la serie de los doce Césares a caballo entregados en Sevilla al capitán Andrés Martínez para su venta en Lima. Otros documentos de 1648 y 1649 mencionan series de cuadros destinados a los conventos de la capital del virreinato. De 1625 procede el magnífico *Apostolado de San Francisco*, de características similares a las que se encuentran hoy en Guatemala (convento de Santo Domingo), en Lisboa (San Vicente de Fora) o en Sevilla (iglesia parroquial de Marchena).

Otro conjunto de importancia es la serie de retratos de santos fundadores que se encuentra en el convento de la Buena Muerte de los padres de San Camilo de Lelis, donación hecha a dicha casa por un particular, según se desprende de un documento del siglo XVIII. Estas pinturas están citadas por diversos investigadores e incluidas en el catálogo del pintor español.⁹ En el monasterio de la Inmaculada Concepción (hoy en Ñaña) encontramos siete retratos que representan a otros tantos Arcángeles cuya autoría se atribuye al taller de Zurbarán. Son imágenes similares a otras que se guardan en diversas colecciones dentro y fuera de España y que han sido certificadas como originales de la mano del maestro.¹⁰ Finalmente, la serie de los *Hijos de Jacob* de la Tercera Orden Franciscana es el último grupo que se menciona en el inventario de las obras de Zurbarán en Lima. Fue copiado

► Figs. 12a. Capilla de la Penitenciaría de la iglesia de San Pedro de Lima, con cuadros de pintura limeña. Anónimo. S. XVII. Colección Compañía de Jesús de San Pedro de Lima. 

- b. *Cristo y la mujer adúltera.*
- c. *Las tres tentaciones de Cristo.*
- d. *El buen samaritano.*
- e. *Expulsión de los mercaderes del templo.*



12a



12b



12c



12d



12e



por pintores locales en la segunda mitad del siglo XVII, tal como informa Guillermo Lohmann,¹¹ y lo que ha llegado hasta el presente es bastante irregular, a tal punto que resulta imposible determinar si se trata de los cuadros que llegaron de Sevilla o si es la obra de pintores limeños para quienes Zurbarán fue el proveedor ideal de modelos místicos que la época requería.

Otros cuadros de Zurbarán en Lima citados por Pacheco Vélez son un *Cristo Crucificado*, de una colección privada, cuadro que luego fue rematado en una subasta en la ciudad de Nueva York. Igualmente, un *San Guillermo de Aquitania* en la colección de Nicolás Salazar Orfila, lienzo enviado fuera del Perú, posiblemente para su venta en circuitos comerciales internacionales. Otra tela que tuvo el mismo destino es *San Juan Crisóstomo con Fray Luis de Granada*, firmada por el propio Zurbarán y fechada en 1651, procedente del convento de Santo Domingo. Otro *Cristo Crucificado* de estilo zurbaranesco se encuentra en el monasterio de Nuestra Señora del Prado. Junto a la figura central aparecen agregados del siglo XVIII que no tienen su misma calidad. Héctor Schenone estudió el lienzo y opina que se trata de una copia del que se encuentra en el museo de la ciudad de Sevilla.

En la iglesia de los jesuitas de Lima existe un conjunto de ocho cuadros que narran la vida de San Ignacio de Loyola, estudiados por Duncan Kinkead, quien confirmó la atribución de antiguo establecida que los vincula al taller del pintor español Juan de Valdés Leal (1622-1690), uno de los maestros emblemáticos del barroco sevillano en pintura. Estos cuadros fueron intervenidos bajo los auspicios del Fondo y examinados por el mencionado investigador. Él analizó cuidadosamente cada uno de los cuadros, cotejó datos históricos con el mayor rigor académico y, al final, determinó que se trata de obras encargadas al mismo pintor, quien copió con variantes una serie similar que hoy está en el museo de Bellas Artes de Sevilla. La serie limeña, fechada por Duncan Kinkead entre 1665 y 1669, es de mayores dimensiones que la sevillana y se basa en la *Vida de San Ignacio* escrita por el padre jesuita Pedro de Ribadeneyra (publicada en latín en 1572 y en español en 1583).¹²

Otros estudios incluidos en el libro son ensayos escritos por investigadores como Luis Enrique Tord, quien expone algunas consideraciones sobre el apostolado de



12e



12f



12g




12h

la Tercera Orden Franciscana atribuido a José de Ribera (1591-1652). A Fernando Silva Santisteban le corresponde una breve monografía acerca de los retratos de los prefectos betlemitas y una portada alegórica, obra del pintor mexicano José de Páez, fechados en 1768. La serie se encuentra hoy en la ciudad de Cajamarca, en la sacristía de la iglesia del conjunto monumental de Belén, fundación betlemita de fines del siglo XVII y primera mitad del siglo siguiente. La sección se cierra con otro ensayo del historiador Luis Enrique Tord, en el que da a conocer la existencia de tres pinturas en un retablo de características renacentistas del templo de Nuestra Señora de las Mercedes, de la antigua parroquia del Sagrario, en la ciudad de Huánuco. Una de las pinturas se atribuye a Mateo Pérez de Alesio, otra se relaciona con su taller y la última, un rostro de Cristo, se atribuye al pintor Pedro Pablo Morón.

Las monografías incluidas en el libro de arte del centenario son complementadas con un catálogo de obras restauradas bajo los auspicios del Banco de Crédito del Perú. Sus fichas técnicas brindan sucintos comentarios realizados por destacados profesionales de la especialidad.

Los temas expuestos en los tres libros han sido trabajados bajo diferentes propuestas metodológicas. Tienen en común breves y necesarias referencias históricas que se citan a manera de contexto, pero difieren en su aproximación a la materia estudiada. Así, hallamos un procedimiento formalista, según el uso de la antigua escuela de Viena, basado en el atribucionismo, regla que estuvo vigente entre los especialistas de nuestro medio hasta hace pocos años y que, si bien no ha sido abandonada del todo por ser un planteamiento inherente a la disciplina artística, ha cedido gradualmente su lugar a la indagación iconográfica por las posibilidades interpretativas que esta ofrece. El análisis iconográfico es el más recurrente en los actuales estudios sobre pintura virreinal. Sin embargo, hay indicios de una posición antropológica que algunos investigadores asumen para explicar conceptos doctrinales y morales implícitos en el juego de las imágenes y sus atributos. Se trata de nociones fuertemente enraizadas en la población colonial que forman su imaginario colectivo y al que ayudaron a consolidar y fortalecer la labor catequizadora y sus arquetipos místicos.

▲ Figs. 13. Serie de los hijos de Jacob. Seguidor de Francisco Zurbarán. Atribuida a Juana de Valera. Convento de San Francisco. Lima. (Ver págs. 130-131). 

- a. Simeón.
- b. Dan.
- c. Gad.
- d. Zabulón.
- e. Neftalí.
- f. Leví.
- g. Issacar.
- h. Aser.

El crisol de la nueva identidad

Escenario
Virreinal

Ramos Sosa
Rafael Ramos Sosa



La colección bibliográfica Arte y Tesoros del Perú bien merece un homenaje: en primer lugar como esfuerzo institucional continuado en el tiempo, por encima de avatares históricos y tragedias sociopolíticas durante 40 años, en el estudio, conservación y difusión del patrimonio cultural peruano. En segundo término por el mismo resultado bibliográfico en sí de la edición de estos 40 volúmenes, hito en el quehacer intelectual y educativo de los peruanos de estas últimas generaciones, que ha permitido su conocimiento internacional al más alto nivel.

Me honra participar nuevamente en esta prestigiosa publicación peruana, tratando de realizar un comentario de tres de sus libros. Labor difícil al intentar discernir los numerosos aciertos desde la amistad y el aprecio con algunos de sus autores, y para con todos respeto y reconocimiento.

Tres volúmenes seleccionados por su contenido histórico y artístico sobre la época Moderna, cuando el renacimiento y el barroco dieron forma al impulso civilizador hispano, orientado y aquilatado por la evangelización, propiciando una fecunda y nueva identidad personal y colectiva. Abordar estos trabajos de estudio e investigación desde la historia del arte supone reconocer previamente un aspecto primordial, no solo en la difusión, sino muy especialmente en facilitar el conocimiento inicial, preciso y riguroso, de ese patrimonio mediante una fotografía pródiga en número y calidad. El aparato gráfico de estas ediciones, el esfuerzo económico patrocinador y la profesionalidad de los fotógrafos son de agradecer y celebrar.

► Fig. 1. *Santa Rosa de Lima*. Anónimo. S. XVIII. Basílica Catedral de Lima.





La *Escultura en el Perú* (1991) fue un “viejo sueño” anhelado por su mentor, el profesor Jorge Bernales Ballesteros, docente de grata memoria en las aulas de la Universidad de Sevilla hasta su temprano fallecimiento. Su contribución consistió en historiar y sintetizar lo conocido hasta entonces sobre la escultura limeña, desde los años de la fundación hasta los albores de la emancipación. Interesado en el tema desde hacía años y, fruto de algunos trabajos de investigación, recoge los grandes momentos de los estilos históricos, desde los resabios goticistas en la plástica hasta los ecos templados y académicos del neoclasicismo, pasando por idealizaciones renacentistas, los caprichos del manierismo, junto a las veraces y dinámicas figuras del barroco. De este modo, expuso con amplias aspiraciones una visión de la rica escultura limeña, mostrando las grandes obras y artistas conocidos hasta el momento, especialmente los documentados y de gran calidad, para

apoyar sobre ellas el análisis y evolución de la escultura, aplicando la sucesión de los llamados estilos históricos a los escultores y retablos peruanos, a partir de la documentación publicada por otros meritorios investigadores.¹

Expuso la idea de la escuela escultórica de Lima, tratándola de fundamentar y avisando de lo mucho que faltaba y falta por investigar. Su interés por la plástica peruana tuvo su correlato con los trabajos y publicaciones del arte hispalense en la ciudad donde residió y falleció.² La más notable y acertada aportación fue sobre el Crucificado de la Buena Muerte en el templo de San Pedro en Lima.³

Así, tras unos aspectos introductorios y generales sobre la escultura como materiales y técnicas, iconografías, periodos y funcionalidad, aborda la escultura limeña desde sus orígenes, destacando los capítulos dedicados a las obras importadas desde España y los primeros talleres que comprenderían con flexibilidad al renacimiento y el manierismo.⁴ Buena parte del texto y esfuerzo giró en torno a la llegada de obras del magistral Juan Martínez Montañés y sus discípulos más destacados como Juan de Mesa, junto con la llegada de varios escultores hispalenses en la segunda década del 600, con la sillería de la Catedral de Lima. Lima fue sin duda el mejor cliente de Montañés y claro exponente de la pujanza de la escultura sevillana hasta conformar otra escuela paralela a orillas de Rímac.

El volumen sobre escultura peruana que comentamos se enriqueció notablemente con el estudio de la plástica en Trujillo por el doctor Ricardo Estabridis Cárdenas.⁵ Sin duda, la vigencia de este artículo continuará al sacar a la luz imágenes de gran calidad y un fastuoso conjunto de retablos y nuevos artífices que es preciso seguir estudiando.⁶ Siendo clara la vinculación socioeconómica y artística de Trujillo con Lima aun hay mucho que investigar y aquilatar en las creaciones trujillanas, teniendo en cuenta además que Estabridis Cárdenas abre horizontes con los influjos quiteños y granadinos en la ciudad costeña.

El centro artístico desarrollado en la antigua capital imperial, Cusco, fue de la mayor importancia y debería ser objeto de proyectos de investigación sistemáticos y continuos. Los esposos José de Mesa y Teresa Gisbert, en una infatigable y meritoria labor de campo, investigación, conservación, con incesantes publicaciones de referencia y difusión, han contribuido generosamente al conocimiento del patrimonio cultural peruano. Su estudio de 1991 sintetiza los numerosos artículos y libros en los que han analizado la arquitectura, pintura, escultura, retablo y platería de la ciudad andina, haciendo especial hincapié en los procesos de fondo como el mestizaje.⁷

En el Cusco destaca –y por fortuna se conserva– uno de los capítulos más ricos como es el del retablo en madera dorada, inicialmente vinculado con el arte limeño, que llegó a formar escuela propia irradiando influjos en toda la región. Su clara estructuración y concepto arquitectónico convive con una variada y jugosa ornamentación que llega a puntos cenitales en las portadas-retablo pétreas y en los soberbios púlpitos cusqueños.

Testimonio elocuente de la vigencia y vitalidad del nervio icónico de la escultura hispanoamericana fue la contribución del señor Jesús Lámbarri al tratar sobre las imágenes veneradas en el Cusco. Tuve la oportunidad de conocer personalmente al autor en mi primera e inolvidable estancia peruana de 1989. Disfruté de su

◀ Fig. 2. Retablo mayor. Fernando Collado. 1759. Iglesia del Monasterio del Carmen y San José. Trujillo.

◀ Fig. 3. *Virgen María*. Anónimo. S. XVIII. Colección particular. Trujillo.

◀ Fig. 4. *San Juanito* (detalle). Anónimo. S. XVIII. Colección particular. Trujillo.

cálida acogida en Huayohari, donde pudimos conversar sobre la pintura y el arte cusqueños, con gratas apreciaciones y puntos de vista propios del coleccionista y amante de sus raíces e identidad, fundidas y hechas vida. La funcionalidad de las imágenes alcanza un punto cenital en las procesiones de Semana Santa y el rutilante Corpus Christi.⁸ *Precisamente alrededor de esta celebración religiosa surgen los testimonios más vívidos de la identidad peruana, como en el expresivo ciclo de pinturas de Santa Ana –hoy en el museo arzobispal– donde, junto al desfile de las imágenes en andas y carros procesionales, autoridades, ordenes religiosas, caciques, entre arcos triunfales efímeros y altares callejeros, participa activamente la abigarrada y colorista población cusqueña, en la que ya el pintor muestra esa galería de retratos y tipos que anuncian el género pictórico de castas y mestizaje, tan característico de la pintura novohispana del setecientos.*⁹

Ensanchando los horizontes del panorama artístico peruano, Luis Enrique Tord siguió mostrando la riqueza de Arequipa y su región, ampliando la contribución de su Arequipa monumental y artística.¹⁰ Esta bella ciudad aglutina los influjos limeños y cusqueños en sus manifestaciones artísticas, tanto de arquitectura como la plástica, y constituye un exponente singular de las modalidades regionales del barroco hispanoamericano. Sus aportaciones sobre el valle del Colca fomentaron sin duda el interés y conocimiento de este rico patrimonio hasta favorecer las campañas de restauración y promoción de la zona y su población. Un comedido renacimiento vistió el inicial impulso evangelizador de sus templos, que posteriormente cuajó en retablos y portadas con la peculiar ornamentación que caracteriza al arte arequipeño. El material aportado sobre la escultura en la zona es un punto de partida para continuar su estudio por los investigadores peruanos.

Sin duda, un aporte novedoso e hito historiográfico en el estudio de la escultura peruana es el capítulo dedicado a la plástica monumental y funeraria del siglo XIX. El profesor Alfonso Castrillón Vizcarra sorprendió al abordar el importante repertorio de escultura pública auspiciada por la entonces aristocrática república peruana. Bronce y mármol aparecen en el panorama plástico peruano y muy especialmente limeño como una manifestación más de los nuevos tiempos y singladuras político-sociales, con obras en consonancia con las tendencias internacionales europeas, en las que las tradiciones decimonónicas italianas muestran su preponderancia hasta la renovación de mediados del siglo XX. Evidentemente, la carencia de una Academia de Bellas Artes, a pesar de los intentos desde la época virreinal, retrasó el desarrollo de esta escultura civil y monumental, como anota el autor, descubriéndonos en sus páginas el rico muestrario escultórico y arquitectónico del camposanto limeño, una vez más clamor de las aspiraciones más profundas de sus pobladores y alegato para su conservación y mantenimiento. La sólida formación académica de Castrillón Vizcarra brinda nuevos enfoques a la hora de convivir con estas obras, que siguen inquietando a los apresurados viandantes de la urbe contemporánea.



5



El amplio estudio histórico cultural *Santa Rosa de Lima y su tiempo* (1995) supuso un rico despliegue de las profundas implicaciones y variadas manifestaciones de la personalidad de la santa peruana, tanto en el ámbito virreinal como en general de la monarquía española. Mujica Pinilla expuso en elaboradas páginas una visión más amplia de la habitual en las investigaciones santarrosinas, que culminaron en un señero libro dedicado a la ilustre criolla del Perú.¹¹ Nuevas lecturas sobre la santidad de Rosa, que superó el esencial ámbito espiritual personal de relación con Dios para proyectarse como un jalón en la configuración de la identidad peruana –y hasta americana–, con ambiciones de encabezar la renovación espiritual del mundo. Su persona abanderó a los protagonistas de las sucesivas etapas históricas, apoyando deseos y aspiraciones hasta la actualidad.

◀ Fig. 5. *Virgen de la Almudena*. Juan Tomás Tuyro Túpac. S. XVII. Iglesia de la Almudena. Arzobispado del Cusco.

▲ Fig. 6. La Sillería del coro. Atribuida a Giménez de Villarreal. S. XVII. Catedral del Cusco. Arzobispado del Cusco.

▼ Fig. 7. *Santo Domingo presentando a Santa Rosa a la corte celestial*. Anónimo. S. XVIII. Casa de Ejercicios de Santa Rosa. Lima.

► Fig. 8. *Santa Rosa (detalle)*. Anónimo. Escuela cusqueña. S. XVIII. Casa Lorca, Chosica. Lima.

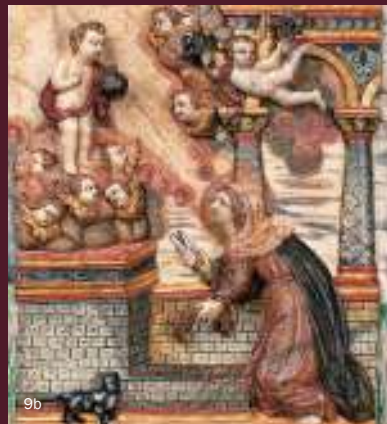
El volumen impreso de Santa Rosa inicia con la presentación del panorama histórico de la vida limeña en la época de la santa criolla con cualificadas precisiones y enfoques de Wuffarden y Guibovich. Sin duda notable fue la aportación, en eruditas y sentidas páginas de José Flores Araoz, de especificaciones sobre la iconografía de este personaje, desgranando sutiles simbolismos en los atributos de Rosa de Lima, y enlazando con fuentes documentales y literarias. Valga de ejemplo las “contaminaciones” iconográficas e iconológicas entre la Virgen de la Soledad y Santa Rosa penitente en varias representaciones de la época. Colofón del alto nivel de la edición fue la difusión de las series de la vida de la santa en piedra de Huamanga, que alternan las creaciones locales con la proyección internacional interpretada en la plástica europea por numerosos artistas.¹²

El IV centenario de la Catedral de Lima (1604-2004), en su primera mitad proyectada por el arquitecto extremeño Francisco Becerra, tuvo una feliz y eficaz conmemoración con la edición del volumen *La Basílica Catedral de Lima* (2004). Además, este fue precedido y acompañado por un notable esfuerzo en la restauración y conservación de su patrimonio mueble que le devolvió la dignidad y el decoro propio del que fue templo mayor de Sudamérica.

Don Guillermo Lohmann Villena, insigne y recordado historiador peruano, encabezaba con su largo y fructífero oficio de cronista virreinal el libro en cuestión. En esas páginas recreaba la vida de la catedral con rigor documental y un toque de buen humor, desfilando entre sus páginas los sucesos y personajes que protagonizaron la vida del templo mayor y su amplia repercusión en el virreinato. Acostumbraba










- ◀ Figs. 9. Serie de la vida de Santa Rosa. Anónimo. S. XVIII. Piedra de Huamanga. Convento de Santa Rosa de Ocopa. Concepción, Junín. Perú.
- a. Santa Rosa orando en la ermita.
 - b. Corte de los cabellos.
 - c. Santa Rosa tomando el hábito.
 - d. Aparición del niño mientras bordaba.
 - e. Santa Rosa y el Niño Jesús.
 - f. Cambio de nombre.
 - g. Rechazo del pretendiente.
 - h. Santa Rosa en el jardín con ángel.
 - i. Santa Rosa atacada por el demonio.
 - j. Santa Rosa en la ermita.
 - k. Aparición de la Virgen a Santa Rosa.
 - l. Tránsito de Santa Rosa.
 - m. Funerales de Santa Rosa.



▲ Fig. 10. Escudo papal con la tiara pontificia y las llaves de San Pedro. Libro Coral N° 11 (rojo), folio 58 vta. Basílica Catedral de Lima.

▲ Fig. 11. Capital A, con pan de plata y oro. Libro Coral N° 10 (negro), folio 72. Basílica Catedral de Lima.

► Fig. 12. Templete baldaquino del altar mayor. Matías Maestro. 1806. Basílica Catedral de Lima. 

el doctor Lohmann Villena a narrar las noticias en variada sucesión, abriendo un pujante panorama de vida alrededor del templo metropolitano, en el que se concatenaban las ceremonias litúrgicas en honor de la Inmaculada Concepción y el Corpus Christi; las exequias reales, de mandatarios y prelados; procesiones de reliquias y cofradías al toque de campanas, y el inusitado protagonismo del púlpito y la predicación en la época.

Una labor y servicio impagables desarrolló el doctor Antonio San Cristóbal para la historia del arte peruano: sacó a la luz la rica e imprescindible información artística de los protocolos notariales de la ciudad de Lima. Con este material dio un vuelco al conocimiento, sobre todo, de la arquitectura limeña, incluida la propia catedral. De su trabajo viviremos los investigadores durante muchos años, pues en su estudio arquitectónico recogió buena parte de sus pesquisas, que aportaron rigor y precisión sobre las etapas constructivas del templo, sus artífices y sucesivas reconstrucciones. De singular relieve fueron las aportaciones acerca de la portada principal de la catedral y la definitiva aclaración documental de los artistas que intervinieron en la sillería del coro.¹³

Nuestro trabajo sobre las artes de la madera en el recinto catedralicio fue una síntesis sistemática y precisa de lo ya conocido, con contribuciones inéditas de investigaciones en el archivo catedralicio y nacional. Los análisis formales confirmaron las conclusiones documentadas del padre San Cristóbal sobre la sillería del coro como obra del escultor Pedro de Noguera y su taller. Los mejores artistas trabajaron para la sede metropolitana a lo largo de los siglos y procuramos detectar los grandes hitos de la evolución histórico-artística en el conjunto patrimonial de la catedral, así como su papel de modelo para todo el virreinato. Un momento culminante de la época, de madurez en lo artístico, fue el barroco salomónico que vistió las sentidas celebraciones religiosas y cívicas de las beatificaciones de Santa Rosa de Lima (1668) y Santo Toribio de Mogrovejo (1679). Late un tema historiográfico que es necesario seguir investigando: el protagonismo de las catedrales como centros artísticos, así como el papel que jugaron obispos y cabildos de canónigos en la promoción de las artes y la cultura, en consonancia con otros núcleos artísticos europeos y americanos.¹⁴

En el contexto cultural de las catedrales americanas el canto y la música litúrgica alcanzaron las cotas exigidas por el mayor rango institucional de la época. El patrimonio musical sacro del antiguo virreinato peruano presenta un rico acervo, lamentablemente perdido en algunos casos, que conviene seguir recuperando y difundiendo. El profesor Sánchez Málaga, experimentado músico y promotor peruano, puso de relevancia en sus páginas el valor de la colección de libros corales catedralicios, mermada en el discurrir histórico, así como de los maestros de capilla catedralicios que bien merecen nuevas investigaciones en conexión con las repúblicas limítrofes con las que hubo intercambios frecuentes.¹⁵ Reveló, una vez más, cómo la catedral siguió siendo un punto de encuentro artístico hasta el siglo XX.

Especial sensibilidad recoge el estudio de la profesora Patricia Victorio sobre un patrimonio tan admirado como olvidado: los ornamentos litúrgicos. Lo conservado debe de ser una pequeña muestra de lo que hubo, pero es un buen exponente del nivel artístico alcanzado en la catedral limeña. Constituye un firme primer paso para





13



15



14



16



17



18



19

- ◀ Fig. 13. Mitra. Ornamento sagrado. S. XVII. Basílica Catedral de Lima.
- ◀ Fig. 14. Casulla del Cordero Divino con ángeles. Ornamento sagrado. S. XVIII. Basílica Catedral de Lima.
- ◀ Fig. 15. Custodia de plata. Objeto litúrgico. Ca. 1685-1700. Basílica Catedral de Lima.
- ◀ Fig. 16. Pelicano eucarístico (detalle del astil de la custodia anterior). La leyenda señalaba que el pelicano amaba tanto a sus polluelos que era capaz de alimentarlos con sus propias entrañas, por lo que su imagen fue usada para simbolizar el sacrificio de Cristo perennizado en la Eucaristía. Basílica Catedral de Lima.
- ◀ Fig. 17. Crucificado. Anónimo hispano-filipino. S. XVII. Basílica Catedral de Lima.
- ▲ Fig. 18. Vista parcial de la colección Brazzini Díaz Ufano. Basílica Catedral de Lima.
- ◀ Fig. 19. Crucificado. Virgen Dolorosa, San Juan Evangelista y María Magdalena. Anónimo quiteño. S. XVII. Basílica Catedral de Lima.



20

abordar la investigación y estudio del arte del bordado. Al margen de la riqueza de materiales y habilidades técnicas, los temas de fondo –de gran interés para la historia del arte– son el dibujo y el ornamento, campos donde podría explorarse algunos de los nervios del arte hispanoamericano y sus identidades regionales, en conexión con la arquitectura y las artes plásticas. Es de esperar que este proyecto continúe, apoyado de la investigación documental, y sea ampliado a otras catedrales, así como a sacristías de las grandes ordenes religiosas y clausuras femeninas.

Además del bordado, otras artes suntuarias fueron comentadas por Luis Eduardo Wuffarden: platería, azulejos y mosaicos. Se atisba un dramático contraste entre las artes en la catedral, donde la abundante plata labrada de los vasos litúrgicos casi ha desaparecido, cuando sabemos que –a tenor de documentos y descripciones– alcanzó un esplendor insólito. El río de plata que desde Potosí llegaba a todo el virreinato y su capital, cruzaba el Atlántico, remansaba en Sevilla y recalaba en los grandes banqueros europeos, dejó un riquísimo ajuar de cálices, custodias, relicarios, lámparas y otros tipos litúrgicos, aquilatados por los poderosos gremios de plateros y batihojas.¹⁶

El capítulo de la pintura en la Catedral de Lima correspondió también al investigador Luis Eduardo Wuffarden. Con noticias inéditas y sugestivos enfoques recreaba en sus páginas desde las primeras imágenes conocidas, entre ellas la más relevante de la Virgen de la Antigua, ícono mariano de especial veneración en los años de la colonización americana, cuyo original se encuentra en la Catedral de Sevilla, con la que tantos vínculos la unieron.¹⁷ Desde el punto de vista historiográfico apuesta

por el interés de un tema ya citado, al estudiar un sector social de gran peso en las artes de la época: obispos, canónigos y otro clero selecto. Estos personajes, además de estar emparentados con las élites locales, tuvieron una amplia cultura y gusto artístico, sobresaliendo, por ahora, Feliciano de la Vega, Diego de Vergara, el deán Almeida y tantos otros por estudiar.¹⁸ Asimismo, fueron responsables de buena parte de las obras y aderezo de la catedral, y en sus casas albergaban pinturas de artistas extranjeros y locales. La escuela limeña de pintura debió de fraguar en este ambiente –aun por investigar a fondo–, del que en el siglo XVIII destaca el pintor Cristóbal Lozano.¹⁹ La aparición del neoclasicismo con Matías Maestro deja constancia en los monumentales lienzos conmemorativos de la consagración de la catedral y el dedicado a Santa Rosa. Singular acierto muestra el pintor Domingo Asunción Quispe en la Dolorosa, conjugando tradiciones iconográficas con el lenguaje formal de su tiempo e intensa emoción espiritual.



◀ Fig. 20. Bóvedas de arista sobre la sala capitular. S. XVII. Basílica Catedral de Lima.

◀ Fig. 21. Capilla sepulcral de Francisco Pizarro. Manuel Piqueras Cotolí. 1925-1928. Basílica Catedral de Lima.

Ruptura y continuidad: tres libros sobre arte e historia

Escenario
Virreinal
Republicano

Majluf
Natalia Majluf



EL

La división tradicional de la historia peruana en tres periodos, separados por la conquista y la independencia, parecería sugerir cortes nítidos y precisos, grandes bloques aislados de tiempo, que corresponderían a momentos culturales y políticos claramente diferenciados. Los relatos populares enfatizan así una historia marcada por ideas de ruptura antes que de continuidad, una visión simplificada, que las publicaciones reseñadas aquí han contribuido de diversas formas a cuestionar. Sea por los temas que abordan o por la manera en que cruzan las tradicionales fronteras cronológicas, estos libros ayudan más bien a comprender la historia del Perú como una compleja superposición de tiempos y culturas.

Los incas, reyes del Perú

Ciertos temas y motivos recurrentes permiten aprehender de forma tangible esa trama histórica compleja. En el contexto peruano, la imagen de los incas ha configurado una tradición iconográfica que, aunque disputada y debatida, ha mantenido su vigencia a lo largo del tiempo. En efecto, desde el momento de la conquista, sucesivas generaciones reinventaron su imagen para hacerla viable en el presente, y aun hoy los incas dominan nuestra imaginación histórica. Desde las series dinásticas creadas a fines del siglo XVI por cronistas e historiadores, hasta las grandes telas que promovió la nobleza indígena colonial, reinventadas luego por los medios modernos de representación, las efigies de los incas nos remiten a un concepto y a una fórmula visual netamente andina, que logra una

► Fig. 1. Efigies de los incas o reyes del Perú... y de los católicos reyes de Castilla y de León que les han sucedido... Ca. 1725. Museo de la Catedral de Lima.



COMEZO de gran imperio de los Incas por MANCO CAPAC Inca, o Monarca P del Peru, el qual por ficcion de su Madre Mama Huaco fue tenido por hijo del Sol, y de la Cueva Páncambo, con que se a llamado por Rey entro da la Region del Cuzco Ciudad y Corte q ofiunda o a crecento Años fha de su edad el caso con su milma Mañe, o ignorante o sabedor del parentesco Piloley, para mayor seguridad de la Real Estirpe que los Decendientes se caesen con la hermana mayor Estirpe en el Cuzco el primer Templo al Sol, No tubo guerra Fue llamado el Sabio Las Reales Insignias y tñe cesuieron almudo, que representa la imagen de cuerpo en el Cerro La Muger principal, o Reyna se llama va COYA, a distincion de otras me nos principales llamadas Pallás La edad de los Incas segun sus Annales, fueran larga como se nota en cada vno

Que es la vida de los tñe hlos, alu admirable luz



MAYTA CAPAC INCA
El Melancólico Conquistó a los Charcas hasta el humo de Cerro de Potosí Hizo el celebre Puente de Apurimac para sus conquistas Tivo 50 Hijos Vivio 120 años La Coya fue Mama Chimbo Yachi Vma Succediole su Hijo

CAPAC YUPANQUI INCA
El Avariento descubrió y abrió gran desriquezas Conquistó a los Aymaras y Otuchuas y otras Provincias de la Sierra y Valles Mando q se enterrasen con sus joyas Vivio 140 años La Coya Mama Chimbo Ca hua succediole su Hijo

INCA ROCCA INCA
El Arrogante Fue tan fecundo q se diz que tubo 600 hijos No fió de Ayoal Heredero Fungió Elecciones Publicas E troala Coquilla de los Chunchos Vivio 154 años La Coya su Muger Mama Cusi Chimbo Succediole su Hijo

YAHUAR HUAC INCA
Llamado alipor q lloro su madre q no y despues en los sacrificios Introdo a los Aylinos y Penitencias ahar modo Conquistó a los Parinacochas Condeleyos y otros Vivio 150 años La Coya Mama Pa Huaco succediole en vida su Hijo



TOPAY YUPANQUI INCA
El Sabio Conquistador Conquistó las Prov Equinocciales y el Alto Hizo ty contra las me tirosos Erio o lo se fozo Al vivio con sus Anos 20 años La Coya fue Mama o elos succediole su Hijo Mendo Por haver muerto a los mayores

HUAYNA CAPAC INCA
El Grande Dominó de los Con fines de Chile hasta los del nuevo Reyno de Granada y uo como a y murio en uito Al fin de su imperio o por su o hiala primera Nao El español succediole sus dos Hijos Huasca y Huallpa en Quito

TOPAC INCA SIHUASI
El Decorado Fijo de la Coya Mama Pa na Oe llo La Coya su Muger Mama Cusi Chimbo Mal a venido con su hermana po Aa huallpa fue vencido de el y por luor de muerda en la paja por los años de 1533 Ni tubo hijo varon

ATAHUALLPA INCA
El Vencido Hijo de Mama Cha Cha y o el Reyno de Quito Aclama do por Rey del Cuzco Fue encido y preso de el con quillador D' Frai Hiza no y despues de oollado en Cayamarca Hallado fue e bautizado y se llamo Don Juan And 1533





continuidad formal con pocos paralelos en la historia del arte peruano. *Los incas, reyes del Perú*, tomo que edité en el marco de la colección Arte y Tesoros del Perú, recopiló el mayor repertorio conocido de representaciones locales de los incas que ha llegado a nosotros, intentando rastrear la larga y compleja historia del género a lo largo de cuatro siglos.

La pregunta por los incas es la pregunta por la forma de representar el pasado precolombino en la nueva sociedad fundada con la conquista. El intento de plasmar las efigies de los antiguos gobernantes fue desde entonces uno de los retos de quienes enfrentaron las consecuencias políticas y sociales del proceso de la conquista. Pero no existió nunca una imagen visual fidedigna de los incas. Su cultura privilegió la representación abstracta y nos dejó pocas imágenes figurativas que pudieran corresponder con la idea europea del retrato. Se dice que en Cajamarca Diego de Mora pintó una efigie de Atahualpa por orden de Pizarro, pero si de hecho existió, nunca fue copiada o reproducida. Toda la historia subsiguiente del género iconográfico que discutimos debió afrontar ese vacío, que se establece como una ausencia paradójicamente fundacional.

En el ensayo que abre el tomo, Tom Cummins sigue el recorrido de las primeras imágenes europeas y americanas de los gobernantes incas, demostrando las complejas estrategias visuales que se desplegaron para construir una representación que pudiera dar cuenta de ese pasado, de tantas formas irrecuperable. Las obras que estudia nos recuerdan el impacto de la conquista del Perú en la imaginación histórica europea y andina, lo que permitió el surgimiento de una historia increíble, que superaba incluso la ficción literaria de las fábulas. Esa visión épica, que incluso adoptó las fórmulas de los libros de caballería, sirvió para construir nuevas representaciones en un proceso complejo de transición entre culturas y tradiciones visuales radicalmente distintas.

A través de una lúcida lectura de los hechos, Juan Carlos Estenssoro evalúa esas y otras imágenes desde la perspectiva de su uso en la sociedad colonial. La imagen de los incas se convirtió, efectivamente, en el eje de una delicada operación política, que debía establecer la justa posesión del antiguo imperio al instalar a los reyes de España como legítimos sucesores de los incas. Para ello, la figura de Atahualpa debió asimilarse a la de un soberano de todo el Tawantinsuyo, lo que en realidad nunca había llegado a ser. En esas narraciones, el Perú habría sido un reino, los incas sus reyes y la *mascapaycha* una corona. Estenssoro da cuenta de la forma en que los incas encarnaron una legitimidad perdida y señalaron un espacio de poder ausente, que todos aspiraban a ocupar: criollos, indígenas, mestizos, miembros de ordenes religiosas y funcionarios de la corona, incluso el propio rey de España, podían pretender hacer suya la imagen de los incas.

Si la legitimidad política forma el eje de la iconografía de los incas, entonces sus símbolos de poder fueron un elemento clave en la conformación de la representación de esa legitimidad. Gabriela Ramos rastrea la historia de estos objetos e insignias –la *tiana*, el *suntur paucar*, las literas, la *mascapaycha* y los *uncus*– y sigue su rastro tras la conquista. No todos estos elementos sobrevivieron y no todos llegaron a encarnar tampoco la nueva idea de “incanidad” que establece la sociedad colonial. Como demuestra el innovador ensayo de Ramos, la conquista impuso el quiebre de antiguos sistemas, condujo a la multiplicación de las



- ◀ Fig. 2. *Santiago Mataindios*. S. XVIII. Iglesia de Pujiura. Arzobispado del Cusco.
- ◀ Fig. 3. *Milagro de la toma de Cajamarca*. Anónimo cusqueño. Convento de Santo Domingo. Cusco.
- ◀ Fig. 4. *Nuestra Señora de la Descensión*. Atribuido a Marcos Zapata. Ca. 1740-1750. Iglesia del Triunfo. Arzobispado del Cusco.
- ▲ Fig. 5. Túnica colonial con tocapus. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.



- ▲ Fig. 6. *Retrato del virrey Ambrosio O'Higgins*. Pedro Díaz. 1798. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima.
- ▶ Fig. 7. *Retrato de Marcos Chiguan Topa*. Ca. 1740-1745. Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.
- ▶ Fig. 8. *Manuela Túpac Amaru*. Anónimo cusqueño. Ca. 1777. Museo de Arte de Lima. Colección Petrus y Verónica Fernandini.

insignias oficiales y su difusión entre personas que ni habrían logrado acceso a esos emblemas en tiempo de los incas ni tenían necesariamente una relación de descendencia con los antiguos monarcas cusqueños. La vida de estos objetos nos conduce así al estudio de una nueva sociedad que reconfigura viejas nociones de autoridad y poder.

Algo similar ocurre con los textiles, los valiosos *uncus* de *cumbi*, que habían sido la prerrogativa de la familia imperial y cuya compleja historia reconstruye Elena Phipps. Ella da cuenta de la forma en que los tejedores coloniales enfatizaron ciertos elementos precolombinos para crear una nueva imagen, más estandarizada, que llegó a convertirse en símbolo de los incas y, por extensión, de una cierta “indianidad” cultural. Utilizados por los nobles indígenas y su descendencia en ceremonias y rituales públicos, o vistiendo las imágenes del niño Jesús en las parroquias cusqueñas, los *uncus* llegaron a evocar a los incas como pocos otros objetos en la sociedad colonial.

Pero estas insignias de poder se incorporaron a un mundo heráldico netamente europeo, y su uso se amplió a quienes pudieron reclamar descendencia de los antiguos reyes incas. Son estas vindicaciones las que dan forma a lo que, siguiendo a John Rowe, ha venido a conocerse como el “renacimiento inca” del siglo XVIII. Luis Eduardo Wuffarden rastrea los argumentos visuales de este movimiento, que tuvo como eje principalmente a los curacas del Cusco y de Lima. Ellos defendieron sus reclamos sobre la base de la legitimidad que les otorgaba su descendencia, fuera esta real o inventada. De ahí que el retrato haya sido uno de los principales ejes de este incaísmo resurgido, que se basó tanto en las tradiciones andinas como en las formas de representación europeas. Los privilegios de los nobles indígenas dependían directamente de la corona española, lo que los sujetaba a



▲ Fig. 9. Boda del capitán Martín de Loyola con Beatriz Nusta y de Juan Henríquez de Borja con Ana María Coya de Loyola. 1718. Museo Pedro de Osma. Lima.



la autoridad virreinal. Los retratos y genealogías producidos por la nobleza local vindican así una doble herencia, que los hace a la vez descendientes de los incas, fieles católicos y vasallos de la corona española.

La rebelión de Túpac Amaru marca por ello el punto de inflexión en el derrotero de ese grupo social; marca su mayor vigencia pero también el inicio de su declive definitivo. Aun así, la imagen de los incas sobrevivió a los embates de la persecución política. Llegó también a entroncarse con el resurgimiento de un interés por el pasado americano que los ilustrados franceses esbozaron contemporáneamente, proyectando una imagen virtuosa de los antiguos gobernantes peruanos como base para su propio proyecto político. A partir de ahí, los incas se pusieron al servicio de los patriotas criollos, quienes buscaron en un pasado idealizado los elementos que pudieran definir una antigüedad local, comparable a las grandes civilizaciones de Grecia y Roma. Pronto, la “leyenda negra” de la conquista fue recuperada por los movimientos libertadores en toda América Latina: aztecas, chibchas e incas fueron convertidos en los ancestros antiguos de estas naciones recién imaginadas. Fue posible incluso pensar, aunque sea fugazmente, la posibilidad de que un descendiente de los incas pudiera asumir la corona del nuevo estado independiente del Perú.

Pero esas pretensiones cayeron por tierra con el auge de las ideas republicanas. Tras la independencia, en efecto, los títulos y prerrogativas que dieron forma a la nobleza indígena fueron abolidos junto con los demás títulos de Castilla. Si bien desapareció como grupo corporativo, a lo largo del siglo XIX esa nobleza local dio un último momento de auge a la antigua tradición iconográfica de retratos de los incas. Pero, como intenté demostrar, en el nuevo contexto político esas pinturas perdieron el carácter de elementos probatorios y agentes de una historia instrumental para incorporarse a las emergentes disciplinas modernas de la arqueología y la historia. En este proceso, dejaron de ser el eje fundamental de una memoria política para convertirse en simples objetos de estudio, en los documentos eruditos de un nuevo saber académico. Si bien las series de retratos se continuaron pintando hasta fines del XIX, los modelos iconográficos usados para representar a los incas se transformaron definitivamente entonces. Podría decirse que se sellaba el fin de una antigua tradición iconográfica, pero podríamos también pensar que, desde la perspectiva del presente, se iniciaba un nuevo capítulo en la larga secuencia de transformaciones que ha tenido la imagen de los incas a lo largo de la historia.

Arte popular. La talla popular en piedra de Huamanga

La talla en piedra de Huamanga es un género que, al igual que la imagen de los incas, nace con la conquista y se desarrolla de forma continua hasta el presente. El alabastro de la región de Ayacucho sirvió como materia prima para una larga tradición escultórica, que acompañó diversos procesos culturales en el sur andino. A lo largo del periodo colonial, los escultores de Huamanga dieron forma a imágenes religiosas que sirvieron a la devoción privada y al uso de conventos e iglesias. A ese uso se sumaron a fines del XVIII nuevas formas diseñadas para los interiores burgueses, que iban desde pequeñas figuras galantes y adornos que imitaban las porcelanas importadas hasta personajes y escenas costum-

◀ Fig. 10. *Vicuña pisando al león*.
Ca. 1825. Talla en piedra de Huamanga.
Colección privada. Lima.

bristas para los nacimientos. Tras la independencia se consolidó además una producción extensa de capillas de santero y de pequeños retablos, puestos al servicio de la religiosidad popular. En el siglo XX, los talladores ayacuchanos reconvirtieron esa antigua tradición para desarrollar una producción artesanal destinada al comercio turístico.

Todas esas facetas son recogidas en uno de los tomos tempranos de la colección *Arte y Tesoros del Perú*, titulado *La talla popular en piedra de Huamanga*. Por primera vez, se hacía plenamente visible una tradición escasamente estudiada, que tuvo siempre un estatuto ambiguo en el imaginario cultural peruano. Hasta la aparición de ese libro había sido prácticamente imposible comprender la amplitud y diversidad de la producción ayacuchana en piedra de Huamanga. De hecho, fuera de pocas piezas existentes en colecciones estatales, principalmente la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana, no existía ninguna exhibición permanente de tallas de este tipo en lugares públicos. Uno de los hitos en la difusión de la escultura en piedra de Huamanga se dio hacia 1960, cuando se exhibió temporalmente en el Museo de Arte de Lima la colección de Jaime Bayly Gallagher, inicialmente formada por su madre, Mercedes Gallagher de Parks, investigadora pionera de esta tradición. Para esa ocasión, Bayly redactó un texto sobre la talla en piedra de Huamanga, el mismo que sería publicado algunos años más tarde en la revista *Universidad* de Ayacucho y que luego fuera recogido como texto introductorio del libro publicado por el Banco de Crédito del Perú, en que también apareció un breve ensayo histórico sobre la ciudad de Huamanga del historiador José Antonio del Busto.

Entusiasmado por un reciente viaje a Ayacucho hecho en compañía del pintor indigenista Enrique Camino Brent, Bayly afirmaría la idea del carácter popular y “mestizo” de la Huamanga. La idea había sido ya sugerida por su madre en el breve ensayo “La escultura popular y costumbrista en piedra de Huamanga”, publicado en 1942, en que comentaba que la tradición tenía “un carácter artístico propio sumamente interesante en el que la influencia europea, en algunos casos muy marcada, se armoniza con ciertas características impuestas por la naturaleza misma de la piedra de Huamanga y por nuestro ambiente”. Esa idea se convertiría en el eje de la posterior interpretación del sentido cultural de la Huamanga, que se sostiene en una interpretación de la historia local construida sobre la base de la idea de una continuidad cultural, determinada por factores étnicos y geográficos constantes e invariables en el tiempo.

Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana

De los tres libros que reseñamos, este tomo, editado por Ramón Mujica Pinilla, es el que más explícitamente aborda la problemática de los quiebres entre momentos históricos. Centrado en el paso del periodo colonial al republicano, el libro aborda una de las transiciones más controversiales en la historiografía peruana, que se ha debatido entre quienes afirman la ruptura y quienes consideran que la independencia no introdujo cambios significativos en la sociedad peruana.

Ese debate se ha centrado muchas veces en el origen de la idea de patria, en la pregunta de si el concepto de nación se encontraba ya en germen en el periodo

► Fig. 11. *Conversión de un indio noble por inspiración milagrosa de la Virgen de Copacabana* (detalle). Anónimo cusqueño. Ca. 1700-1730. Museo de Arte de Lima. Colección Petrus y Verónica Fernandini.

► Fig. 12. *Retrato de curaca* no identificado. Pintura sobre pergamino. Ca. 1720-1740. Colección Barbosa-Stern. Lima.

► Fig. 13. *Retrato de Baltasar Tupa Puma con su hijo*. Detalle del cuadro *Las cofradías de Santa Rosa y la Linda*. Serie del Corpus de Santa Ana. Anónimo. Siglo XVII. Museo de Arte Religioso. Arzobispado del Cusco.



colonial. A través del estudio de tres figuras emblemáticas –Fray Buenaventura de Salinas, Manuel Lorenzo de Vidaurre y José de la Riva Agüero–, David Brading intenta recorrer las transformaciones de la idea de nación a través del desarrollo de una visión histórica local.

La propuesta de que, en efecto, el patriotismo colonial pudiera comprenderse como un precedente del movimiento por la independencia es una idea que definió la temprana historiografía del siglo XIX, una tradición interpretativa en que el rebelde José Gabriel Condorcanqui podía aparecer como un precursor y hasta un mártir de la nación peruana. Esa tendencia olvidó que, en realidad, como otros mestizos coloniales que reivindicaron la legitimidad de sus reclamos de descendencia inca, el llamado Túpac Amaru II formaba parte de un grupo social que tuvo un lugar ambiguo e incierto en la sociedad colonial. Scarlett O'Phelan



Godoy estudia precisamente a esos indios nobles o, como ella los define, “mezizos reales”. La revisión de dos siglos de memoriales, litigios y rebeliones permite comprobar que ese estamento social tuvo un papel central en la definición política de la sociedad colonial.

David Cahill describe las represalias que el Estado virreinal toma contra las manifestaciones de la cultura indígena tras la rebelión de Túpac Amaru II. Si bien estudia el furor iconoclasta que intentó erradicar los símbolos de las élites indígenas, amplía también su mirada para abarcar los intentos por terminar con otras expresiones de la cultura popular, parte de un esfuerzo desplegado por la administración colonial en el marco general de las reformas borbónicas. En la mirada de los reformadores, religiosidad popular e identidad étnica se fundían en un solo peligro que era necesario neutralizar.

Cahill y O’Phelan coinciden en señalar que el gradual declive de la nobleza indígena ya había alcanzado su punto culminante antes de la abolición de los títulos nobiliarios tras la independencia, hecho que sellaría el fin definitivo de ese grupo corporativo. Si bien habían conformado un estamento reducido, su desaparición tuvo un impacto significativo en el proceso de las transformaciones sociales y políticas del periodo. Su efecto debe contemplarse en el contexto más amplio de la marginación política de las regiones y la decadencia económica del Cusco y del sur andino en los primeros tiempos republicanos, que otorgaron a Lima un nuevo peso económico y político.

A pesar de su centralidad, la tradición artística limeña ha tenido menor suerte en las narrativas de la historia del arte. Por ello, el ensayo de Luis Eduardo Wuffarden titulado “Avatares del ‘bello ideal’. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825” contribuye decisivamente a dar forma a una primera visión de conjunto de este periodo clave en el desarrollo del arte peruano. El texto traza el impacto de la Ilustración y las ideas de modernidad que marcan la cultura visual del virreinato peruano en el tránsito al siglo XIX. A través de una lectura que abarca manifestaciones artísticas que van desde la arquitectura a la pintura mural, Wuffarden no solo recupera aspectos olvidados del arte peruano –centrado hasta ahora esencialmente en la producción cusqueña– sino que, además, estudia la forma en que los estilos artísticos pudieron también ser un instrumento de posiciones políticas enfrentadas en momentos de gran convulsión, como lo fue el primer cuarto del siglo XIX.

Las transformaciones que impuso la modernidad son también estudiadas por Teresa Gisbert en su ensayo “Iconografía mitológica y masónica a fines del virreinato e inicios de la República”, un texto que explora el surgimiento de una iconografía profana en el sur andino a fines del siglo XVIII. Aparece entonces una pintura galante, de temas pastorales y mitológicos, que se manifiesta sobre todo en los interiores domésticos y en el arte mural. Gisbert estudia la forma en que estas obras se relacionan con las ideas liberales surgidas con la Ilustración, así como con el nuevo ideario patriótico.

El anuncio de un tiempo nuevo se materializa en el momento de la ruptura definitiva con España. La creación de nuevas naciones, en efecto, exigía con-

◀ Fig. 14. *Triunfo de la independencia americana*. Anónimo cusqueño. Entre 1821 y 1825. Colección privada. Lima.

figurar todo un universo simbólico que permitiera dar forma visual a las repúblicas nacientes. El ensayo “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825”, que escribí para este libro, explora la compleja historia y los intensos debates de la gestación de los símbolos peruanos. A pesar de la voluntad de ruptura, lo cierto es que la iconografía republicana debe mucho a las formas monárquicas precedentes; desde esa base era más fácil hacer legible la configuración de un repertorio simbólico de consenso en un proceso político incierto.

Si los símbolos patrios dieron forma al Estado, la imagen popular tendría un papel igualmente importante en la configuración de una idea compartida

de nación. El surgimiento del costumbrismo, construido sobre la base de los precedentes ilustrados del último periodo colonial, permitió difundir ampliamente por primera vez trajes, costumbres y escenarios, contribuyendo a formar una nueva idea de la identidad local. En un texto abarcador, Víctor Peralta Ruiz y Charles Walker estudian el surgimiento de esas imágenes a partir de una comparación entre la obra de los científicos y dibujantes ilustrados de fines del XVIII y los artistas costumbristas del siglo XIX. Al explorar ese tránsito, los autores señalan los elementos que vinculan y diferencian ambas producciones. De esta forma, se logra trazar un panorama amplio del proceso de creación de una imagen de la nación.

El ensayo de Ramón Mujica Pinilla que cierra el tomo presenta lo que sin duda es el primer estudio amplio sobre la caricatura, un género que alcanza un momento de particular auge con la aparición de medios masivos como la litografía, la fotografía y la prensa ilustrada en el siglo XIX. Por ello, si bien el autor se remonta a los inicios mismos del género en el siglo XVI, el cuerpo central de obras que discute pertenecen ya al periodo republicano: desde las imágenes satíricas de Pancho Fierro, de las que sobreviven escasos ejemplares, hasta las caricaturas políticas realizadas por distintos dibujantes a través de la fotografía y la litografía. Mujica Pinilla recupera tanto el sentido carnavalesco del género como su filo político, que valió a sus autores represalias y censuras. Es interesante que un libro que habla del paso de la colonia a la república, una transición marcada por el surgimiento de una esfera pública moderna, concluya precisamente con un texto sobre la caricatura, el género visual por excelencia del debate político.



15

- ▶ Fig. 15. Paseo de alcaldes y alférez real. Francisco “Pancho” Fierro. Según Ricardo Palma, el acuarelista habría presenciado y pintado estas escenas entre 1815 y 1820.
- ▶ Fig. 16. Caricatura de Marcelo Cabello del brigadier español José Ramón Rodil, sus lugartenientes y los peruanos realistas o claudicantes refugiados en los castillos del Callao. Ca. 1825-1826.
- ▶ Fig. 17. Lámina 18 de los *Adefesios* de Williez. Muestra a Castilla aboliendo el tributo indígena y la esclavitud del afroperuano.
- ▶ Fig. 18. Lámina 22 de los *Adefesios* de Williez. El libre ejercicio de la ciudadanía satirizado como una compraventa del voto indígena.



Los tres libros que hemos recorrido brevemente conforman un gran repertorio visual que permite comprender aspectos poco explorados de las grandes transformaciones culturales del Perú, desde la conquista hasta los inicios de la modernidad. Es posible decir que su materialización ha hecho posible imaginar la historia peruana desde nuevas perspectivas, que habían quedado en gran parte ignoradas en la temprana historiografía peruana. Al incorporar la cultura visual a la perspectiva histórica, se hace evidente que las imágenes pueden, muchas veces, llevarnos a recorrer caminos poco transitados.

Visiones de la pintura peruana contemporánea

Escenario
Republicano
Contemporáneo

Castrillón Vizcarra
Alfonso Castrillón Vizcarra



Al considerar hoy día la encomiable labor editorial a favor del arte peruano que ha realizado el Banco de Crédito del Perú nos vienen a la memoria los días en que éramos estudiantes de Letras en la Universidad Católica y seguíamos el curso de Historia del Arte que dictaba el arquitecto Paul Linder. Como en esa época los aparatos de proyección eran muy extraños, al hablar del arte griego, el profesor nos preguntaba “¿Cómo es el *Discóbolo* de Mirón?” Y se respondía: “¡Así!”, imitando simpáticamente la pose del atleta griego. (Me imagino que muchos de los que llevábamos su asignatura nos preguntábamos con malicia cómo haría para representar a la Venus de Milo). Esta anécdota viene al caso para comprender cómo los estudiantes de esa época no disponíamos de transparencias para apreciar las obras de arte y que nuestro auxilio más cercano eran los volúmenes de Pijoan que guardaba la Biblioteca Nacional. De arte peruano ni se hablaba. Por eso es tan importante la empresa editorial que comienza el Banco de Crédito del Perú en 1973, con la publicación del primer tomo dedicado al arte virreinal¹, que abre una plausible secuencia de títulos que ha llegado a los cuarenta volúmenes.

Desde entonces el ritmo de publicaciones no ha variado y cada año la institución bancaria nos ha sorprendido con títulos valiosos y necesarios que han ido llenando los vacíos de nuestra historia artística. En 1975 se tuvo la feliz idea de invitar al pintor Teodoro Núñez Ureta para que elaborarse el estudio introductorio del volumen dedicado a la pintura contemporánea (primera parte). En esta época Núñez Ureta ya era un reconocido pintor, que había obtenido varios galardones, entre estos el

► Fig. 1. *La jarana*. Ignacio Merino.
Ministerio de Cultura - Museo Nacional
de Arqueología, Antropología e Historia
del Perú. Lima.





Premio Nacional de Cultura (1959), pero también destacaba por su actuación como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1973-1976). En Lima no conocíamos sus escritos sobre arte, aunque había merecido el Premio Nacional de Periodismo en 1943 por el artículo costumbrista “La abuela”, de manera que fue una gratificante sorpresa la edición de su texto en *Pintura contemporánea. Primera parte. 1820-1920*.

Si no nos equivocamos, Núñez Ureta es el primero que publica un cuadro comparativo que informa sobre la cronología de los pintores peruanos del siglo XIX, los viajes que hicieron, cuánto tiempo permanecieron fuera y los años efectivos vividos en el Perú. Al examinar dicho cuadro, nos sorprende constatar que la mayoría de ellos pasó una buena temporada en Europa. Por ejemplo: Ignacio Merino sale del Perú a los 10 años, vive en París 37 y solo 12 años en la patria; Francisco Laso viaja de 19 años, se queda 14 años en Europa y vive solo 13 años en el Perú; J. D. Ingunza sale de 19 años y no vuelve, como Carlos Baca Flor, que estuvo ausente 71 años; Daniel Hernández se marcha a los 18 años, está en París 44 y regresa al Perú a los 62 para ocuparse de la recién creada Escuela de Bellas Artes. Y la lista sigue, pero creo que estos casos son suficientes.

Núñez Ureta establece “grupos” de manera intuitiva y no generaciones. Luego procede a averiguar qué es lo que encontraron los jóvenes aspirantes a artistas cuando llegaron a París o Roma, centros indiscutidos del arte del XIX. Nos recuerda que las pensiones que otorgaba el Estado no eran muy abundantes y que no todos los postulantes fueron atendidos de la misma manera; algunos viajaron con su propio peculio y padecieron estrecheces. Núñez Ureta no nos habla del origen de clase de los aspirantes peruanos; sin embargo, leyendo las biografías de los pintores que incluye entre las imágenes, el lector puede sacar sus propias conclusiones.

Entrando en el terreno de la producción, las noticias que da Núñez Ureta sobre los artistas peruanos que viajaron a París son muy escuetas y no se llega a saber si ingresaron a la Escuela de Bellas Artes o solo hicieron algunas prácticas en los talleres de Delaroche y Gleyre. Si pasaron por el taller de estos dos maestros vivieron seguramente las experiencias de la vida de cualquier alumno sometido a la práctica rigurosa del dibujo y el seguimiento del profesor, de una a dos veces por semana. El alumno pasaba a la pintura una vez que su dibujo estuviera consolidado; entonces procedía a dar relieve luego de unos cinco o seis meses, más o menos. Los profesores tenían un método que dejaba traslucir su personalidad y los había, como Gleyre, que obligaban al alumno a dibujar siguiendo su estilo. Moreau no se quitaba los guantes para evitar la tentación de corregir y, en cambio, Horace Lecoq de Boisbaudran (1802-1897) ideó un método que consistía en dejar que la modelo caminara libremente por el taller para obligar al alumno a dibujar “al vuelo” sus formas, incentivando la memoria visual.

Los pintores peruanos conocieron la llamada “Academia” Julian, que no era más que un taller fundado en 1873 por Rodolphe Julian, pintor menor que, no obstante, ofrecía su local a los alumnos rechazados en el examen de la Academia. Estaba abierta desde las ocho de la mañana hasta la noche, todos los días, salvo domingos, mientras que Bellas Artes cerraba a medio día.² Carlos Baca Flor, al llegar a París en 1893, se matriculó en los talleres de Jean Paul Laurens y Benjamin Constant de dicha academia.³

Dos pintores peruanos, Merino y Laso, vivieron en París entre 1842 y 1863, años en que enseñaba en la Academia de Bellas Artes Ingres (1849-1851), y Delaro-

◀ Fig. 2. *Pascana*. Francisco Laso. Colección privada.

▼ Fig. 3. *los funerales de Atahualpa*. Luis Montero. 1867. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. Municipalidad Metropolitana de Lima.







che (1843) y Gleyre (1843-1864) tenían un taller heredado de J. L. David, donde recibieron a muchos jóvenes artistas. Se comprende que hayan bebido en las aulas, así como en el ambiente, el academicismo teñido de romanticismo de sus profesores. Quizás, atraídos por la curiosidad, hayan asistido a las exposiciones de Delacroix y Courbet, aunque es menos probable que leyeran en la prensa los textos sobre los Salones de 1846 y 1855 del poeta y crítico Charles Baudelaire, donde se intuye magistralmente aquello que más tarde se va a llamar “impresionismo”. Justo en el año en que se realiza el famoso Salón de Rechazados (1863), Laso está en París por tercera vez y nuestro Merino obtiene una medalla de oro en la Exposición de Bellas Artes de la Ciudad Luz. Eso es lo que vieron nuestros artistas, eso es lo que estaba pasando en el mundo agitado y cambiante descrito por Baudelaire en “El pintor de la vida moderna”. Ninguno de nuestros artistas se entusiasmó por esa vanguardia que nacía azuzada por el escándalo porque el ideal que ellos buscaban era la gran pintura consagrada por la Academia y los museos; lo otro, para ellos, era una locura.

Este ideal que perseguían los pintores peruanos y que ponía como panacea el arte consagrado, se cerraba ante cualquier innovación, pero también negaba el arte popular originario, como el de Pancho Fierro, pintor descrito por alguien como “de color honesto”, es decir, mulato. “Debe investigarse pacientemente –dice Núñez Ureta– las relaciones que pudieron existir entre los pintores visitantes y los artistas peruanos. De todos modos, es sintomático el hecho de que ninguno de ellos, nacional o extranjero, hablara de Pancho Fierro, por ejemplo”.⁴ La respuesta es obvia: el arte popular del pintor mulato era considerado por los artistas visitantes como documentos etnográficos, interesante y gracioso, sin duda, pero nada comparable con el arte de las academias.

Pasando al tema de la distribución de las obras de nuestros pintores, es de suponer que esta se realizaba en las galerías y salones parisienses. Núñez Ureta habla de las exposiciones y los premios ganados por nuestros artistas, como Merino, por

◀ Fig. 4. *El pleito de las calesas*. Teófilo Castillo. 1912. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Lima.

▲ Fig. 5. *La mujer de la tanagra*. Ca. 1896. Carlos Baca-Flor. Museo de Arte de Lima. Fondo de Adquisiciones 1955.

▲ Fig. 6. *Perezosa*. Daniel Hernández. 1906. Museo de Arte de Lima. Donación Memoria Prado.

ejemplo, quien “a los 46 años obtiene una medalla de honor en la Exposición de Bellas Artes de París, con su cuadro *Colón ante los sabios de Salamanca*. Las obras expuestas en la Primera Exposición Universal de París, en 1855, pero, tanto la distribución como el consumo de las obras de los artistas peruanos fuera del Perú, merecen investigaciones más exhaustivas en las bibliotecas de París.

Teófilo Castillo, más conocido en nuestro medio como el ilustrador de las tradiciones de Palma y como el primer paisajista de los Andes peruanos, fue, sin embargo, quien, sin querer, vislumbró el sistema del arte entre nosotros. En tres aspectos contribuyó a darle forma: a través de sus artículos en revistas limeñas alentó la creación de una escuela oficial de arte (producción), propuso la habilitación de espacios adecuados para realizar las exposiciones (distribución) e instó al consumo de obras de arte.⁶

Podríamos concluir que, a través de la lectura de esta primera parte de su trabajo, Núñez Ureta deja ver claramente no solo su erudición y conocimiento del tema, sino sus ideas estéticas en relación a la pintura peruana del siglo XIX. Aunque manifiesta su admiración y respeto por los pintores académicos, no oculta su preferencia por Pancho Fierro y Mario Urteaga, “los extremos de un eje en el cual pueda girar una obra que se estructure con caracteres propios del país”. Núñez Ureta termina preguntándose si es conveniente salir al extranjero y abrevarse en las academias foráneas, cosa que puede ser beneficiosa para las actividades científicas, “pero en el arte, en el que el dominio de una técnica es más cuestión de trabajo que de medios complicados exteriores, tiene que producirse necesariamente un desarraigo que hoy día se disfraza de universalismo, pues no puede separarse la técnica artística y los elementos de la expresión plástica, del medio en que vive y frente al cual la obra de arte nace como una respuesta inevitable”. Pensamiento que concuerda totalmente con su producción artística.

Han pasado más de cuarenta años desde la publicación del volumen *Pintura contemporánea. Primera parte. 1820-1920*, editado por el Banco de Crédito del Perú y, como es natural, y además saludable, una generación de investigadores jóvenes, formados en el extranjero y en nuestras universidades, ha salido a la palestra para ofrecernos el fruto de su trabajo incentivado por los programas editoriales actuales.⁷ Es cierto que en el Perú un investigador de arte no puede vivir exclusivamente de su trabajo, pero se las ingenia para ingresar al campo de la enseñanza, el inventario y catalogación del patrimonio, la conservación del mismo o la museología. Todavía estamos lejos de que los museos peruanos acojan de manera permanente a curadores que se ocupen de las exposiciones temporales, redacten los catálogos o se ocupen de programas en red para difundir su patrimonio. Ojalá que el hecho de que hayan proliferado y que se observe una voluntad de participación por parte del Estado, traigan consigo una mayor sensibilidad hacia las profesiones nuevas que conforman las funciones imprescindibles del museo moderno.

El segundo volumen, *Pintura contemporánea. Segunda parte. 1920-1960*, le fue confiado, en primera instancia, a Teodoro Núñez Ureta en 1976. El autor es consciente de que las condiciones sociales han cambiado en el Perú luego de la guerra del Pacífico y de la reconstrucción del país. En ese sentido, reconoce que

► Fig. 7. *La trilla*. Camilo Blas. Colección privada.

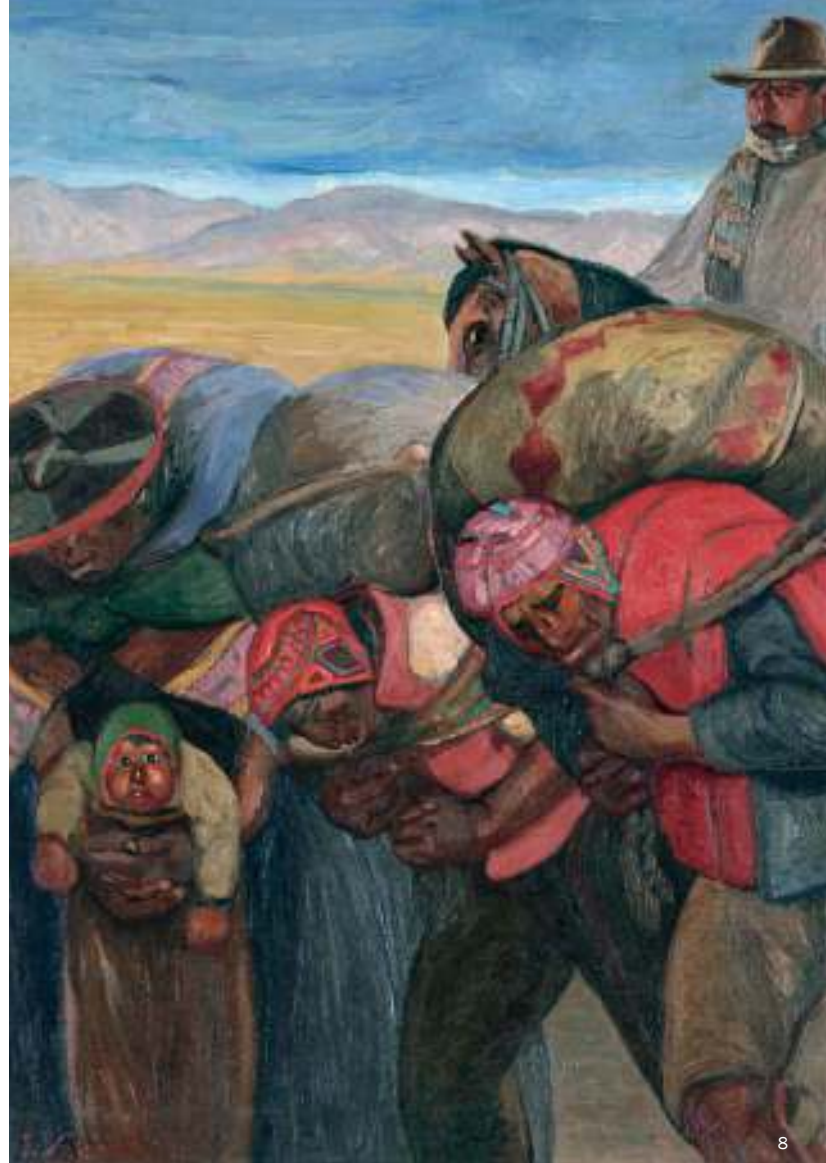
► Fig. 8. *El gamonal*. José Sabogal. 1925. Colección privada.

► Fig. 9. *El indígena*. José Sabogal. 1925. Colección BCP.

► Fig. 10. *Matrimonio en Cajamarca*. Mario Urteaga. 1939. Embajada de los Estados Unidos de América en el Perú.



7



8



9



10

el acontecimiento más sobresaliente es la creación de la Escuela de Bellas Artes (1918) y la formación de artistas plásticos constituye el meollo de la producción dentro del novel sistema peruano de las artes. Después, explica los avatares de la pintura en Europa, marcada fuertemente por las dos guerras infaustas que trastornaron la visión del mundo de los hombres que sobrevivieron: la realidad aparecía para estos como algo brutal y absurdo y por eso había que deshacerse de ella. Comienza lo que podría llamarse “la carrera del abstracto”, que no solo proviene del estigma de las guerras, sino de más lejos, de la Revolución Industrial. El recuerdo bélico aportó el nihilismo, la negación, el escapismo; el segundo acontecimiento, desde el siglo XVIII, fijó el ritmo, la noción de progreso, la velocidad con la que se desintegran las formas. “Todo lo sólido se desvanece en el espacio”.⁸ El llamado arte contemporáneo no solo es ecuménico, sino que antes de agonizar se convierte en una gran mezcladora donde conviven los estilos y las tendencias. Una cosa es Europa y otra América Latina. Dice Núñez Ureta: “Pero si atendemos a la naturaleza del arte, tendremos que estudiar en nuestro suelo el clima y las razones que dan validez o no a las actitudes asumidas por nuestros artistas”. Entiendo que el autor no se refiere a las condiciones meteorológicas, sino al clima espiritual que valida las tendencias artísticas en nuestro medio.

La figura más destacada de la década del veinte fue José Sabogal (1888-1956), quien logró agrupar en torno suyo a un grupo de pintores que más tarde se llamaron “indigenistas”. El grupo “no fue en verdad un movimiento revolucionario en el sentido que deseaba darle Mariátegui, [...] no llevaba una filosofía política expresa en su programa. Fue, sobre todo, un acto de fe en el indio peruano”, afirma Núñez Ureta, pero hoy día, a la distancia, se ve con más claridad que Sabogal reivindicó un arte mestizo y nacionalista, no solo indigenista.

El hecho de que Núñez Ureta no utilice el concepto de generación (aunque sea elásticamente y con licencias) hace posible que ubique en el mismo grupo sabogalino a Vinatea Reinoso (1900-1931), que, al ser menor, pertenece a la generación de los Independientes. En adelante, el autor cambia el esquema y prefiere tratar el asunto desde el punto de vista de los temas: muralismo, retrato, pintura abstracta, etc.

La tardía llegada de la pintura abstracta, después de la segunda guerra mundial, se debe, según Núñez Ureta, al auge de la pintura indigenista en nuestro medio, que no permitió su desarrollo. También advierte que hay que considerar el regreso de los jóvenes artistas peruanos de Europa, pero, en realidad, la abstracción en Lima comienza en los años cuarenta con Szyszlo (quien ya en 1945 y 1947 había emprendido sus primeras experiencias en la abstracción), Kleiser (con obra no figurativa en 1949) y el apoyo indudable del grupo Espacio, gracias al arquitecto Luis Miró Quesada G.

Respecto a la pintura abstracta, el autor deja entrever una crítica velada al considerar que en Europa, debido a las guerras y al desarrollo industrial capitalista, tenían sentido los experimentos modernistas. “Nos llegaban –anota– las diversas tendencias europeas sin el orden en que se habían producido y sin las relaciones e influencias que allá habían ejercido y recibido”. La vocación figurativa y realista del pintor arequipeño lo llevó a consolidar su pensamiento estético dentro de la historia y la tradición andina y a desconfiar de las modas y novedades. Por ello

► Fig. 11. *Payasos con máscaras*.
Víctor Humareda. Colección BCP.

► Fig. 12. *Noche, día y tú*. Venancio Shinki.
1968. Colección BCP.

concluye señalando que “la mayor parte de los ismos solo han tenido entre nosotros un eco fugaz o una réplica limitada y temporal”.⁹ En 1958, año de la inauguración del Primer Salón de Arte Abstracto, un profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes criticó la tendencia como un “epidémico sarampión” y un prurito de estar al día y no quedarse atrás de los pintores “adultos”. Pero, a raíz de la VI Bienal de San Pablo (1961), tanto los jóvenes egresados como la “vieja guardia” ya se habían convertido a la no figuración. Así, con el tiempo, la corriente abstracta se instaló como una academia más.

El capítulo se cierra con unas notas sobre las características de la pintura peruana que, de acuerdo con Núñez Ureta, avanza a un ritmo creciente con la constante influencia extranjera, cultiva dos líneas expresivas (por una parte el realismo y, por otra, la abstracción) y desarrolla, poco a poco, el complejo mundo de la distribución con el aumento de las galerías y el comercio artístico.

Es opinión generalizada que, debido a la enfermedad de Núñez Ureta, se encargaron los textos de presentación sobre los pintores y las imágenes a Juan Manuel Ugarte Eléspuru, ex director de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Sus escritos complementarios, de inconfundible estilo, revelan sus preferencias estéticas y compromisos de amistad. Respecto al indigenismo y a Sabogal, Ugarte Eléspuru utiliza el término de “pintoresquismo” para significar la preocupación por el tema popular andino “en desmedro de la búsqueda de lo profundo esencial, por la seducción de lo pintoresco superficial”¹⁰, posición que tiene su origen en la crítica de Juan Ríos y Raúl María Pereira, quienes “crean una falsa dicotomía al asegurar que los pintores indigenistas privilegiaron el tema en desmedro de los valores plásticos”.¹¹

Un artista que despierta el entusiasmo de Ugarte Eléspuru es Vinatea Reinoso, al que presenta como “una pupila muy ricamente dotada para la captación de la vivacidad cromática de la visión andina [...] que no se dejó seducir por las fáciles soluciones del pintoresquismo lugareño”. En este sentido está muy cerca de la seudo crítica que entonces apostaba por “los valores plásticos” y que contradecía –por ejemplo– la parquedad del color y la preferencia por las gamas terrosas y oscuras de la paleta de Sabogal, o la supuesta anemia del colorido de Quizpez Asín. El tiempo ha demostrado que no se puede usar un rasero para juzgar los méritos de nuestros pintores: el color no solo es luminosidad física, sino expresión indiscutible de la personalidad del pintor.



11



12

La experiencia de sentirse en dos países al mismo tiempo

Escenario
Antropológico

Gisbert
Teresa Gisbert



Que dos países compartan un lago navegable, lleno de peces y rodeado de tierras productivas, sin que ello implique un constante conflicto, no es usual. No son años sino siglos que Bolivia y el Perú comparten el lago Titicaca. Nosotros, que lo hemos atravesado muchas veces, que hemos estudiado la arquitectura que lo rodea, que hemos rezado ante las imágenes de sus iglesias, sabemos lo que es sentirse en un espacio compartido y que al mismo tiempo es nuestro. Pocos países tienen esta extraordinaria experiencia.

La zona del lago Titicaca enriquece al mismo tiempo al Perú y a Bolivia, y, por supuesto, enriquece la historiografía peruana y boliviana, pues hay pocos lugares con semejante arqueología, arquitectura virreinal y pintura. No es necesario mentar la producción agrícola, que se muestra en el libro, y la cantidad de camélidos que abundan en sus orillas: llamas, vicuñas y alpacas. Tampoco recordar que en Juli se escribió el diccionario aimara, que aun se consulta, el de Bertonio.

En el lago Titicaca, se crearon culturas que todavía persisten y enriquecen a los países que lo comparten.

La magia del agua en el lago Titicaca

El Titicaca es el lago navegable más elevado del mundo, pues está a 3810 metros de altitud y se extiende a través de 8400 kilómetros cuadrados. Lo alimentan más de veinte pequeños ríos, siendo el más largo y caudaloso el Ramis. En el extremo sur oriental del lago, nace el río Desaguadero, con un recorrido de 420 kilómetros

► Fig. 1. Vista de la cordillera real desde la isla del Sol. Bolivia.





que desemboca en el lago Poopó, situado en el hoy departamento de Oruro. Las islas más importantes del lago Titicaca son las del Sol y de la Luna, también llamada Coati, que se encuentra junto a la anterior. Del lado peruano, las más grandes son la Amantaní y la Taquile.

En torno al lago Titicaca, el periodo prehispánico tuvo una evolución propia, desde las culturas Chiripa y Wankarani hasta la Tiwanaku, pasando por la Pucara. La sequía del año 1000 y las migraciones terminaron con esta última. Así, en lugar de las tallas en piedra propias de Tiwanaku y de otras culturas como las de Pucara, los collas construyeron chullpares, unos recintos donde se depositaban las momias de los difuntos. Estos son de planta circular o cuadrangular, generalmente de piedra, aunque también los hay de barro.

Las comunidades que viven alrededor del lago tienen tres lenguas propias del antiguo Perú: puquina, uruquilla y aimara, además de la inclusión del quechua, que llega con los incas. La lengua uruquilla o uru se utilizaba en toda la región de los lagos y sus islas, pero, desde que se introdujo el aimara, el uruquilla fue relegado al pueblo de Chipaya, en el departamento de Oruro (Bolivia), y el puquina desapareció. Hay varios documentos que nos describen esta situación, entre ellos el *Visita general del virrey Toledo*. El profesor Rodolfo Cerrón Palomino explica cuáles son las lenguas originarias y cuáles las intrusivas. En su opinión, el puquina y el uruquilla pueden considerarse nativas, y, el aimara y el quechua, ajenas.

► Fig. 2. Isla flotante de los uros en el lago Titicaca. Puno.



Tradicionalmente, se ha sostenido que la lengua de Tiwanaku habría sido el aimara, pero llegó al Altiplano después del colapso de esta cultura, aproximadamente en el siglo XII o XIII. Antes, se hablaba el puquina, aunque la llegada de los pueblos aimaras trajo como consecuencia su desplazamiento. Y, cuando arribaron los españoles, la mayoría de los hablantes estaban aimarizados.

De las cuatro lenguas que se hablaban previamente, sobreviven dos: el quechua y el aimara. El puquina se extinguió definitivamente, y el uruquilla, como queda dicho, apenas sobrevive en el reducto orureño de Chipaya.

Actividades productivas: pesca, agricultura, ganadería

Entre los peces originarios, están la boga y el humantu, así como el Karachi. Otras especies más pequeñas como la conformada por los ispis, aun subsisten. La introducción de la trucha y el pejerrey, entre 1982 y 1992, hizo desaparecer a la mayoría de los peces propios del lago.

Otra actividad estrechamente relacionada con el Titicaca es la cosecha de la totora. La variedad amarilla es la más apreciada para la construcción de techos y balsas. Aun hoy estas embarcaciones se construyen con ese material y son utilizadas por los lugareños.



Por otro lado, el clima benigno del lago favorece la cosecha de quinua, papa, oca y tarwi, e incluso se producen especies traídas por los españoles, como las habas. Todos estos productos son la base de la alimentación cotidiana, que se suele acompañar con especies nativas de peces como el suche o el bagre. La boga ha desaparecido.

La papa se come en dos variantes: chuño y tunta. La primera consiste en papa congelada, que toma una coloración oscura al secarla en la intemperie. La oca, que también deriva de la papa congelada, es completamente blanca, dado que se expone a una corriente continua de agua antes de ser secada.

El desarrollo del pastoreo es posible gracias a la distribución del agua en los alrededores por medio de camellones. Así se consigue mantener el ganado de llamas (*Lama glama*) y alpacas (*Lama pacus*). Actualmente, la carne de estos camélidos, sobre todo la de la llama, es consumida por los habitantes de las zonas. En cuanto a las especies no domesticadas, destacan el huanaco y la vicuña.

Todos estos productos permiten una alimentación fuera del consumo del pescado, basada en la carne y la papa, y se emplean en platos típicos como el chairó, que es una sopa hecha con chuño. Entre los peces, uno de los que se consumen hoy con más frecuencia es la trucha.



Los kallawayas

Los kallawayas, indígenas itinerantes que tienen fama de ser excelentes médicos, se encuentran entre los pueblos que llegan al lago y no pertenecen a él. Compartían su hábitat con los yungas y chunchos en el valle de Apolo, al norte de La Paz, situación que les permitió el intercambio de sal por alucinógenos, colorantes, miel, coca. Hoy, llevan con ellos una gran variedad de plantas medicinales para curar diversas enfermedades. Los remedios de los kallawayas ya fueron codiciados antes de la invasión inca de la zona del lago.

En el año 2003, la Unesco reconoció la cosmovisión kallawayaya como Obra Maestra del Patrimonio Intangible de la Humanidad.

Mitos en torno al lago

En la zona del lago, los mitos más importantes son la aparición de Manco Cápac y Mama Ocllo, concretamente en la isla del Sol, así como el de Contiti Viracocha, que es el dios creador más importante de la región, según la narración de Juan de Betanzos. Entre otras leyendas ligadas al lago, también se encuentra la de Tunupa, el cual, según la tradición, llegó al Collasuyo vestido como un andrajoso. El cronista Alonso Ramos Gavilán nos dice lo siguiente: “Cuando Tunupa llegó a Carabuco [pueblo situado a orillas del lago] tendió su capa sobre las aguas y entró dentro de la laguna Titicaca navegando hacia Copacabana. La muerte de Tunupa se debe a que este dios en la travesía pecó con sus dos hijas [peces del lago interpretados hoy como sirenas] entonces Tunupa fue atado a una balsa de totora que navegó hasta la región de Machacamarca, al chocar con la cual abrió la tierra creándose el río Desaguadero que desemboca en el lago Poopó. Allí, curiosamente, hundiéndose y desapareció para siempre entre las aguas de los aullagas [salar de Uyuni]”. La leyenda, además, explica que Tunupa, al dejar el lago Titicaca y deslizarse por el río Desaguadero, se convirtió en un ser femenino, suscitando así nuevas y complicadas leyendas.

Arqueología

El lago Titicaca y sus alrededores son muy ricos en restos arqueológicos. Martti Pärssinen, por ejemplo, explica el desarrollo de Tiwanaku, que es la cultura más importante. Elías Mujica va más atrás y se refiere a los primeros pobladores, desde el periodo arcaico hasta el formativo (desde alrededor de 2000 a. C. hasta 400 d. C.). Hacia 250 a. C. se consolida la cultura Pucara, que termina alrededor del 400 d. C. y de la cual quedan varias estelas de piedra que son el antecedente de la cultura posterior, la Tiwanaku. Es importante mencionar la figura del Degollador, hoy en el museo del pueblo de Pucará, que nos muestra un personaje antropomorfo, con cuerpo humano y cara de felino, que lleva en una mano una cabeza decapitada y en la otra un tumi o cuchillo degollador. Aproximadamente en el año 500, nace Tiwanaku y se desarrolla hasta el año 1000 y 1100. Formalmente, deriva de Pucara, pero fue una cultura más avanzada. Tiwanaku colapsó alrededor del siglo XII, probablemente a raíz de una larga sequía.

Los señoríos aimaras (o collas) aparecen después del fin de Tiwanaku, cerca del año 1100, y subsisten hasta la conquista inca, que se produce alrededor de 1450. Desde la llegada de los collas, los entierros se hicieron en las chullpas, torres con una entrada única orientada hacia la salida del sol donde se colocaban las momias de los difuntos. Claudia Rivera se refiere a culturas anteriores a Tiwanaku y Pucara como la Chiripa, y Jédu Sagárnaga termina aludiendo al caso de Pariti, isla en la que se encontraron magníficas cerámicas con un estilo peculiar pero ligadas cronológicamente a Tiwanaku. El autor se pregunta qué era Pariti hacia el año 1000. Se supone que la isla era visitada para realizar

◀ Fig. 3. Puerta del Sol. Tiahuanaco. Bolivia.

◀ Fig. 4. Las chullpas de Sillustani. Ubicadas en una península de la laguna Umayo. Puno.



5

ceremonias propiciatorias, en relación con los principales centros tiwanacotas, y es posible que tuviera una población estable a lo largo del año, probablemente con gente vinculada al culto.

Antes de Pariti, es necesario describir Tiwanaku, que fue la más alta civilización de la zona. Sucede a Chiripa y a Khonkho Wankane, y luego a Pucara. Alan Kolata, quien ha dirigido las excavaciones durante largo tiempo, nos explica que el centro de Tiwanaku está formado por la pirámide de Akapana, al pie de la cual se encuentra el Kalasasaya, que es una explanada rodeada por un muro. Se accede a ella a través de una gran escalinata situada junto a un pequeño patio hundido, cuyos muros están decorados con cabezas talladas. En el centro, se encuentra un monolito que responde a la tradición yayamama. A su vez, en este mismo lugar, se encontró el monolito Bennet (nombre de su descubridor), que es la mayor estela de la zona y que hoy se ha trasladado al museo de sitio. En la misma explanada está la Puerta del Sol, que representa a un ser central rodeado por seres alados. Según Kolata, este conjunto (la pirámide de Akapana, el Kalasasaya y el templete subterráneo, incluida la pirámide Putuni) estaba rodeado de un foso que lo aislaba de la ciudad.

Historia

Un resumen de Carlos D. de Mesa Gisbert sobre los cronistas nos permite conocer más de cerca la historia del lago, desde Juan de Betanzos, quien la escribió en 1551, hasta Pedro Cieza de León, quien es muy fiable y minucioso en sus descripciones. Este último explica que, cuando los collas se convirtieron en vasallos de los incas, “hicieron por su mandato grandes templos, así en la isla Titicaca como en Hatun Colla y en otras partes”. El cronista testimonia el legado inca en el lago a través de las construcciones que han quedado en la isla del Sol.

▲ Fig. 5. Patio de la Casa Diez de Medina.
Hoy Museo Nacional de Arte. La Paz. Bolivia.

► Fig. 6. Vista del interior del Museo Templo
San Juan de Letrán. Juli, Puno. Perú.

Una figura singular es la de Pedro Sarmiento de Gamboa, quien concluye que los incas fueron usurpadores y tiranos, pues era cronista oficial y le interesaba legitimar la conquista española. Más sereno es el relato de José de Acosta, quien publica su *Historia natural y moral de las Indias* en 1590. Por su parte, en 1605, Reginaldo de Lizárraga saca a la luz su *Descripción breve de toda la tierra del Perú*, donde aparece Tiwanaku. Carlos Mesa también nos habla del Inca Garcilaso de la Vega y de los innumerables cronistas del Perú que se interesan por el lago, entre ellos algunos indígenas como Juan de Santa Cruz Pachacuti y Felipe Guamán Poma de Ayala.

Arquitectura y arte

Varios trabajos explican la arquitectura en torno al lago Titicaca, que incluye Copacabana, Carabuco y la ciudad de La Paz. De esta última tenemos ejemplos como las portadas de Santo Domingo y San Francisco, mientras que del Altiplano se incluyen el santuario de Copacabana y las portadas de las iglesias de Tiwanaku y Laja, con sus columnas y relieves de monos, pues este animal era el dios sustentante de los edificios, según la tradición.

El arquitecto Roberto Samanez Argumedo se ocupa de la parte del Perú y muestra las iglesias más tempranas, como la de la Asunción en Juli, e impactantes como las de Ayaviri, Lampa y Asillo, correspondientes al siglo XVII. También se refiere a la iglesia de Pomata y la Catedral de Puno.

El arte que describe Pedro Querejazu da especial importancia al trabajo plumario, para aludir luego a la escultura de la Virgen de Copacabana, obra tallada en 1580





por Francisco Tito Yupanqui, quien logró que la imagen fuera aceptada entre los pobladores. A este le sucede Sebastián Acosta Túpac Inca, quien en 1614 hizo el retablo para Copacabana, hoy ubicado en la nave. Querejazu también resalta las pinturas murales de Carabuco, con el *Infierno* de José López de los Ríos pintado en 1684, y Caquiaviri, con el impactante lienzo de *La Muerte*.

Luis Eduardo Wuffarden estudia las iglesias del lado peruano, entre las que destaca el retablo de Challapampa, obra de Bernardo Bitti. Sostiene que Bitti también es el autor de la pintura de la Virgen de la Asunción, que se encuentra en el templo de la Asunción, en el pueblo de Juli. Por último, Wuffarden comenta sobre el interior del templo de San Juan, igualmente en Juli.

Respecto al arte textil, tenemos los trabajos de Christiane Lefebvre, que incluyen una descripción de los tejidos de Taquile y el sur del lago Titicaca, estos últimos a su vez estudiados por Silvia Arze. Es importante la reseña pormenorizada de los textiles de los kallawayas. En cuanto a otras manifestaciones artísticas, cabe destacar la presencia de los toros de Pupuja, analizados por el profesor Jorge Flores Ochoa.

Fiestas

Las fiestas patronales abarcan todo el entorno del lago, desde Puno hasta el Gran Poder, en la ciudad de La Paz, un evento que, al realizarse en una ciudad muy poblada, es espectacular. En el lado boliviano, también está la fiesta de Santiago de Guaqui, que se realiza en el mes de julio en el Altiplano, a orillas del lago Titicaca. En una de las procesiones de esta celebración, sale el santo vestido de militar y montado en un caballo blanco, y también se incluyen las balsas de totora, que “desfilan” en el lago.

Por su parte, el profesor Cergio Prudencio es el encargado de referirse, en detalle, a los instrumentos aimaras, entre estos los sikus, las tarkas, los pinquillos, las quenas y las wankaras. Más adelante, se muestran estos mismos instrumentos utilizados en la zona de Puno, a los que podemos ver en su contexto dentro de la fiesta.

Así como hemos mencionado la fiesta del Gran Poder en La Paz y la de Guaqui en honor de Santiago en el lado peruano, consignamos la fiesta de la Candelaria, que se realiza en la ciudad de Puno. Este evento conserva los antiguos altares efímeros que se erigen en el espacio donde se desarrolla la procesión, tradición que ha desaparecido en la zona boliviana.

Además, entre las celebraciones que se llevan a cabo en los alrededores de Puno, podemos citar la fiesta de la Virgen de Altigracia, que tiene lugar en el pueblo de Ayaviri, donde hay una corrida de toros por la tarde, tras la ceremonia religiosa. Otro festejo folclórico interesante es la Invención de la Cruz, en el pueblo de Huancané, que se hace en abril y se inicia con la velación de la cruz. La procesión cuenta con un acompañamiento de sikuris y chiriguanos.

Asimismo, el libro nos presenta la tradición musical de Puno, muy rica según las imágenes de sus innumerables fiestas, entre las que hay que destacar los carnavales de Arapa y Acora. Finalmente, se alude a la música de las danzas mestizas, hecho que no es señalado en ningún otro lugar.

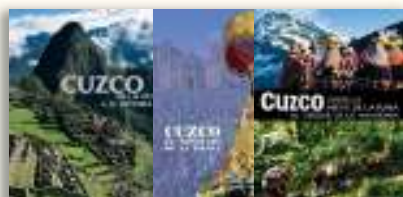
◀ Fig. 7. Carnaval de Taquile. Puno.

◀ Fig. 8. Mujeres bailando morenada en la fiesta del Señor del Gran Poder. La Paz. Bolivia.

Cusco, centro del mundo andino

Escenario
Antropológico

Kuon Arce
Elizabeth Kuon Arce



Para el Banco de Crédito del Perú, la ciudad del Cusco y su región han sido la fuente de inspiración más encendida en su labor de difusión de una parte especialmente valiosa del patrimonio material e inmaterial de la nación, lo que se refleja en la edición de tres hermosos libros de la colección Arte y Tesoros del Perú dedicados a la capital imperial.

El historiador francés Lucien Febvre decía que “la historia puede y debe hacerse con todo lo que el ingenio del historiador le permite utilizar, por lo tanto con palabras, con signos, con paisajes, con tejas”.¹ En efecto, al coincidir con esta aseveración, estamos convencidos de que la historia se narra a partir de referencias documentales, pero también con el estudio directo e interpretación de testimonios materiales que se nos brindan permanentemente y que en nuestra región son tan vastos como ricos y de gran contenido ideológico. Asimismo, la tradición oral, que es tan importante para el poblador andino, resulta una fuente inagotable de conocimientos tradicionales.

Hemos escrito los textos de estos tres volúmenes con la satisfacción que produce investigar y difundir temas de la región, corolario de un proceso que tiene más de cuatro décadas. Los libros muestran simultáneamente el patrimonio material e inmaterial del hombre andino afincado por siglos en esa zona. Otra de sus características es la presentación de un texto continuo sobre el tema en cuestión, lo que difiere un poco de los otros libros de la serie. Si bien cada autor se encargó de los capítulos correspondientes a su especialidad, se llevó a cabo una redacción

► Fig. 1. Conjunto arqueológico de Machu Picchu. Cusco.





2



3



4



conjunta que hizo posible que el producto fuera un todo coherente, ya que cada capítulo fue revisado individualmente por los participantes, enriqueciéndose con sus conocimientos la visión de las partes.

Considerando estos referentes, escribimos el libro *Cuzco. Del mito a la historia* (2007), con el fin de mostrar aquel Cuzco solo conocido por los especialistas y que, contradictoriamente, era muy ajeno al saber del común de sus habitantes y de los peruanos en general.

La cordillera de los Andes, un reto de la naturaleza para sus pobladores desde tiempos remotos, es una de las cadenas de montañas más extensas y elevadas del mundo, y la única que ha tenido y aun tiene presencia humana, pues es habitada permanentemente durante todo el año y a gran altura.

En la región andina el clima tropical, propio de su latitud, es modificado por esta cadena montañosa que convierte, en términos de clima, la latitud en altitud. Cuando se sube a la sierra, cada cien metros de ascensión es como si se recorriera un grado geográfico hacia el sur y uno se alejara cada vez más del trópico. En los Andes centrales y en especial en la sierra sur del Perú, el factor altitud predomina sobre el de latitud, a diferencia de otras regiones tropicales del mundo. Debemos recordar que los inmensos territorios tropicales de América del Sur se extienden entre la línea ecuatorial y el trópico de Capricornio.

En esta área, sobre todo en la sierra sur del Perú, se desarrolló una de las cinco civilizaciones originales del mundo, como bien se sabe. Esto significa que se logró un desarrollo autónomo con poca o ninguna influencia externa, y que los centros urbanos fueron una materialización de ese proceso.

Con más de cuarenta siglos de ocupación continua, la ciudad más antigua de Sudamérica es depositaria de múltiples y diversas evidencias culturales, de tradiciones locales e influencias foráneas que permitieron que fuera denominada Patrimonio Cultural de la Humanidad en 1983.

En nuestro libro se incidió en su origen geológico todavía en el Pleistoceno, cuya correspondencia arqueológica es el Paleolítico (ca. 9600 a. C.), es decir, miles de años antes del apogeo del gran imperio inca. Los inicios de este último se remontan hacia el año 1000 d. C., última etapa del desarrollo de la cultura andina y momento en el que se inicia la historia de los hombres que se establecieron en ese fértil valle, cuya época dorada sería entre 1438 y 1532, fecha de la irrupción europea.

Antes de los incas, el valle del Cusco pasó de las primeras formas de sencillos asentamientos a las ocupaciones aldeanas de Markavalle (hacia 1000 a. C.), Chanapata (entre 800 a. C. y 100 d. C.), Qotakalli (hacia 600 d. C.), Killki (entre 800 y 1100 d. C.) y Lucre (entre ca. 1100 d. C. y 1300 d. C.). Los dos últimos fueron los orígenes del imperio del Tawantinsuyu.

Cuando se evoca la historia de los incas del siglo XVI, nos remitimos a la imagen del Cusco, la ciudad sagrada, y de su paisaje de altura, al que está tan íntimamente ligado. El territorio de la Cuatro Partes del Mundo, conformado por el Chinchaysuyu, Qollasuyu, Andesuyu y Condesuyu, y ocupado por los “cuzcos”, se erigió en el siglo XV como el mayor estado de la América precolombina. Su extensión, tantas veces reiterada, abarcó desde el Ecuador y parte de Colombia por el norte, hasta el centro de Chile por el sur. El Pacífico constituía la frontera occidental y la oriental se encontraba en la cuenca del Amazonas y del Chaco, hoy Argentina.

Con un dominio relativamente corto, desde 1440 hasta el arribo de los españoles en 1532, esta cultura impresionó a los recién llegados por su tecnología en la construcción de caminos y puentes, proyectos de control hidráulico, traslado de población entre diferentes regiones, coordinación del calendario agrícola, control vertical de pisos ecológicos y domesticación de plantas y animales nativos, así como por sus obras de cantería, barro, tejidos, orfebrería y otras artes.

◀ Fig. 2. Andenes incas. Moray, Maras. Cusco.

◀ Fig. 3. Viviendas frente al Apu Salcantay. Cada mañana los pobladores de los Andes lo saludan con reverencia.

◀ Fig. 4. Puente colgante de Q'eswachaka. Comunica los pueblos de la provincia de Canchis con los del distrito de Livitaca. Provincia de Chumbivilcas. Cusco.

◀ Fig. 5. La profundidad del cañón del río Apurímac entre imponentes montañas andinas, donde se ubica el nevado de Salcantay. Cusco.

Los logros tecnológicos y artísticos de los incas fueron consecuencia de un proceso evolutivo de la cultura andina que duró milenios. Ejemplo de ello es la diversidad de formas y decoración en la alfarería, de acuerdo a sus múltiples usos y funciones –desde domésticos hasta rituales–, y que fue hábilmente utilizada como medio de difusión de la ideología incaica.

Los cronistas del siglo XVI, entre ellos Betanzos, el Inca Garcilaso y Cieza de León, recopilaron versiones sobre su origen mítico y, principalmente, se ocuparon del mito de los cuatro “hermanos” Ayar. Betanzos y Cieza lo presentan como “el más antiguo” o quizás el más genuino. Fueron testimonios relatados por los cusqueños acerca de sus orígenes más remotos.

Cusco fue el centro de este universo, el *chawpi*, que permitía articular la gran variedad de ambientes naturales del amplio y complejo mosaico de naciones que hablaban distintos idiomas, como lo señalaron los europeos que recorrieron el territorio. La complejidad cultural mostraba similar diversidad, desde



organizaciones estatales avanzadas hasta grupos de cazadores, recolectores trashumantes o pescadores, como los de la costa, que fueron considerados muy primitivos.

A pesar de los siglos transcurridos y los diversos sistemas políticos que se sucedieron desde el siglo XVI y durante la historia nacional, se siguen conservando identidades locales y regionales, de las cuales las mayores corresponden a las cuatro grandes regiones de *chinchas*, *cuntis qollas* y *antis* aun vigentes. Esta totalidad fue articulada desde el “centro del universo andino” por los gobernantes “cuzcos”, que fueron los “señores destos reynos”.

Cusco es la única ciudad andina prehispánica que permanece y cuyo pasado se extiende del mito a la historia. El mito, que es otra forma de conservar la memoria. Todo mito es verdad histórica narrada con alegorías e incluso fantasías reales. La historia contada con estos recursos se entiende con imaginación creadora y especial atención a los signos y símbolos utilizados. Así, los mitos de la creación de la ciudad

imperial pueden ser cotejados con la información que aportan gradualmente las excavaciones arqueológicas.

Los llamados, con mucha frecuencia, incas míticos, son parte de la historia oral que, gracias a la escritura fonética proporcionada por los europeos, quedó conservada. La hoguera consumió centenares de quipus y la persecución y eliminación de los especialistas en su manejo, los quipuqamayoc, nos privaron de fuentes originales que pudieran equipararse a los códices mesoamericanos. Felizmente, en la actualidad, la intervención de dedicados estudiosos permite que esas extraordinarias evidencias nos transmitan profundos conocimientos de nuestra ancestral civilización.

Cuzco. Del mito a la historia es una presentación del *Qosqo*, la ciudad prehispánica que admiraron los peninsulares a su llegada y que fuera fundada por Francisco Pizarro el 23 de marzo de 1534. Así, la urbe andina se transformó simbólicamente en una comunidad hispana y cristiana. En 1540 se le concedió el derecho de llevar el título de *Cabeza de los Reinos del Perú*. Este título fue engrandecido tardíamente hacia 1784, poco después de la rebelión de José Gabriel Condorcanqui, Túpac Ama-



◀ Fig. 6. Muros incas del palacio de Sinchi Roca. Cusco.

▲ Fig. 7. Canales que atraviesan las terrazas escalonadas del conjunto agrícola y ceremonial de Tipón, situado al suroeste del Cusco.

ru II (1780-1781), como “fidelísima”. Documentos posteriores se refieren a la ciudad como “la mui noble gran leal y fidelísima ciudad del Cuzco, antigua metrópoli del imperio del Perú”.

El año 2009 concluimos el libro *Cuzco. El lenguaje de la fiesta*, que, como el precedente, no tiene ensayos independientes de los autores, pues se prefirió mantener la unidad de la articulación temática sobre la fiesta urbana y rural. Esta integración solo fue posible por la confluencia de puntos de vista de los miembros del equipo, quienes compartieron objetivos y postulados en las tres publicaciones.

Así nos propusimos abordar la fiesta siguiendo la teoría propuesta por el notable antropólogo norteamericano Robert Redfield (1928-1979), quien señalaba que las celebraciones en cualquier sociedad había que plantearlas mirando el espacio donde se desarrollaban. Él dividió el tema en dos aspectos: lo que denominó “la gran tradición”, que se refiere a las festividades realizadas en sociedades urbanas, y “la pequeña tradición”, que las muestra en sociedades rurales del mundo moderno y contemporáneo. ²

La fiesta cusqueña de hoy es el resultado del proceso de cambio y renovación que nuestra sociedad ha afrontado en su desarrollo cultural, cuyas innovaciones se deben a la invención, la divulgación u otros fenómenos producidos a lo largo de casi cinco siglos de contacto con el mundo exterior.

En el siglo XVI, los españoles se percataron de que el Cusco era el centro de poder político y cultural de la civilización andina. Este contaba con tradiciones religiosas en contextos sociales definidos que formaban parte del poder político estatal. Con ellas convivían expresiones festivas propias de la religión popular, los pobladores (*runas*) de ayllus y comunidades rurales. Ambas tradiciones, la prehispánica y la occidental, recién llegadas, formaron un todo que ha estado abierto a muchos cambios e influencias, y que ha sido enriquecido durante siglos.



► Fig. 8. Procesión del Señor de los Temblores en semana santa. Cusco.



El calendario religioso-ceremonial inca abarcaba todo el año. Era complejo y grandioso, dependiendo de la deidad a la que se celebraba y los días dedicados a ella. La concurrencia era masiva, como lo corrobora la información histórica. El espacio donde se realizaban las ceremonias fue el Haucaypata o “lugar de las celebraciones”, la gran plaza central de la ciudad, el “centro del centro”, es decir, el núcleo de Cusco. Debido a este rasgo ideológico, se le comparó con la Mamaqocha, como se le denomina al mar, que es la gran fuente y origen de la vida. 3

El carácter ideológico, así como religioso de la veneración a la plaza como centro, ha trascendido hasta el presente. Las procesiones más importantes del calenda-



▲ Fig. 9. Festividad del Señor de Qoyllurit'i. Los pablitos con banderas peruanas en el hermoso escenario del Qolqe Punku.

► Fig. 10. Los danzantes de ch'unchu en la festividad de Qoyllurit'i visten trajes rojos y tocados de plumas de guacamayos.

rio católico, como el Corpus Christi y el Señor de los Temblores, se llevan a cabo en este espacio. En la actualidad, este antiguo lugar sagrado es un ícono para la ciudad y sus pobladores. A tal punto que los más relevantes acontecimientos de la ciudad en el siglo XX han ocurrido en el Haucaypata.

El calendario de celebraciones o fiestas de la nueva religión en estos territorios, fue uno de los mecanismos usados en la agresiva política de evangelización que usaron los peninsulares desde su arribo. Elaboraron un registro de las fiestas prehispánicas para situarlas en el tiempo de acuerdo al calendario gregoriano, utilizado por ellos, así mismo tomaron como referencia obligada, las celebraciones del extenso santoral católico.

Para el cusqueño contemporáneo, la relación entre el tiempo y las celebraciones ha sido parte de la visión andina en el pasado y lo es en el presente. Las fiestas sirven como referencias temporales. Para el tiempo pasado se recuerda la última fiesta que se celebró y para el futuro se tiene en cuenta la que viene: "Pasó la Navidad, ya viene Reyes y luego carnavales" y así, sucesivamente, a lo largo del año.

La influencia española y la firmeza con la que la Corona llevó adelante los postulados de la Contrarreforma católica, encontró en el fenómeno festivo la mejor manera de transmitir la religiosidad y la defensa de la fe, haciendo de esa causa una cruzada oficial. La imagen representó para el catolicismo un componente fundamental en la cultura visual predominante en aquella época.

La fiesta exponía la ideología y creencias a través de la escenografía, el vestuario, la música y la danza. La participación de la nobleza, los gremios, las cofradías, las ordenes religiosas y el pueblo resaltaba la importancia y solemnidad de la fiesta. Salvando las distancias, ello se advierte en el Cusco actual y sus tres fiestas más significativas: las Cruces de Mayo, el Corpus Christi y la procesión del Señor de los Temblores el lunes de la Semana Santa. Otra celebración que ha ido creciendo de manera inusitada es la procesión de la Virgen Natividad de La Almudena, que se realiza el 8 de septiembre y convoca a una gran cantidad de fieles en un espacio importante del centro histórico de la ciudad Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Las fiestas patronales que se celebran en el área urbana y centros poblados como capitales de provincia son expresiones de concepción barroca, producto del proceso de evangelización que comenzó en el siglo XVI y cuyo esplendor se manifestó en los siglos siguientes.

En el área rural del departamento del Cusco destaca, en forma excepcional, la peregrinación al Santuario del Señor de Qoyllurití o Señor de las Nieves Resplandecientes, una de las cuatro peregrinaciones más importantes del mundo católico. Se desarrolla en las faldas del nevado Ausangate, a 4500 msnm, y es una conjunción de tradiciones de creencias ancestrales y de la fe católica. Se venera al sol y el apu Ausangate, así como a Cristo, el Señor de las Nieves Resplandecientes o Taytacha Qoyllurití, que está representado en una pintura sobre piedra, lugar donde fue edificado el templo mediante los óbolos de los devotos. Según la leyenda, dicha imagen apareció en el siglo XVIII.

Cabe señalar que los santuarios de altura son muy importantes en la vida espiritual de los pueblos surandinos. Son ámbitos que, por la fe religiosa de la gente, adquieren un carácter sobrenatural o sagrado. Su esencia radica en ser un lugar santo, es decir, un espacio sagrado cuya profanación se evita una vez que la divinidad se ha manifestado en él.

Entre otras singularidades de la fiesta cusqueña se encuentra la influencia que ejercen creaciones culturales que son tan diversas como sus expresiones artísticas. Los espacios públicos se sacralizan a través de una arquitectura efímera como altares, arcos, "salas", pozas o descansos, además de castillos de fuegos de artificio. Las vías procesionales tradicionales corresponden a rutas seguidas por actos litúrgicos desde antaño, donde desfilan cientos de fieles devotos, danzantes y músicos, pasacalles, y se aprecia el arte popular en la imaginería, pintura, tejidos, orfebrería, cerería, bordados y vestimenta que requiere la gran variedad de danzas, así como en las máscaras, música, comida y bebida que engalanan cada fiesta. Todo ello expresa la vitalidad y pervivencia de las dos antiguas tradiciones que han confluído en el fenómeno festivo.

La trilogía sobre el tema se completó con el libro *Cuzco. Desde la nieve de la puna al verdor de la Amazonía*. Este propone una visión integral del departamento, a través de imágenes vivas y actuales de sus trece provincias, de sus características y tradiciones vigentes, de sus diversos pisos ecológicos, componentes de una verticalidad a la que tan a menudo se alude en nuestros libros. Esta constituye uno de los pilares fundamentales de la ideología y del desarrollo del mundo andino desde tiempos remotos hasta nuestros días, como lo demostró el ilustre andinista John Murra, pues trasciende los acontecimientos históricos del pasado signados por el enfrentamiento de universos y mentalidades diferentes.





Una mirada de esta naturaleza es indesligable de la historia reciente, que se inició con la colonización europea y la imposición de una nueva fe, de donde emergió una religiosidad andina con peculiares reminiscencias y referentes ancestrales.⁴

La región que se estudia en este libro es, todavía, un área marginal y recién empieza a recibir el impacto de la modernidad. Décadas atrás fue zona de exclusión. A pesar de su antiguo esplendor, como lo testimonian los espléndidos recintos religiosos coloniales que aun pueden admirarse, los habitantes quechuahablantes vivieron encerrados por la agreste geografía de los Andes, con sus profundas quebradas, altas cumbres, altiplanos y ríos, barreras infranqueables que separaron a los grupos humanos que aun radican en esas áreas.

Asimismo, se puso énfasis en resaltar una de las características de la región del Cusco que habitualmente no es percibida. Nos referimos al hecho de que más de

la mitad de su extensión superficial corresponde a estribaciones andinas de selva alta y llanura amazónica. El territorio cusqueño posee gran diversidad de climas, con pisos ecológicos muy definidos en función de su altitud sobre el nivel del mar, con flora y fauna variada, y con asentamientos humanos que cambian con el paisaje.

Por otra parte, también se señala en el volumen que el Obispado del Cusco en el siglo XVI tuvo el privilegio de ser la diócesis más antigua de América del Sur. Contaba con un territorio tan extenso que, en sus inicios, incluyó Quito, Popayán, Lima, Huamanga, La Paz y Tucumán, hasta que fue desmembrado por la creación de otros obispados. En el siglo XVII, la existencia de un gran número de parroquias y doctrinas originó la edificación de templos de catequesis, que aun se conservan y constituyen polos en la vida cotidiana de las provincias tratadas.⁵

En este periodo, las demandas del centro minero de Potosí convirtieron a este territorio en una región agraria y manufacturera muy importante, en el que las haciendas y obrajes andinos productores de tejidos tenían su mercado asegurado. Gracias a ello, la región cusqueña se volvió la gran proveedora de la coca de Paucartambo, del azúcar de Abancay, del maíz de Urubamba y Quispicanchi y de la ganadería de las provincias altas de Chumbivilcas y Espinar. La comercialización de productos entre Potosí –situado a mil kilómetros al sureste del Cusco– y las provincias productoras impulsó el transporte mediante piaras de llamas y, más adelante, la arriería con recuas de mulas, que incluso eran traídas desde Tucumán, y cuyos trajines dieron lugar a una compleja red de caminos, puentes de cal y canto, tambos y mesones.

Es importante destacar que esta actividad trascendió el aspecto económico y se realizó a través de la extensa red de caminos (Qhapaq Ñan o Caminos del Inca), como lo señalan las crónicas de los siglos XVI y XVII. Su magnitud superaba las obras de comunicación de las grandes culturas del Viejo Mundo, pues “sobrepasaban a las altas y grandes pirámides de los Egipcios y aun las calzadas y obras de los antiguos romanos”, como escribió Gutiérrez de Santa Clara.⁶

En el periodo colonial, muchos de estos caminos fueron abandonados por los trajinantes españoles por no adecuarse a sus necesidades. Así, los de altura y de escalinatas, por ejemplo, no eran de fácil tránsito por los caballos y las mulas, lo que hizo que se construyeran otros más aptos para estos animales. Igualmente, los tambos se cambiaron de ubicación en función de las jornadas de los hombres a caballo y los puentes colgantes y de crisnejas fueron sustituidos por los de cal y canto.⁷ Durante esta etapa, se hicieron famosas las rutas conocidas como “caminos reales”, entre estos el de la Ciudad de los Reyes –antes camino del Chinchaysuyu–, el de la Villa Imperial de Potosí –que no era otro que el camino al Qollasuyu– y el de los Condesuyus, como seguía llamándose el que se dirigía hacia Arequipa y la costa del sur del Perú.

El libro también se ocupa de la herencia cultural, que se tradujo en creaciones artísticas diversas, como la producción de piezas de orfebrería de los plateros coloniales, muchos de ellos indígenas, quienes eran incentivados por los obispos para ornamentar los numerosos templos, así como la elaboración de cerámica vidriada, la loza de la tierra, con características peculiares que se generalizaron en la región. La producción continuó hasta el siglo XX en comunidades indígenas surandinas que, siguiendo la tradición, expresaron su sensibilidad a través de este tipo de cerámica y los trabajos textiles arraigados desde tiempos prehispánicos.

◀ Fig. 11. Mujeres k'anas lucen coloridos vestidos. Cusco.

◀ Fig. 12. Centro arqueológico preinca de K'anamarca. Provincia de Espinar. Cusco.

◀ Fig. 13. El río Apurímac atraviesa el lugar conocido como Tres Cañones. Provincia de Espinar. Cusco.



Estos han persistido hasta nuestros días por sus contenidos de orden ideológico, por sus cualidades estéticas, por ser símbolos de poder y jerarquía, así como instrumentos sagrados de uso ritual y mágico, valores que hacen de una pieza de tejido “un objeto de mérito excepcional e inigualable”, como expresó el estudioso Francisco Stastny.⁸

Finalmente, los autores Jorge A. Flores Ochoa, Elizabeth Kuon Arce –antropólogos nacidos en el Cusco– y Roberto Samanez Argumedo –arquitecto nacido en Apurímac, antiguo territorio cusqueño– pertenecemos y estamos enraizados por generaciones en esta región. Por ello, ha sido especialmente gratificante para nosotros investigar y difundir temas sobre el área, con el propósito de transmitir una visión en torno a los distintos aspectos inherentes a esa fuente inagotable que es la cultura e historia del Cusco. Este también fue el caso de la edición de otros dos libros de la serie Arte y Tesoros del Perú como *Pintura mural en el sur andino* (1993) y *Qeros. Arte Inka en vasos ceremoniales* (1998).

La pintura mural es un acápito importante en la historia de la escuela cusqueña de pintura. Fue el resultado de un fenómeno de aculturación de notable presencia, que plasmó en los muros de innumerables edificaciones el pensamiento del hombre cusqueño y surandino desde el siglo XVI y a través de 400 años de su historia, incluso hasta el siglo XX. El legado de murales de corte religioso-evangelizador, político y profano, de escenas de la vida cotidiana, se advierte en edificaciones imponentes o en una arquitectura vernacular. Estos son un libro abierto que permite entender la vida colonial en todos los estratos de esa sociedad, así como la de tiempos republicanos en su área de influencia. En esta forma de expresión visual, se percibe la fuerza y voluntad de manifestar aquellos pensamientos e ideologías que rondaban el sur andino durante esos siglos. Esta actividad artística

▲ Fig. 14. Choquequirao. Plaza principal en primer plano. Provincia de Anta. Cusco.

► Fig. 15. El pongo de Mainique, paso del Alto al Bajo Urubamba, provincia de La Convención. Cusco.

se realizó principalmente en zonas rurales, sociedades marginales con respecto a los centros urbanos, ya que en ellas había un menor control y represión de las ideologías propias y antagónicas a las oficiales.

Resulta significativo el tema de los qeros, aquellos vasos ceremoniales de origen muy antiguo, que en tiempos prehispánicos se trabajaban en cerámica. Durante los siglos XVII y XVIII, bajo el dominio español, fueron manos nativas las que los elaboraron en madera, de ahí su denominación de *vasos de palo*. Sobresalen como expresión de un arte de resistencia, pues eran uno de los pocos soportes donde los artífices indígenas representaban figurativamente y con gran policromía escenas míticas de las glorias de sus antepasados, con tópicos emblemáticos y reivindicatorios. Continuaron produciéndose a través de siglos de dominación, con la misma finalidad de orden ritual que tuvieron en sus orígenes. Hoy todavía son usados por los pobladores de las comunidades campesinas para las ceremonias propiciatorias de la religión tradicional andina.

Estas expresiones artísticas, símbolos de síntesis ideológica, tan presentes en el quehacer de los habitantes del mundo andino, tuvieron en el Cusco su centro de influencia entre los siglos XV y XX.

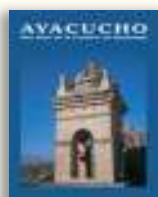
Comprometidos con la conservación del patrimonio material e inmaterial de la región desde varias décadas atrás, conformamos el equipo que, con la colaboración del arqueólogo Luis Barreda Murillo (Puno, 1925-2008), la antropóloga Catherine Julien (California, 1949-2011) y el historiador Donato Amado González, asumió el encargo de escribir estos libros. Lamentablemente, dos de ellos ya no están más con nosotros, pero han dejado en las páginas de *Cuzco. Del mito a la historia* su enorme conocimiento sobre la ciudad que los acogió y donde desarrollaron importantes investigaciones en el campo de la arqueología, la antropología, la etnohistoria y la historia. Sus valiosas publicaciones sobre la región cusqueña y el sur andino son un importante legado intelectual para el país. A ellos nuestro sentido homenaje.



Ayacucho: San Juan de la Frontera de Huamanga

Escenario
Antropológico

González Carré
Enrique González Carré



El año 1997, el Banco de Crédito del Perú editó el libro *Ayacucho: San Juan de la Frontera de Huamanga*, volumen XXIV de su colección *Arte y Tesoros del Perú*, que fue creada con el propósito de difundir la originalidad y esplendor de nuestro patrimonio cultural.

En la colección *Arte y Tesoros del Perú*, el volumen sobre Ayacucho es el único que ha sido dedicado a la historia de una ciudad. En las décadas de los ochenta y noventa, el Perú y, sobre todo, la región Ayacucho, soportaron una constante violencia social.

Fueron varias las representaciones extranjeras y nacionales que implementaron diversos programas de ayuda a la población de Ayacucho. Estos estuvieron orientados a la recuperación de la paz, al retorno de la población a sus lugares de origen y a la superación de distintas carencias materiales e espirituales como consecuencia de los actos de violencia contra los pobladores.

Luego de un minucioso proceso de restauración y puesta en valor, un antiguo inmueble de la plaza mayor de la ciudad San Juan de la Frontera de Huamanga se convirtió en la nueva sede del Banco de Crédito del Perú. Situado en pleno corazón de la vieja ciudad que, desde inicios del periodo republicano, fue denominada Ayacucho por Simón Bolívar, era conocido como la Casa Chacón. Posiblemente construida en la segunda mitad del siglo XVI, las características de la edificación expresan la historia, cultura y arquitectura civil que se generaron con la presencia de España en Ayacucho.

► Fig. 1. Vista general de la iglesia de San Francisco de Asís. Ayacucho.





Este nuevo local fue inaugurado el 16 de julio de 1996. En esa reunión, el señor Dionisio Romero Seminario obsequió una colección completa de los libros de Arte y Tesoros del Perú a la biblioteca de la Universidad de Huamanga, para que fuera puesta al alcance de los estudiantes y la población en general.

Esta donación dio lugar a que un grupo de autoridades y vecinos ayacuchanos le solicitara la publicación de un libro sobre Ayacucho, como un gesto de apoyo a la revaloración, difusión y promoción de la imagen de este pueblo, luego de varios años de aislamiento a causa de la violencia social que destruyó su reputación de ciudad pacífica y acogedora.

El señor Dionisio Romero aceptó llevar a cabo ese proyecto editorial, el mismo que fue culminado a fines de 1997. Así, el libro *Ayacucho: San Juan de la Frontera de Huamanga* tuvo, como primer objetivo, la promoción y difusión de la historia y de los más importantes valores culturales de la antigua ciudad de Huamanga.

Su contenido nos presenta una historia cultural y social de los pueblos de la región ayacuchana a partir de un conmovedor núcleo: Huamanga. La historia que se ofrece es la crónica de una colectividad, de los hechos y eventos de pueblos que vivieron y crearon un territorio humano y cultural desde hace quince mil años, aproximadamente.

La primera parte del volumen pone énfasis en los rasgos geográficos del territorio donde se ubica la región Ayacucho y el entorno del paisaje natural de la ciudad de Huamanga. Hay referencias específicas que brindan datos sobre la fauna, la flora y las limitaciones que el territorio tiene para la agricultura por su accidentada topografía y el gran problema de la falta de agua, que ha sido constante a lo largo de su historia.

“Huamanga: sangre y raíces andinas” se titula la segunda parte del libro, que presenta la historia prehispánica de los pueblos de Ayacucho y zonas aledañas de la sierra central sur de los Andes peruanos. Este capítulo propone una visión general del poblamiento del territorio regional por los primeros grupos humanos de recolectores y cazadores que vivieron en cuevas o abrigos rocosos, los cuales llevaban una vida nómada, pues se movilizaban por el territorio en busca de alimentos y mejores condiciones de vida.

Luego de la historia prehispánica, se comenta el inicio de la agricultura y la crianza de animales unos cinco mil años antes de nuestra era, cuando se genera un adelanto progresivo mediante el cultivo de plantas como quinua, calabaza, oca, cañihua, papa, frejol y ciruela entre otras, y la crianza del cuy, todo ello sin abandonar la recolección y la caza, que pasan a ser actividades secundarias.

La agricultura es el sustento para el desarrollo de los campesinos aldeanos en Ayacucho hacia el año 2000 antes de nuestra era. Surgen aldeas alrededor de pequeños templos y se van estructurando grupos de poder integrados por sacerdotes y guerreros que se diferencian de los agricultores porque ellos no participan directamente en la producción.

A esta etapa de consolidación de las aldeas de campesinos los especialistas la denominan Horizonte Temprano o Formativo, a la que sigue otro periodo en el que se produce un desarrollo regional con expresiones propias de una cultura local llamada Huarpa. Esta supone un florecimiento de tradiciones regionales que se observan en la formación de poblados con talleres de cerámica y el avance de la agricultura, que se logra con el aprovechamiento de la tierra de cultivo mediante andenes y terrazas.

◀ Fig. 2. Templo del Sol, sobre el cual se ha edificado una iglesia colonial.

◀ Fig. 3. Torre de la iglesia de Santa María Magdalena.

◀ Fig. 4. Plaza de Armas de Ayacucho.



5



6



7

Esta publicación del Banco de Crédito del Perú nos explica cómo Nasca –cultura de la costa sur con su policromía de colores y organización de guerreros y sacerdotes– influye sobre Huarpa, y también Tiwanaku, grupo cultural del altiplano del Titicaca con sus dioses y tradiciones artesanales, que llega a Ayacucho, con lo que se produce un proceso de intercambio e integración con los pobladores huarpa, y se genera el surgimiento y desarrollo de la cultura Huari.

La cultura Huari se concentra inicialmente en la región ayacuchana y luego entra en un proceso de expansión que se extiende por el norte del Perú hasta

Cajamarca y, por el sur, hasta Moquegua. Esto se realiza entre los años 600 y 1000 de nuestra era, y tiene carácter militar, así como religioso (por la presencia del “Dios de los Báculos”), urbanístico y artesanal, ya que en varias regiones del antiguo Perú se construyeron ciudades que siguen el mismo modelo urbano de la ciudad Huari.

Con la decadencia de Huari surge en la región ayacuchana un conjunto de pueblos que carecen de antecedentes y que los cronistas llaman Chancas. Probablemente estos pueblos belicosos, rudimentarios en su cerámica y arquitectura, que viven en la altura de los cerros, tuvieron algunas luchas con los últimos pobladores de Huari, quienes, ante sus embates, abandonaron la ciudad que era su capital.

Los cronistas nos cuentan que los chancas e incas lucharon entre sí, pero que, gracias a las acciones militares del inca Pachacútec, los cusqueños triunfaron e iniciaron su expansión desde el Cusco hacia todo el antiguo Perú, transformando el Tahuantinsuyo en imperio. El triunfo de los incas sobre los chancas determina que los cusqueños pasen a dominar la región ayacuchana, donde construyen la ciudad de Vilcashuamán y el sitio de Intiwatana para que sus funcionarios administren aquel territorio desde esos lugares.

La presentación de la historia prehispánica de Ayacucho está acompañada por una selección de fotografías que muestran la cerámica, los tejidos y la arquitectura, y enriquecida con estupendas ilustraciones, lo que clarifica la comprensión de los textos y da un especial realce gráfico a la edición.

Los autores del libro nos explican cómo la historia colonial del territorio ayacuchano se desarrolla a partir de la ciudad de Huamanga, pues los barrios coloniales de la ciudad se integran en el conjunto urbano y su entorno rural inmediato desde el siglo XVI. También se comenta la fundación de sus principales templos y conventos, al igual que el inicio de las actividades de la Universidad de Huamanga, que fue fundada en 1677 y es la segunda casa de estudios superiores más antigua del Perú.

Huamanga, como otras ciudades que fundaron los españoles, se convirtió en centro administrativo, político y económico. Desde la ciudad se ordena y administra un espacio territorial más amplio y se produce una vinculación entre la vida urbana y la existencia de los poblados, asentamientos rurales y campesinos.

En Huamanga existen calles, templos y casonas de inestimable valor artístico y arquitectónico, testimonios de un fecundo mestizaje: la integración de la cultura andina con la española en una armonía de formas, colores y sonidos, proceso en el que también interviene una activa fe religiosa.

La combinación de estas dos herencias culturales configura en Huamanga una realidad social única, con múltiples manifestaciones impregnadas de historia y tradición, arte y música, lo que corrobora que la ciudad fue un jardín muy próspero para el florecimiento del mestizaje.

El libro cubre los hechos más importantes de la sociedad de Huamanga entre los siglos XVI y XX. Se mencionan acontecimientos políticos, procesos económicos regionales, disputas políticas por el poder y también varios sucesos cotidianos de sus habitantes. Esto nos permite captar el latido de la ciudad de Huamanga como entorno de procesos sociales y de la acción individual, apreciar las costumbres de sus pobladores y la calidez que se advierte en muchos de sus actos.

Un comentario aparte merece el cronista Felipe Guamán Poma de Ayala, que se vincula para siempre a la historia de los ayacuchanos a partir del año 1594, cuando participa como traductor en juicios sobre demarcación de tierras. No solo hizo reclamos ante las autoridades coloniales y la corona española, sino que con-

◀ Fig. 5. Gorro Huari de cuatro puntas. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

◀ Fig. 6. Vincha Huari. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

◀ Fig. 7. Vaso ceremonial Huari estilo Pacheco. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

▼ Fig. 8. Iglesia de Santo Domingo. Ayacucho.





sideraba que la ciudad de Huamanga se asentaba en el territorio del curacazgo al que pertenecía y del cual era heredero.

Huamanga es una ciudad, un asentamiento urbano que se organiza siguiendo las pautas establecidas en la fundación de ciudades coloniales e históricas del Perú como Piura, Trujillo, Lima, Jauja y algunas otras.

Sus constructores contaron con abundante materia prima para llevar a cabo su tarea. La arquitectura religiosa está representada por templos, conventos y capillas que suman más de cuarenta. Las fotografías del libro permiten conocer esta vertiente, al igual que un conjunto de casonas coloniales que fueron las residencias originales de los primeros vecinos españoles y de muchos otros residentes con intereses económicos en minería y agricultura, lo que confirma que hubo una importante arquitectura civil.

Huamanga tiene una identidad reconocida por su arte popular, por sus fiestas y ceremonias que se celebran en un ritual anual, por su hermosa música y su comida regional (limitada en potajes pero alabada por sus pobladores). La papa, el queso, el cerdo, el cuy y el ají, además de otros ingredientes, son combinados con gusto y nos permiten saborear varios platos, sobre los cuales el libro entrega amplia información.

Retablos, tejidos, cerámica, cruces de la pasión, piedra de Huamanga, mates burilados, hojalatería, curtiembre y talabartería son expresiones del arte y la artesanía popular ayacuchanas. Su producción es permanente en talleres donde maestros y aprendices se encargan de mantener vivos distintos saberes, destrezas técnicas y un natural talento creativo, lo que se traduce en la elaboración de objetos de singular belleza.

Estas dotes artísticas, en las que confluyen forma y color, imaginación y técnica, habilidad manual y conocimiento popular, han hecho que Huamanga sea declarada la Capital del Arte Popular en el Perú. En esa veta, Joaquín López Antay, quien obtuviera el Premio Nacional de Cultura en 1974, es su creador más ilustre.

La música sobresale como especial elemento de identidad, ya que los compositores e intérpretes ayacuchanos han logrado un estilo peculiar, el mismo que distingue a sus huaynos, yaravíes o marineras. Son bellas melodías, con sentidas letras que dan cuenta de secretos, amores, rebeldías y añoranzas. La composición y la ejecución de la guitarra tienen en Huamanga a extraordinarios representantes como Raúl García Zárate.



◀ Fig. 9. Procesión del Resucitado. Domingo de Resurrección. Plaza de armas de la ciudad de Ayacucho.

▼ Fig. 10. Cristo de la columna. S. XVIII. Talla en piedra de Huamanga policromada con pan de oro. Colección privada.

▼ Fig. 11. Miniaturas de filigrana de plata. Colección Barbosa-Stern. Lima.

▼ Fig. 12. Retablo. Joaquín López Antay. Colección MATP. Instituto Riva-Agüero PUCP. Lima.

Los libros del Centenario: Biblioteca Clásicos del Perú

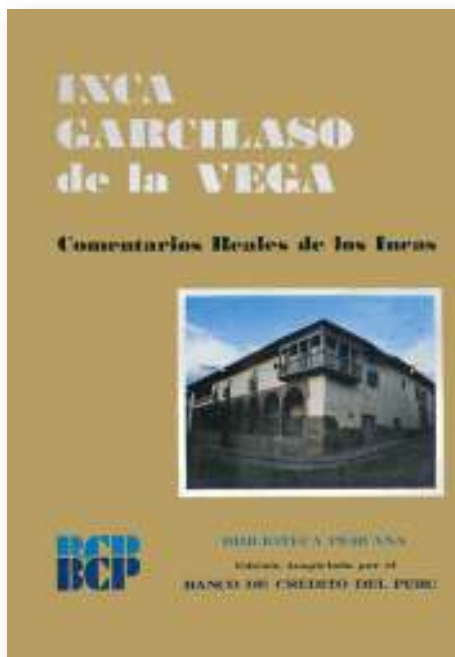
Novoa
Mauricio Novoa

Entre 1985 y 1997 el Banco de Crédito del Perú emprendió un proyecto editorial que, por su impacto, constituye una de las contribuciones más duraderas de la empresa privada a las letras peruanas: la Biblioteca Clásicos del Perú. Como toda obra de importancia esta fue el resultado de varios factores. El primero de ellos, la creación en 1983 de la Secretaría de Relaciones Institucionales, con el propósito de fortalecer los vínculos externos del banco y organizar su proyección institucional. A la cabeza de esta división estuvo Luis Nieri Galindo, quien por su trayectoria y experiencia en estas posiciones, sumada a su gran cultura e interés por los temas peruanistas, hicieron de él una persona ideal para el cargo. El segundo factor estuvo ligado al debate de cómo organizar el primer centenario del Banco de Crédito del Perú en 1989. Es un hecho bien conocido que Dionisio Romero Seminario, presidente del directorio en ese tiempo, pensaba que, más allá de festejar efemérides, el centenario debía celebrarse con iniciativas que constituyeran un verdadero legado del banco al país. Como resultado de ello, el directorio llegó a tres acuerdos que definirían la política cultural del banco en las siguientes décadas: crear el Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, redefinir el perfil de la colección Arte y Tesoros del Perú y propiciar la edición de textos peruanistas fundamentales.

Establecido el plan de trabajo para los próximos años, un tercer factor clave fue la incorporación de César Pacheco Vélez (1929-1989), un reconocido humanista e historiador de las ideas que había participado en la fundación del Instituto Riva-Agüero y la Universidad de Piura. La elección no podía ser más acertada pues, tal como sostuvo José Agustín de la Puente Candamo en un homenaje póstumo, Pa-

► Fig. 1. Vista de algunos tomos de la Colección Clásicos del Perú.





checo no solo era “un productor de ideas y un animador cultural” sino también, por el conocimiento que tenía de la historia peruana, un “convencido de la capacidad integradora del país”.¹ Inmediatamente, Pacheco y el equipo de Relaciones Institucionales convocaron a un grupo de intelectuales y académicos que, luego de meses de trabajo, seleccionaron 30 obras. Dada la envergadura del proyecto editorial, en 1984 se acordó asociar la iniciativa a la Biblioteca Peruana, recientemente creada por el Ministerio de Educación durante la gestión de Patricio Ricketts Rey de Castro. Asimismo, se establecieron contactos con cinco empresas que, junto con el banco, se comprometieron a financiar la totalidad de la colección.

Por diversas razones que sería ocioso mencionar, el Banco de Crédito terminó asumiendo todas las ediciones de la Biblioteca Clásicos del Perú. Este hecho, en sí mismo, no sería demasiado importante si no se considera que la gran mayoría de las publicaciones (al igual que los primeros proyectos del Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación y las ediciones de la serie Arte y Tesoros del Perú) se llevaron a cabo en uno de los periodos más complejos de la historia peruana reciente. En los años que siguieron al inicio de la colección en 1985, agencias bancarias, instalaciones y funcionarios del Banco de Crédito del Perú sufrieron atentados de Sendero Luminoso y el MRTA. En esa misma época se produjo un intento de estatización de la banca, el virtual colapso del aparato productivo peruano y un severo proceso de hiperinflación. El hecho de que una reseña del primer título de la colección hiciera referencia a “la calidad del papel y la impresión” refleja el esmero del banco por presentar ediciones pulcras, aun en tiempos de crisis.²

La Biblioteca Clásicos del Perú consta de siete títulos en nueve tomos: Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales de los Incas* (1985); Raúl Porras Barrenechea, *Los cronistas del Perú (1528-1630)*, 2 vols. (1986); Pablo de Olavide, *Obras selectas* (1987); Juan Pablo Vizcardo y Guzmán, *Obra completa* (1988); Juan del Valle y Caviedes, *Obra completa* (1990); César Vallejo, *Obras completas*, 2 vols. (1991-1997), y José María Eguren, *Obras completas* (1997).

En algunos casos, se editaron libros principales como los *Comentarios Reales de los Incas* o *Los cronistas del Perú*. En otros, fueron obras selectas como las de Pablo de Olavide o intentos de obras completas, cosa que difícilmente puede cumplirse porque siempre queda abierta la posibilidad de nuevos hallazgos, como sucede con César Vallejo, José María Eguren o Juan del Valle y Caviedes. Todas las ediciones contaron con un importante estudio preliminar y algunas de ellas también incluyeron bibliografías, cronologías e índices analíticos. La idea no solo era reproducir el texto sino tener una comprensión de la obra publicada. En cuanto a Porras Barrenechea, significó la reedición de un libro agotado luego de su primera edición en 1962; el mismo efecto surtió la edición de los *Comentarios Reales*, frente a las anteriores de Aurelio Miró Quesada (1959) y José Durand (1959-60).

Editar una colección de textos fundamentales para el entendimiento del país no era, por cierto, una idea del todo nueva. En la década de 1960, por ejemplo, el poeta y novelista Manuel Scorza (1928-1983) publicó una treintena de importantes títulos de literatura y ensayo en su colección Populibros Peruanos. No obstante, debido a sus características, la Biblioteca Clásicos del Perú tiene algunos antecedentes en

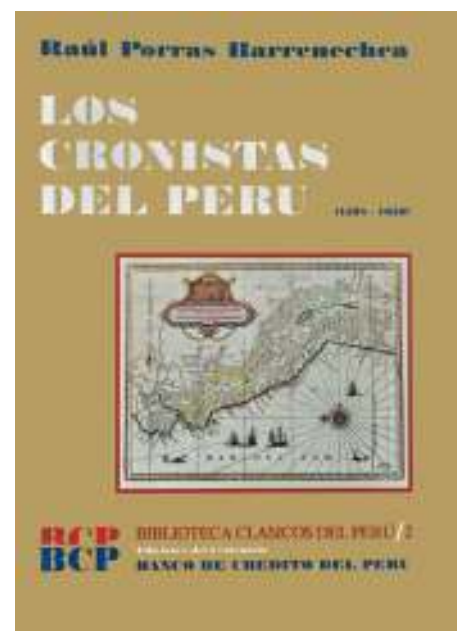
el siglo veinte. El más lejano es la “Colección de historiadores clásicos del Perú” publicada por el intelectual cajamarquino Horacio Urteaga (1877-1942) en siete volúmenes (1919-1921).³ Dos décadas más tarde, Rubén Vargas Ugarte, S. J. (1886-1975) publicaría cinco tomos de obras literarias del periodo virreinal, también bajo el título de clásicos (1947-1955).⁴

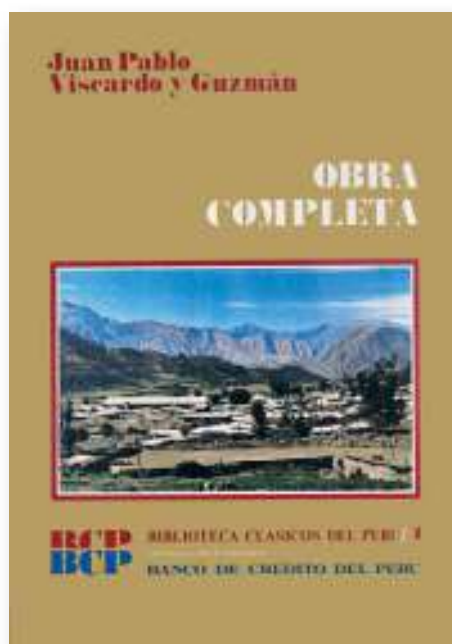
Igualmente enfocada en la literatura fue la serie de tres volúmenes de Clásicos Peruanos (1971-1976) editada por la Academia Peruana de la Lengua, en la que se reunió la poesía completa de Mariano Melgar (1791-1815) y Pedro Paz Soldán (1839-1895). En 1980 la Fundación Augusto N. Wiese inauguró su serie Biblioteca de Cultura Peruana con *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco* de Diego Esquivel y Navia (2 vols. Lima: Talleres Gráficos P. L. Villanueva, 1980). También en esa década la Pontificia Universidad Católica del Perú inició una nueva colección de clásicos, esta vez con énfasis en las fuentes virreinales inéditas, que luego de publicaciones esporádicas en las décadas de 1980 y 1990, retomó su continuidad a partir del año 2000. Con todo, hasta la publicación del último tomo en 1997, la colección del Banco de Crédito del Perú es una de las más continuas y duraderas del siglo veinte.

Tal como fue publicada, la Biblioteca Clásicos del Perú se divide en dos partes. La primera se dedica a la historia de las ideas y la literatura del periodo virreinal. En esa perspectiva, abarca los primeros intentos de historia, luego la reivindicación del pasado inca con Garcilaso y, posteriormente, los trabajos del patriotismo criollo en tres tiempos: el apogeo del barroco, la ilustración y las tentativas iniciales de separación de la monarquía hispánica. La segunda parte se circunscribe a dos escritores fundamentales del siglo veinte: Vallejo y Eguren. El siglo diecinueve es, por lo tanto, el gran ausente de la serie publicada.

El primer tomo de la Biblioteca Clásicos del Perú corresponde a la primera parte de *Comentarios Reales de los Incas* del Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), editada por Aurelio Miró Quesada Sosa (1907-1998). Cronista, profesor de San Marcos y presidente de la Academia Peruana de la Lengua, Miró Quesada había estudiado la obra de Garcilaso desde la década de 1940.⁵ En su presentación, Pacheco Vélez señaló que la obra reproducía el texto de 1609, con las depuraciones que se habían hecho en ediciones anteriores,⁶ pero con una ortografía más moderna, motivo por el cual se consideraba la edición peruana más cercana al texto original de los *Comentarios*. La obra contó con una erudita bibliografía a cargo de Alberto Tauro del Pino (1914-1994).⁷

El segundo tomo de la biblioteca reeditó *Los cronistas del Perú (1528-1650)* de Raúl Porras Barrenechea (1897-1960) bajo la dirección de Franklin Pease G. Y. (1939-99), destacado académico y maestro de la Pontificia Universidad Católica del Perú. El trabajo implicó compulsar los textos de la edición de 1962 con artículos aparecidos en publicaciones anteriores y con los propios apuntes mimeografiados de Porras de 1944. Asimismo, se incluyeron trabajos sobre cronistas que no figuraban en la edición previa de 1962. Uno de los aportes más significativos de la edición fue la bio-bibliografía de Porras realizada por Félix Álvarez Brun y Graciela Sánchez Cerro. La obra evidencia el rol central de los cronistas españoles, mestizos e indígenas como artífices de la construcción histórica del Perú; sin embargo, es gracias a la





“elegante, melódica, poética” prosa de Porras que el lector puede sentirse testigo de excepción de este periodo.⁸

En la tercera entrega de la colección, Estuardo Núñez (1908-2013), el eminente historiador y crítico literario, tuvo la tarea de editar las obras de Pablo de Olavide (1725-1803). A través del rescate de diversas novelas inéditas, el trabajo refleja el interés de Núñez por este personaje prolífico, de vida rocambolesca, que difundió las ideas de la Ilustración a través de ensayos políticos y escribió novelas, poesía y teatro. De ahí que la edición crítica de la obra de Olavide, a cargo de Oswaldo Holguín, no solamente permitiera conocer varios textos suyos que se mantenían ignorados. Para Núñez esta publicación fue también la culminación de largos años de estudio e investigación en torno a la figura de Olavide.⁹

El tomo cuarto recuperó la obra del precursor y sacerdote jesuita Juan Pablo Vizcardo y Guzmán (1748-1798), con un prólogo de Luis Alberto Sánchez (1900-1994). La edición, a cargo de César Pacheco Vélez y Percy Cayo Córdova, con la colaboración del estudioso norteamericano Merle E. Simmons, consta de textos fundamentales sobre la independencia y correspondencia nueva que procedía de las bibliotecas de la universidad de Michigan y la Bodleian Library de Oxford. Tal como indicaron los editores, no era una recopilación documental sino la reunión, lo más completa posible, de lo que en rigor se podría considerar la obra literaria de Vizcardo. Asimismo, se incluyó, por primera vez y retraducidos del francés al castellano por Ana María Juilland, los ensayos políticos del prócer. El libro de Vizcardo y Guzmán fue la última entrega de la Biblioteca Clásicos del Perú que se realizó bajo la dirección de Pacheco Vélez.

Con la publicación del quinto tomo, dedicado a Juan del Valle y Caviedes (1645-97), la colección se conectó no solo con la literatura virreinal del siglo diecisiete, sino con dos personajes fundamentales de las letras peruanas del siglo veinte: Luis Jaime Cisneros (1921-2011) y Guillermo Lohmann Villena (1915-2005). Mientras que Lohmann Villena escribió la biografía de Valle y Caviedes acopiando documentos y testimonios, Cisneros realizó un estudio crítico de la obra. Por otro

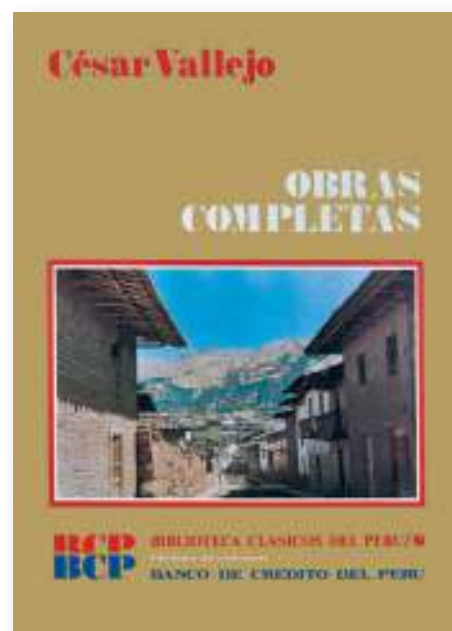
lado, el erudito trabajo de edición realizado por María Leticia Cáceres demandó cotejar una decena de manuscritos, hecho que permitió contar con un texto concordado (y acaso definitivo) de una producción poética que refleja la complejidad de la sociedad virreinal a través de la sátira.

El sexto título de la Biblioteca Clásicos del Perú, quizá uno de los más ambiciosos, fue la obra completa de César Vallejo (1892-1938), publicada en dos volúmenes entre 1991 y 1997. La edición, notas, prólogo y bibliografía estuvieron a cargo de Ricardo González Vigil, joven profesor de literatura que desempeñaba una importante labor de crítica en diversas publicaciones periódicas. La edición de la extensa obra poética y narrativa de Vallejo implicó un riguroso estudio que hizo posible saber más acerca de la composición, fuentes literarias, vocabulario y correspondencias textuales. Por tanto, representó un avance considerable en el conocimiento de Vallejo desde la aparición de la edición de Francisco Moncloa en 1968.

El tomo final y séptimo título de la colección, impreso en 1997, se destinó a las obras completas de José María Eguren (1874-1942). La edición, notas y bibliografía fueron confiadas a Ricardo Silva-Santisteban, poeta, traductor, profesor de literatura y una de las figuras más relevantes de las letras peruanas. La edición se enriqueció con el estudio y catálogo de la obra plástica de Eguren elaborado por el historiador de arte Luis Eduardo Wuffarden. El registro fotográfico fue responsabilidad de Daniel Giannoni, quien era (y continúa siendo) una pieza clave de los proyectos editoriales del Banco de Crédito del Perú desde 1988. Silva-Santisteban recopiló unos 70 nuevos textos entre poemas, cartas y entrevistas y, en ese aspecto, aumentó el corpus de una obra que él mismo había editado por última vez en 1974, año del centenario del nacimiento de Eguren.

El impacto de la Biblioteca Clásicos del Perú fue múltiple. Por un lado, el convenio suscrito con el Ministerio de Educación permitió la distribución de los volúmenes en las bibliotecas universitarias, públicas y escolares del país. Por otro, muchas de las ediciones auspiciadas por el Banco de Crédito del Perú no solo volvieron a poner en manos de lectores e investigadores libros cuya consulta era difícil por la carencia de ediciones modernas, completas o cuidadas, sino que sirvieron de base para reediciones posteriores como aquella de la obra de Vizcaro y Guzmán que difundió el Congreso de la República (1998).

Retrospectivamente, la serie puede ser apreciada como un homenaje a figuras consagradas de la talla de Miró Quesada, Núñez, Sánchez, Lohmann, Cisneros, Pacheco y Tauro, aunque también se mantuvo abierta a importantes intelectuales de las siguientes generaciones como Holguín, Cayo, Pease, Silva-Santisteban, González Vigil y Wuffarden. Ante todo, fue un esfuerzo por mostrar, desde distintas perspectivas, la construcción e identidad de la nación peruana. Cuando se inició el proyecto, Franklin Pease destacó “el esfuerzo editorial que significa la colección que este volumen inaugura” y añadió que por ello “debe agradecerse al Banco de Crédito del Perú la puesta en marcha de esta colección, la más hermosa forma como una institución peruana puede celebrar sus cien años de vida y servicio.”¹⁰ Si bien la selección de obras prevista por la entidad bancaria en 1985 no llegó a completarse, el esfuerzo desplegado reveló una incansable voluntad de contribuir a la cultura peruana.



CAPÍTULO I

Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural. Historia de Un Sueño

Ricardo Estabridis Cárdenas

1. Catálogo con ensayos de Gómez Piñol, Emilio; Pacheco Vélez, César y Bernales Ballesteros.
2. Catálogo con ensayos de Ugarte Eléspuru, Juan Manuel; Tord, Luis Enrique y Pacheco Vélez, César.
3. Catálogo con ensayos de Ugarte Eléspuru y Tord, Luis Enrique.
4. Estabridis, Cárdenas, Ricardo: "Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII". 2001, p.345.
5. Catálogo con ensayos de Rodríguez Saavedra, Carlos; Stastny, Francisco y Escallón, Ana María.
6. Catálogo donde se incluyeron los ensayos antes mencionados de Rodríguez Saavedra y Stastny y se agregaron los de Gradowska, Anna y Duarte, Carlos.
7. Se imprimió un tríptico con un texto de Luis Nieri Galindo.
8. Catálogo con ensayos de Ugarte Eléspuru, Juan Manuel y Estabridis, Ricardo.
9. Catálogo con un ensayo de Mujica, Ramón.
10. Tríptico con un texto de Estabridis, Ricardo, presentado por don Dionisio Romero Seminario.
11. Catálogo de la exposición *Santa Rosa de Lima y su tiempo*, con un texto de Mujica, Ramón.
12. La Procezione del Corpus Domini nel Cusco, catálogo publicado en Roma en 1996.
13. Estabridis, Ricardo: "Cristóbal Lozano en el Monasterio del Carmen". En diario El Comercio del 8 de marzo de 1994, p. C7.
14. Wuffarden Luis. E.: "Serie de la Vida de la Virgen - Atribuido a Cristóbal Lozano" Lima, 1998. Aquí se menciona a cada restaurador que intervino las pinturas: Alvaro Sandoval, Miriam Leiva, Brunella Scavia, Liliana Canessa, Julio Heras, María Villavicencio, Rosanna Kuon y Silvia Stern de Barboza.

Las colecciones ancestrales del BCP y la revaloración del patrimonio peruano

Carlos R. Del Águila Chávez

1. Criado-Boado y Barreiro, 2013, pp.: 5-18.
2. Información proporcionada por el MNAHP, gracias a la directora Teresa Carrasco y la conservadora textil Maribel Medina.

Obras recuperadas de escultura y retablo

Rafael Ramos Sosa

1. Ramón Mujica Pinilla, "El culto al crucificado en la cultura y en la escultura del virreinato peruano", en: *Los Cristos de Lima, esculturas en madera y marfil*, s. XVI-XVIII, pp. 11-40. Lima, 1991.
2. Ricardo Estabridis Cárdenas, "La devoción mariana en el Perú", en: *Mater Admirabilis*, pp. 15-35. Lima, 1999; y "La doble trinidad en la iglesia de la Soledad", en: *Imagen Brasileira*, 3, Belo Horizonte, 2006, pp. 187-192.
3. Antonio San Cristóbal, "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de La Concepción", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, 17, 1998, pp. 91-130. Emilio Harth-Terré, *Escultores españoles en el virreinato del Perú*. Lima, 1977. Rafael Ramos Sosa, "Panorama de la escultura virreinal limeña (1600-1670): relaciones con Sevilla y México. Perfil histórico-artístico del escultor mexicano Juan García Salguero", en: *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 36, Lima, 2011, pp. 21-51; "El escultor Juan Simón: discípulo y esclavo de Montañés", en: *Migraciones y rutas del barroco: VII Encuentro internacional sobre Barroco*, pp. 37-45. La Paz, 2014.
4. Antonio San Cristóbal, "El retablo de la Concepción en la catedral de Lima", en *Historia y Cultura*, n° 15, 1982, pp. 91-108.

Recuperación del centro histórico de Lima

Jorge Lévano Peña

1. Jorge E. Hardoy, Mario de los Santos, Joaquín Álvarez, Berendina Colman, Jorge Dandler, Ramón Gutiérrez y Alejandro Rofman, Impacto de la urbanización en los centros históricos de América Latina. Lima: Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, PNUD/Unesco, 1981.
2. Proyecto arqueológico histórico Basílica Catedral de Lima. Informe final. Lima: Wilca S. A. C., 2003.
3. Evaluación de la vulnerabilidad sísmica de la catedral de Lima. Informe final y archivo fotográfico. Lima: Centro Peruano Japonés de Investigaciones Sísmicas y Mitigación de Desastre (CISMID), 2005.

CAPÍTULO II

Las casas históricas del Banco de Crédito del Perú

Roberto Samanez Argümedo

1. *El Perú romántico del siglo XIX*. Lima: Milla Batres, 1975.
2. *Imagen del Perú en el siglo XIX*. Lima: Milla Batres, 1972.
3. César Pacheco Vélez, Memoria y utopía de la vieja Lima, pp. 93, 183. Lima: Universidad del Pacífico, 1985.

4. Enrique González Carré, Jaime Urrutia Ceruti y Jorge Lévano Peña, *Ayacucho: San Juan de la Frontera de Huamanga*, pp. 226-260. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1997.
5. Juan M. Ossio et al, *Patrimonio cultural del Perú. Balance y perspectivas*, p. 183. Lima: Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales (FOMCIENCIAS), 1986.
6. Santiago Agurto, *Situación del patrimonio monumental*, en: *Huaca*, revista de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la UNI, n° 3, p. 6. Lima, 1992.
7. José Hayakawa Casas, *Restauración en Lima: pasos y contrapuntos*, pp. 53-67. Lima: Fondo Editorial Universidad San Martín de Porres, 2010.
8. *Normas de Quito*, 1967. Art. VIII. El interés social y la acción cívica. Punto 1.
9. Eugène Viollet-le-Duc, *Diccionario razonado de la arquitectura francesa de los siglos XI al XVI*, vol. VIII, p. 14. París: F. de Novele, 1967.
10. Evelio Gaitán Pajares, *El apogeo de Cajamarca*, p. 55. Cajamarca: Fondo Editorial Lumina Copper y Martínez de Compañón Editores, 2010.
11. José Canziani Amico, *Ciudad y territorio en los Andes*, pp. 438, 467 y 502. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009.
12. Rogger Ravines, *Cajamarca: arquitectura religiosa y civil*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1983.
13. Evelio Gaitán Pajares, *El apogeo de Cajamarca*, p. 53-58. Cajamarca: Fondo Editorial Lumina Copper y Martínez de Compañón Editores, 2010.
14. Por sus servicios a la Corona, cuando fue a radicar a Madrid, se le distinguió como Grande de España y Gentilhombre de Cámara con ejercicio y servidumbre, así como Caballero de la Orden de Santiago. Recibió el título de conde cuando el virrey Abascal le dio el mando de los ejércitos del Alto Perú y ganó la batalla de Guaqui contra los patriotas en 1817.
15. Gladys Calderón Andreu, *La casa limeña: espacios habitados*, pp. 42-49. Lima: Siklos, 2000.
16. E. W. Middendorf, *Observaciones y estudios del país y sus habitantes durante una permanencia de 25 años*, p. 136. Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 1973.
17. Enrique González Carré, Jaime Urrutia Ceruti y Jorge Lévano Peña, op. cit., p. 255.
18. Enrique González Carré, Jaime Urrutia Ceruti y Jorge Lévano Peña, op. cit., p. 252.



19. Ramón Gutiérrez (coordinador), *La Casa del Moral, un hito en la historia de Arequipa*. Arequipa: Banco del Sur, Editorial Cuzzi y Cía. S. A., 1996.
 20. Guillermo Galdós Rodríguez, "Datos biográficos de quienes edificaron la Casa del Moral", en: Ramón Gutiérrez (coordinador), op. cit., pp. 33-39.
 21. Guillermo Galdós Rodríguez, op. cit., p. 130.
 22. Gonzalo Olivares y Pedro López de Romaña, "Restauración de la Casa del Moral", en: Ramón Gutiérrez (coordinador), *La Casa del Moral, un hito en la historia de Arequipa*, pp. 93-120. Arequipa: Banco del Sur, Editorial Cuzzi y Cía. S. A., 1996.
- CAPÍTULO III**
- Construyendo la historia del arte peruano**
- Luis Eduardo Wuffarden
1. *El Siglo de Oro de la pintura sevillana*. Lima: Instituto de Cooperación Iberoamericana, Banco de Crédito del Perú y Ministerio de Cultura de España, 1985.
 2. Op. cit., p. 27.
 3. Marqués de Lozoya, "Zurbarán en el Perú", *Mercurio Peruano*, n° 178, Lima, 1942.
 4. Paul Guinard, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*. París: 1960. La primera edición española se publicó en Madrid el año 1967.
 5. María Luisa Catarla, *Exposición Zurbarán*, pp. 40-41. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1953.
 6. Véanse, por ejemplo: Francisco Javier Sánchez Cantón, "El convento de San Francisco de Lima", *Revista de Indias*, tomo IV, n° 13, pp. 527-551. Madrid, 1943; Marqués de Lozoya [Juan de Contreras y López de Ayala], "Zurbarán en el Perú", *Mercurio Peruano*, n° 178, Lima, 1942; íd. "Zurbarán en el Perú", *Archivo Español de Arte*, n° 55, Madrid, 1943; Diego Angulo Íñiguez. *Historia del Arte Hispanoamericano*. Barcelona, Salvat, 1950.
 7. El más importante ciclo de conferencias se presentó en la Casa de Osambela entre el 10 de marzo y el 13 de abril de 1985, con la participación de especialistas peruanos y españoles. Véase: *El barroco y la tradición cultural del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú-Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid, 1985.
 8. Fray Juan de Benavides, 1674. La noticia fue recogida casi literalmente un siglo más tarde por otro franciscano, Fernando Rodríguez Tena, en su crónica inédita de 1776. Citado por Benjamín Gento Sanz, *San Francisco de Lima*, p. 323. Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1945.
 9. Benjamín Gento Sanz. *San Francisco de Lima*, pp. 333-335. Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1945.
 10. Luis Enrique Tord, "El Apostolado de la Casa de Ejercicios de la Tercera Orden de San Francisco", Pinacoteca de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1986, pp. 47-50; César Pacheco Vélez, "La serie de los hijos de Jacob o de las doce tribus de Israel", p. 70.
 11. August Mayer, "Anotaciones a cuadros de Velázquez, Zurbarán, Murillo y Goya en el Prado y en la Academia de San Fernando", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLIV, p. 43. Madrid, 1936.
 12. César Pacheco Vélez, "La serie de los hijos de Jacob o de las doce tribus de Israel", *Pinacoteca de la Venerable Orden Tercera de San Francisco*, pp. 69-97. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1986.
 13. Guillermo Lohmann Villena, "Noticias inéditas para ilustrar la historia de las bellas artes en Lima durante los siglos XVI y XVII", *Revista Histórica*, tomo XIII, p. 30. Lima, 1940;
 - Miguel Lasso de la Vega, marqués del Saltillo, "Apuntes sobre la Lima del siglo XVII", *Mercurio Peruano*, n° 184, pp. 5-30. Lima, julio de 1942.
 14. Benito Navarrete Prieto con la colaboración de Odile Delenda. *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1998.
 15. Benito Navarrete Prieto, "Génesis y descendencia de Las doce tribus de Israel y otras series zurbaranescas", en: *Zurbarán. Las doce tribus de Israel. Jacob y sus hijos*, pp. 45-99. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1995.
 16. *El Zodiaco en el Perú*. Los Bassano y Diego Quispe Tito. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1987.
 17. Juan Manuel Ugarte Eléspuru, "Los signos del Zodiaco por los Bassano", en: *El Zodiaco en el Perú*, pp. 9-11. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1987.
 18. Juan Manuel Ugarte Eléspuru, op. cit., p. 13.
 19. Luis Eduardo Wuffarden, "La Catedral de Lima y el 'triumfo de la pintura'", en: *La Basílica Catedral de Lima*, pp. 257-262. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2004.
 20. Citado por Luis Enrique Tord, "La serie del Zodiaco de Diego Quispe Tito", en *El Zodiaco en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1987, pp. 45-46.
 21. *Opúsculo de astrología en medicina y de los términos y partes de la astronomía necesarias para el uso della. Compuestos por Joan de Figueroa, familiar del Santo Oficio de la Inquisición, regidor y tesorero de la Casa de la Moneda de la ciudad de los Reyes, veintiquatro, ensayador y fundidor Mayor de Potosí. Dirigidos al Excmo. Sor. Don Luis Enriquez de Guzmán, conde de Alva de Aliste y Villaflo, grande de España, virrey, gobernador y capitán general de los reynos del Perú, Tierrafirme y Chile. Con licencia en Lima, año de 1660*. Existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid.
 22. Véase: Guillermo Lohmann Villena, *Los regidores perpetuos del cabildo de Lima (1535-1821)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1983, tomo II, pp. 130-133,
 23. Citado por Luis Enrique Tord, "La serie del Zodiaco de Diego Quispe Tito", en op. cit., p. 51.
 24. Luis Enrique Tord, op. cit.
 25. Isaías Vargas. *Monografía de la Santa Basílica Catedral del Cuzco*. Cusco: Editorial Garcilaso, 1956; José de Mesa y Teresa Gisbert. *Historia de la pintura cuzqueña*, tomo I, p. 156. Lima: Fundación Augusto Wiese, 1982.
 26. *La imagen de María en el arte del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1988.
 27. Juan Manuel Ugarte Eléspuru, "La imagen de María en el arte", en: *La imagen de María en el arte del Perú*, pp. 13-24. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1988.
 28. Ricardo Estabridis Cárdenas, "La vida de la Virgen en la iglesia de Jesús, María y José", en: *La imagen de María en el arte*, pp. 27-60. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1988.
 29. *La fiesta en el arte*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1994.
 30. Guillermo Lohmann Villena, "El Corpus Christi, fiesta máxima del culto católico", en *La fiesta en el arte*, p. 17. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1994.
 31. Jorge Flores Ochoa, "Historia, fiesta y encuentro en el Corpus Christi cuzqueño", en *La fiesta en el arte*, p. 56. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1994.
 32. *La Procezione del Corpus Domini nel Cuzco*. Lima y Roma: Banco de Crédito del Perú, 1996.
 33. Luis Eduardo Wuffarden, "Pia Cuzco", *FMR*, Milán, 1996.
 34. José Uriel García. *La ciudad de los Incas*. Cusco: Librería Imprenta H.G. Rozas, 1922; Felipe Cossío del Pomar. *Pintura colonial (Escuela cuzqueña)*. Cusco: Librería Im-
 - prenta H.G. Rozas, 1928; Ricardo Mariátegui Oliva. *Pintura cuzqueña del siglo XVII. Los maravillosos lienzos del Corpus existentes en la iglesia de Santa Ana del Cuzco*. Lima: Alma Mater, 1951; íd., *Pintura cuzqueña del siglo XVII en Chile. Los valiosos lienzos del Corpus cuzqueño propiedad de D. Carlos Peña Otaegui en Santiago de Chile*. Lima: Alma Mater, 1954.
 35. Carolyn Sue Dean. *Painted Images of Cuzco's Corpus Christi: Social Conflict and Cultural Strategy in Viceregal Peru*. Ph. D. Dissertation in Philosophy History. Los Ángeles: University of California, 1990.
 36. Véanse, por ejemplo: *Los siglos de oro de los virreinos de América*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II, 1999; *Perú indígena y virreinal*. Madrid: SEACEX, 2000; *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2004; *The Arts in Latin America. 1492-1820*. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 2006; *Contested Visions in the Spanish Colonial World*. Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art-Yale University Press, 2011.
 37. *La Semana Santa de Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú y FOPTUR, 1996.
 38. Guillermo Lohmann Villena, op. cit., p. 35.
 39. *La Semana Santa de Lima*. Lima, Banco de Crédito del Perú-FOPTUR, 1996, pp. 49-67. La redacción de las fichas de catálogo estuvo a cargo de Luis Eduardo Wuffarden.
 40. Jorge Bernales Ballesteros (coordinador), *La escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991.
 41. Daniel Giannoni Súccar, "Los Cristos en la Catedral de Lima", en *La Basílica Catedral de Lima 1604-2004*. Lima: Banco de Crédito del Perú, p. 23.
 42. Ramón Mujica Pinilla, "Remembranzas de Santa Rosa de Lima y su tiempo", en: *La Basílica Catedral de Lima 1604-2004*, p. 27. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2004.
 43. Ramón Mujica Pinilla, op. cit., p. 28.
 44. Ricardo Estabridis Cárdenas, *Advocaciones de la Virgen en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1988.
 45. Ricardo Estabridis Cárdenas, "Mater Admirabilis, la devoción mariana en el Perú", en: *La Basílica Catedral de Lima 1604-2004*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2004.
- La experiencia museográfica y sus avances**
- Alfonso Castrillón Vizcarra
1. El Diplomado de Museología y Museografía de la Universidad Ricardo Palma se creó en 1997 y la Maestría en Museología en 1998.
 2. El que escribe tuvo a su cargo la dirección de la galería del Banco Continental desde 1973 a 1979, donde se realizaron exposiciones como "Lima por dentro y por fuera", hecha con un guión museográfico.
 3. Como sucedió, por ejemplo, con los salones de Independientes en Lima, en 1940 y 1963.
 4. Catálogo de la exposición "Raíces Peruanas en el arte contemporáneo", Lima, junio de 1984.
 5. Es una pena que el catálogo se haya editado sin los títulos y medidas de los cuadros.
 6. En el catálogo no se dice quién estuvo a cargo de la selección, pero se deduce que fue Elida Román.
 7. "Acordarse de que un cuadro -antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda, o cualquier anecdota- es esencialmente una superficie plana cubierta de colores juntados en un cierto orden". Alfonso Castrillón Vizcarra, "Dos francotiradores de la crítica", en: *Illapa*, año 9, n° 9, Universidad Ricardo Palma, Lima, diciembre de 2012, p. 39.

- Del italiano *graffiare*: arañar. Esta técnica que Macedonio experimenta con diferentes utensilios lo coloca como uno de los más interesantes pintores Independientes del Perú.
- Wuffarden, Luis Eduardo. "Cincuenta años de artes visuales en el Perú (1942-1992)", en: *Arte de nuestro tiempo en San Francisco*, p. 21. Catálogo de la exposición. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1992.

CAPÍTULO IV

Religión, sociedad y poder en los Andes desde la perspectiva arqueológica

Krzysztof Makowski

- Makowski (comp.) 1994.
- Ibid., pp. 296-353.
- Geertz 1992.
- Makowski 1987, 2008.
- Véase el debate sobre las características de la composición de las imágenes Moche: organización temática, propia al arte occidental, propuesta por Donnan (1975 *inter alia*), o la estructura narrativa propuesta por Makowski (1987, 1996) y aceptada por Quilter (1997), Golte (1994), Castillo (s.f.), Jackson (2008). La polémica se extiende también a la iconografía Tiahuanaco y Huari. Cook (1994, 2001) e Isbell (Isbell y Knobloch 2006) sostienen, siguiendo a Menzel (1964, 1968 a, b), que la estructura de las representaciones figurativas huari y tiahuanaco es temática, a pesar de que no se conoce en el arte del altiplano escenas con personajes en acción. Makowski (2001b, 2009, 2010) y Knobloch (2010) consideran que los personajes aislados o sus filas se organizan de acuerdo a las reglas de metonimia y metáfora propias de muchas expresiones artísticas no occidentales. En ambos casos la particularidades de la iconografía andina se desprende, en buena parte, del hecho de que se trata de una creación de sociedades ágrafas, debido a la cual la convención temática está estrechamente vinculada con el desarrollo de la literatura y el teatro (Bérard et al (ed.) 1987).
- Makowski (comp.) 2000, 2001, 2008, 2010.
- Makowski (2005); Zuidema (2005); Ziolkowski (2001).
- Véase la historia de investigaciones y discusión en: Makowski 2000, 2001, 2012.
- Bray (en prensa).
- Zuidema 2010: 5-87.
- Salomon y Urioste 1991; Taylor 2008, Salomon et al 2009.
- La interpretación seguida por Tello (1923) y defendida, por ejemplo, por Hocquenghem 1987, Haas y Creamer 2004.
- Schaedel 1966.
- Isbell y Silverman 2006.
- Pillsbury 2008; Uceda 2008.
- Isbell 2000, 2004, 2006; Eeckhout 1999-2000 *inter alia*; crítica de la operatividad de las categorías tipológico-formales "palacio" y "templo" en Makowski y Hernández 2010.
- Véase casos discutidos en Bray s/f; Janusek 2008; Gavazzi 2010.
- Janusek 2008; Benítez 2009.
- Topic y Topic 1997; Makowski 2010; Ghezzi 2004, 2010 a, b.
- Andrzejewski 2003 [1954].
- Sin embargo, ello no implicó, ni en el Mediterráneo ni en otras áreas, la secularización del estado como tal, siendo el culto del gobernante deificado en vida o después de la muerte el principal soporte del poder. Véase el estudio de

casos y debate en: Brisch (ed.) 2008; Quigley (ed.) 2005. Para los Andes, véase el caso Inca en: Ziolkowski 2010; D'Altroy 2010.

- Hirsch 2013; Kardoulias 1999.
- Ziolkowski 2010; D'Altroy 2010.
- Pillsbury 2008; Rucabado 2008.
- Alva 2008; Makowski 2005b.
- Rostworowski 1977, 1983; Netherly 1990, Ramírez 1981, 1996, 2008. Compárese con las evidencias arqueológicas en Makowski 2008b y Rucabado 2008.

Planteamientos usuales para el estudio del arte virreinal peruano

Jaime Mariazza Foy

- Jaime Mariazza F., "Historia de las intervenciones de restauración y conservación" en: Mario Michelli (compilador), *Capilla Villegas, Iglesia de la Merced, Lima, Perú. Proyecto de conservación y restauración*. Roma: Gangemi Editore sap, 2011.
 - Ibidem, p.p. 13 y ss.
 - Véase, por ejemplo, Rubén Vargas Ugarte, *Vida de Santo Toribio*. Lima: 1971. También: Emilio Harth-Terré, *Formas estéticas. Ensayos y lecturas*. Lima: Editorial Mejía Baca, 1976.
 - Sobre el pintor Diego de Mora ver: Emilio Harth-Terré y Alberto Marquez Abanto, *Pinturas y pintores en Lima virreinal*. Separata de la Revista del Archivo Nacional del Perú, tomo XXVII. Lima: Editorial Gil, 1964. También: Guillermo Lohmann Villena, *Noticias inéditas para ilustrar la historia de las bellas artes en Lima durante el virreinato* (entregas I y II), Revista Histórica, XIII, Lima, 1940.
 - Testamento del 6 de Junio de 1676, escribano Lázaro Francisco Moscoso (Archivo General de la Nación).
 - Antonio San Cristóbal, "Enigmas de San Francisco" y "El claustro de San Francisco", en *El Comercio*, Lima, 29 de diciembre de 1982 y 22 de febrero de 1983. Francisco Stastny, "La historia del arte como ciencia ficción", en la revista *Oiga*, Lima, 14 de marzo de 1983, y "Una lectura iconológica", revista *Oiga*, Lima, 21 de marzo de 1983.
 - Jaime Mariazza F., "Presencia del arte quiteño en Lima en el siglo XVIII", en: *Arte quiteño más allá de Quito*. Memorias del seminario internacional llevado a cabo en Quito entre el 13 y 17 de agosto de 2007. Quito: Ediciones Fonsal, 2010.
 - Ibidem, pp. 197 y ss.
 - Paul Guinard, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*. París: Les éditions du temps, 1960.
 - Ibidem, p. 186 y ss.
 - Guillermo Lohmann Villena, op. cit.
 - Ver Duncan Kinkead, "Vida de San Ignacio de Loyola por Valdés Leal", en: *Pintura en el virreinato del Perú*, pp. 283-301. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989.
- ### El crisol de la nueva identidad
- Rafael Ramos Sosa
- Harold E. Wethey, *Colonial architecture and sculpture in Peru*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1949. Emilio Harth-Terré, *Escultores españoles en el virreinato del Perú*. Lima, 1977. Enrique Marco Dorta, "La sillería de coro de la catedral de Lima y sus artífices", en: *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano II*, pp. 8-108. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1960.
 - Teresa Laguna Paúl, "Jorge Bernal Ballesteros, bibliografía de un historiador del arte", en: *Laboratorio de Arte*, 5-1, 1992, pp. 13-24.

- Jorge Bernal Ballesteros, "Juan de Mesa en Lima", en: *Archivo Hispalense*, 168, 1965, pp. 77-87; "Escultura montañesina en el virreinato del Perú", en: *Archivo Hispalense*, 174, 1974, pp. 95-120.
- Francisco Stastny, *El manierismo en la pintura colonial latinoamericana*. Lima, 1981. José Chichizola, *El manierismo en Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1983.
- Recogía trabajos iniciales de Ricardo Mariátegui Oliva, *Escultura colonial de Trujillo*. Lima, 1946, y José de Mesa, *Arte virreinal en Trujillo*. Trujillo, 1985.
- El caso del relieve de la Asunción (en la colección Ganoza) volvió a sugerir la obra del escultor Luis de Espíndola en la ciudad norteña. Desde luego, a tenor de la calidad de la talla y al margen de la firma, no parece concordar con las formas y calidades del Resucitado de Mochumí, escultura documentada y conservada del escultor. Cfr. Rafael Ramos Sosa, "El escultor Luis de Espíndola y su trayectoria entre Bolivia y Perú", en: *Barroco y fuentes de la diversidad cultural*, pp. 61-66. La Paz, 2004. Antonio San Cristóbal, "La escuela de retablos de Trujillo", en: *Historia y Cultura*, 21, 1991-1992, pp. 247-288.
- José de Mesa y Teresa Gisbert, *La escultura virreinal en Bolivia*. La Paz, 1972.
- Luis A. Huayhuaca Villasante, *La festividad del Corpus Christi en Cusco*. Cusco, 1988. Carolyn Dean, *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo: El Corpus Cristi en el Cuzco colonial*. Traducción de Javier Flores Espinoza. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002.
- Pilar Romero de Tejada (coord.), *Frutas y castas "ilustradas"*. Madrid: Museo Nacional de Antropología, 2003. Juan Carlos Estenssoro, Pilar Romero de Tejada y Luis Eduardo Wuffarden, *Los cuadros de mestizaje del Virrey Amat: la representación etnográfica en el Perú colonial*. Lima: Museo de Arte, 2000. Ilona Katzew, *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Conaculta-Turner, 2004.
- Luis Enrique Tord, *Arequipa artística y monumental*. Lima, 1987.
- Ramón Mujica Pinilla, *Rosa limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: IFEA, 2001.
- No puede dejar de reseñarse la modélica exposición y su correspondiente catálogo a cargo de Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, *La piedra de Huamanga, lo sagrado y lo profano*, Lima, 1998.
- Antonio San Cristóbal, *Lima: estudios de la arquitectura virreinal*. Lima: Epígrafe Editores, 1992.
- Rafael Ramos Sosa, "El cabildo catedral de Lima: los gustos artísticos de una élite intelectual (1600-1630)", en: *Jornadas de investigación sobre las élites urbanas en Hispanoamérica y el Caribe*, Sevilla, 2004, pp. 397-400.
- Juan Carlos Estenssoro, *Música y sociedad coloniales: Lima 1680-1830*. Lima: Colmillito Blanco, 1989.
- Buen exponente fue la exposición con catálogo de Cristina Esteras Martín, *Platería del Perú virreinal 1535-1825*, Madrid, 1997.
- José María Medianero Hernández, *Nuestra Señora de la Antigua, la Virgen decana de Sevilla*. Sevilla, 2008. Teresa Laguna Paúl, "Devociones reales e imagen pública en Sevilla", en: *Anales de Historia del Arte*, vol. 23-II, 2013, pp. 127-157.
- Rafael Ramos Sosa, "Concurso de artes y letras: aspectos artísticos del Siglo de Oro en Charcas", en: *Anuario de Estudios Bolivianos, Archivísticos y Bibliográficos*, 14, 2008, pp. 397-415. Llama la atención al respecto M^a

Dolores Crespo Rodríguez, *Arquitectura doméstica en la Ciudad de los Reyes*, Sevilla, 2006, p. 297 y ss.

19. Esperamos el estudio y catálogo del pintor por Ricardo Estabridis Cárdenas. Cfr. "Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII", en: *Barroco iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla, 2001, pp. 345-364; "Obras firmadas de Cristóbal Lozano para los jesuitas", en *Illapa*, 10, 2013, pp. 37-47.

Visiones de la pintura peruana contemporánea

Alfonso Castrillón Vizcarra

1. El segundo volumen es también de Juan Manuel Ugarte Eléspuru y se publica en 1974.
2. Para el tema de maestros y aprendices ver: Jacques Lethève, *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Hachette, París, 1968; para las academias: Geraldine Norman, *Nineteenth Century Painters and Painting: a Dictionary*, Berkeley and Los Angeles, 1977; también H. Arias de Solís, *El arte francés y su influencia en la civilización moderna con los métodos racionales aplicados al Perú*, Lima, 1919.
3. Fernando Villegas Torres, *Carlos Baca Flor, primer pintor moderno y su vinculación con los artistas españoles*, en: *Illapa*, n° 9, diciembre de 2012, p. 57.
4. Núñez Ureta, op. cit. p. 28.
5. *Colón ante los sabios de Salamanca* fue comprado por el gobierno del Presidente Balta en 2,000 mil soles peruanos y *Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero mereció la medalla de oro del Congreso, un premio de 20,000 soles y una renta vitalicia de 2,000 soles anuales. Núñez Ureta, op.cit., pp. 52 y 88. Un texto que nos ayuda a comprender el tema de las ventas y los precios en París en el siglo XIX es el de Léon Rosenthal, *Du romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*. París, 1914.

6. Alfonso Castrillón Vizcarra, "Teofilo Castillo o la institución de la crítica (1914-1919)", en: *Hueso Húmero*, n° 9, abril-junio, 1981.
7. En la bibliografía que se adjunta el lector podrá ver los nombres de los jóvenes investigadores peruanos y sus trabajos aparecidos después de 1976.
8. Karl Marx, citado por Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, p. 7. México D. F.: Ed. Siglo XXI, 2004.
9. Teodoro Núñez Ureta, *Pintura contemporánea. Segunda parte. 1920-1960*, p. 15. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1976.
10. Teodoro Núñez Ureta, *Pintura contemporánea. Segunda parte. 1920-1960*, p. 27. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1976.
11. Alfonso Castrillón Vizcarra, "Dos francotiradores de la crítica", en: *Illapa*, año 9, n° 9, diciembre 2012, p. 39.

Cusco, centro del mundo andino

Elizabeth Kuon Arce


1. Citado por Samanez 2012: 198.
2. Redfield 1960, 1963.
3. Flores Ochoa 2005.
4. Samanez 2012: 199.
5. *Op. cit.*
6. Gutiérrez de Santa Clara 1963, cap. LXIII: 250.
7. Flores, Kuon y Samanez 2011: 149-150.
8. Stastny 1981: 211.

Los libros del Centenario: Biblioteca Clásicos del Perú

Mauricio Novoa

1. José Agustín de la Puente, Percy Cayo y José Luis Sardón, "El legado de César Pacheco Vélez- Conversatorio", en: *Apuntes* 34 (1994), pp. 104, 114.

2. Franklin Pease G. Y., reseña de *Comentarios Reales de los Incas*, Inca Garcilaso de la Vega, edición de Aurelio Miró Quesada (1985), en: *Histórica* 9 (2) (1985), p. 296.
3. La obra incluye los *Comentarios Reales* de Garcilaso y la *Crónica del Perú* de Pedro Cieza de León. Sobre Urteaga puede verse Carlos Pardo Figueroa, "La carrera profesional de un intelectual cajamarquino: Horacio Urteaga López y sus aportes a la historiografía peruana", en: *Histórica* 25 (2) (2001), pp. 241, 271.
4. Teodoro Hampe Martínez, "El P. Vargas Ugarte y su aporte a la historiografía del Perú colonial", en: *Revista de Historia de América* 104 (1987), pp. 141-67.
5. Acaso la mejor guía de la vida y obra de Miró Quesada sea el *Libro de Homenaje a Aurelio Miró Quesada Sosa*, 2 vols. Lima: Talleres Gráficos P. L. Villanueva, 1987.
6. González de Barcia (1723 y 1800), Urteaga y Romero (1918), Ángel Rosenblat (1943 y 1945), Aurelio Miro Quesada (1959), José Durand (1959), Carmelo Sáenz de Santa María (1960) y Aurelio Miro Quesada (1976).
7. Franklin Pease G. Y., *Histórica* 9 (2) (1985), 294-97.
8. Pedro Guibovich, reseña de *Los cronistas del Perú*, Raúl Porras Barrenechea, edición de Franklin Pease G. Y. (1986), en: *Debate* 8 (39) (julio de 1986), p. 79.
9. José de la Puente Brunke, reseña de *Obras selectas*, Pablo de Olavide, edición de Estuardo Núñez (1987), en: *Histórica* 11 (2) (1987), pp. 248-51; Carlos García Bedoya M., "Estuardo Núñez: un siglo fructífero", en: *Letras* 80 (115) (2009), p. 174.
10. Franklin Pease G. Y., reseña de *Comentarios Reales de los Incas*, Inca Garcilaso de la Vega, edición de Aurelio Miró Quesada (1985), en: *Histórica* 9 (2) (1985), p. 297.

◀ Página 401. *San Judas Tadeo*. Serie del Apostolado, retrato inspirado en Rubens. S. XVII. Convento de San Francisco. Lima. 

Bibliografía

- AGURTO, Santiago
1992 "Situación del Patrimonio Monumental". En: *Huaca, Revista de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes*. No. 3. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.
- ALCALDE GONZALES, Javier I.; Carlos R. DEL ÁGUILA CHÁVEZ Fernando F. FUJITA ALARCÓN.
2007 *El Reposo del Badilejo: Reflexiones sobre conceptos, aplicaciones y realidades de la arqueología actual*. Lima Editado por Orbis Tertius.e Instituto Chíncha.
- ALVA, Walter
2008 "Las tumbas reales de Sipán". En: Krzysztof Makowski (comp.), *Señores de los Reinos de la Luna*: 266-279. Lima. Banco de Crédito del Perú.
- ANDRZEJEWSKI, Stanislaw
2003 *Military organization and society*. Londres. Routledge Publ.
- ASOCIACIÓN PERUANA PARA EL FOMENTO DE LAS CIENCIAS SOCIALES (FOMCIENCIAS).
1984 *Patrimonio Cultural en el Perú, Balance y Perspectivas*. Lima. Industrial Gráfica S.A.
- BALLART, Josep
2002 *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. España. Editorial Ariel Patrimonio.
- BANCO DE CREDITO DEL PERU
2004 *Las Plumas del Sol y los Ángeles de la Conquista: Catálogo de la exposición conmemorativa de la 45va Reunión Anual de los Gobernantes del BID realizada en Lima*. Lima. Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación.
- BANCHERO CASTELLANO, Raúl
1972 *Lima y el Mural de Pachacamilla*. Lima. Editor Aldo Raúl Arias Montesinos.
- BATRES, Milla (ed.)
1975 *El Perú Romántico del Siglo XIX*. Lima: Industrial Gráfica S.A.
1972 *Imagen del Perú en el siglo XIX*. Barcelona. Seix y Barral Hnos. S.A.
- BENÍTEZ, Leonardo
2009 "Descendants of the Sun: Caledars, Myths and the Tiwanaku State". En: Margaret Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*: 49-82.
- BÉRARD Claude, BRON Christiane, Alessandra POMARI (eds)
1987 *Images et Société en Grèce Ancienne: L'iconographie comme Méthode D'analyse: Actes Du Colloque International, Lausanne 8-11 Février 1984*. Lausanne: Institut d'archéologie et d'histoire ancienne de l'Université de Lausanne.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge, Ricardo ESTABRIDIS, y otros.
1991 *Escultura en el Perú*. Lima. BCP. Ausonia
1989 *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima. BCP. Ausonia.
- BERNUY, Jorge
2008 *Carlos Quizpez Asín*. Lima. Edición de Néstor Quizpez Asín.
- BRAY, Tamara (ed.)
s.f. *The Archaeology of Wak'as: Explorations of the Sacred in the Pre-Columbian Andes*. Boulder: University Press of Colorado.
- BRISCH, Nicole (ed.)
2008 *Religion and Power: Divine Kingship in the Ancient World and Beyond*. Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago, Oriental Institute Seminars, N° 4.
- BUNTINX ARMAGNO y Luis Eduardo WUFFAERDEN
2005 *Catálogo de la Pinacoteca Municipal Ignacio Merino*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.
- BURGER, Richard
2000 "Los primeros templos de América". En: Krzysztof Makowski (comp.), *Los dioses del antiguo Perú*, vol.1:1-70, Lima. Banco de Crédito del Perú.
- CALDERÓN ANDREU, Gladys
2000 *La Casa Limeña, Espacios Habitados*. Lima: Editorial Siklos SRL.
- CANESSA CAVASSA, Liliana
1993 *Restauración del Señor de los Milagros (Mural): Informe Técnico*. Lima: Museo Pedro de Osma. I.N.C.
- CANZIANI, José
2009 *Ciudad y Territorio en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CARCEDO, Paloma
1989 "Anda Ceremonial Lambayecana: Iconografía y Simbología". En: *Culturas Precolombinas, Lambayeque*, pp. 249-270. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura (Segunda Edición, 1999).
- CARRERA, Fernando
1939 *Arte de la lengua yunga*. Tucumán: Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán.
- CASTRILLÓN, Alfonso
2003 *La generación del 68, entre la agonía y la fiesta de la modernidad*. Lima. ICPNA.
2002 *De abstracciones, informalismos y otras historias*. Lima. ICPNA.
2001 *Los Independientes, distancias y antagonismos en la plástica peruana de los años 37 al 47*. Lima: ICPNA
2000 *Tensiones generacionales*. Lima. ICPNA.
- CASTILLO BUTTERS, Luis Jaime
s.f. *Narrations in Moche Iconography*. Los Angeles. University of California.
- CERRÓN PALOMINO, Rodolfo
1995 *La lengua de Naimlap. Reconstrucción y obsolescencia del mochica*. Lima. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- COOK, Anita
2001 "Las deidades huari y sus orígenes altioplánicos". En: K. Makowski (ed.), *Los Dioses del Antiguo Perú*. vol II: 39-65, Lima: Banco de Crédito del Perú.
1994 *Wari y Tiwanaku: Entre el Estilo y la Imagen*. Lima. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CORTÉS, Guillermo y Víctor VICH (eds.)
2006 *Políticas Culturales: Ensayos Críticos*. Lima. Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Nacional de Cultura y Organización de los Estados Iberoamericanos.
- CRIADO-BOADO, Felipe y David BARREIRO
2013 "El Patrimonio era otra cosa". En: *Estudios Atacameños* 45. Chile. Instituto de Investigaciones Arqueológicas R. P. Gustavo Le Paige S.J. San Pedro de Atacama de la Universidad del Norte. Pp.: 5-18.

- D'ALTROY, Terence
2010 "Los Señores del Quinto Sol: el poder material e inmaterial en el Tahuantinsuyu". En: Krzysztof Makowski (comp.), *Señores de los Imperios del Sol*. Pp. 111-128. Lima. Banco de Crédito del Perú.
- DEL ÁGUILA Chávez, Carlos R.
2013 "Lo del Patrimonio Cultural no es cuestión de fe". En: *Arquitecturas de la Ciudad*. CAP. LIMA. Pp.: 63.
- DONNAN, Christopher B.
1989 "En busca de Naylamp: Chotuna, Chornancap y el valle de Lambayeque". En: *Culturas Precolombinas, Lambayeque*, pp. 105-136. Lima. Banco de Crédito del Perú en la Cultura (Segunda Edición, 1999).
1985 "Arte Moche". En: *Culturas Precolombinas, Moche*, pp. 54-94. Lima. Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
1975 "The thematic approach to Moche iconography". En: *Journal of Latin American Lore* 1 (2): 147-162. Los Angeles. Latin American Center.
- EECKHOUT, Peter
1999-2000 "The Palace of the Lords of Ychsma: An Archaeological Reappraisal of Function of Pyramids with Ramps at Pachacamac, Central Coast of Peru". En: *Revista de Arqueología Americana*, pp.17-19, 217-254, México DF.
- EIELSON, Jorge Eduardo
1981 "La Religión y el Arte Chavín". En: *Culturas Precolombinas, Chavín Formativo*, pp. 45-49. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo
2001 "Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII". En: *Barroco Iberoamericano Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Tomo 1. pp. 345-364. Sevilla. Universidad Pablo de Olavide. Ediciones Giralda
1999 *Redescubramos Lima. Mater Admirabilis: La devoción mariana en el Perú*. Lima. BCP. Ausonia.
1997 *Redescubramos Lima Colección de Grabados Antonio Lullí*. Lima .BCP. Ausonia.
1995 "El Ángel Custodio de las Reliquias". En *Revista Arte Actual*. Año 1 Nro.1. Lima: Ediciones San Isidro
1994 "Cristóbal Lozano en el Monasterio del Carmen". En *El Comercio*. Lima, 8 de marzo. Pg. 7.
- FLORES OCHOA, Jorge
2005 *El Centro del Universo Andino*. Cusco. Municipalidad del Cusco.
- FLORES OCHOA, Jorge, Elizabeth KUON y Roberto SAMANEZ
1993 *Pintura Mural del Sur Andino*. Lima. Banco de Crédito del Perú.
1998 *Qeros: Arte Inca en Vasos Ceremoniales*. Lima. Banco de Crédito del Perú.
2007 *Cuzco: Del Mito a la Historia*. Lima. Banco de Crédito del Perú.
2009 *Cuzco: El Lenguaje de la Fiesta*. Lima. Banco de Crédito del Perú.
2011 *Cuzco: De la Nieve de la Puna al Verdor de la Amazonía*. Lima. Banco de Crédito del Perú.
- GAITÁN PAJARES, Evelio.
2010 *El Apogeo de Cajamarca*. Cajamarca. Fondo Editorial Lumina Copper.
- GAVAZZI, Adine
2010 *Arquitectura andina*. Milán. Editoriale Jaca Book.
- GEERTZ, Clifford
1992 "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura". En: *La interpretación de las cultura*, pp. 19-40. Barcelona. Gedisa.
- GERBI, Antonello
S/F *Caminos del Perú: Historia y actualidad de las comunicaciones viales*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- GHEZZI, IVÁN.
2010a "Chankillo". En: Krzysztof Makowski (ed.), *Señores de los Reinos de la Luna*. Pp.:258-261. Lima. Banco de Crédito del Perú.
2010b "Los primeros tambores de la guerra". En: K. Makowski (ed.), *Señores de los Reinos de la Luna*. Pp. 3-19. Lima: Banco de Crédito del Perú.
2004 *Religiose warfare at Chankillo*. En: *Andean Archaeology III: North and South*. Pp. 67-84. Nueva York. Kluwer Academic/Plenum Publishers.
- GIANNONI, Daniel, Ramón MUJICA y Ricardo ESTABRIDIS
2004 *La Basílica Catedral de Lima 1604 - 2004*. Lima. BCP. Ausonia
- GOMEZ, Emilio, César PACHECO y Jorge BERNALES
1985 *El Siglo de Oro de la Pintura Sevillana*. Instituto de Cooperación Iberoamericana y Banco de Crédito del Perú. Madrid: Técnicas Gráficas FORMA. S.A.
- GONZALEZ CARRER, Enrique y Diana GUERRA
2007 *Manual de Gestión Cultural para Promotores y Gestores: Seminario de arte y Cultura Popular*. Lluvia editores. Lima: Instituto Riva Agüero.
- GONZÁLEZ, Enrique, Jaime URRUTIA y Jorge LÉVANO.
1997 *Ayacucho: San Juan de la Frontera de Huamanga*. Lima: Banco de Crédito.
- GOLTE, Jürgen
1994 *Iconos y narraciones: la reconstrucción de una secuencia de imágenes Moche*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- GUERRA CHIRINOS, Diana
2004 *PATRIMONIO: Diversidad cultural en el Perú*. Lima. Instituto Nacional de Cultura.
- GÜNTHER DOERING, Juan, Ricardo ESTABRIDIS, Duncan KINKEAD y otros.
1996 *Redescubramos Lima: Iglesia de San Pedro*. Lima. BCP. Ausonia
- GUTIÉRREZ, Nydia, Carlos RODRIGUEZ SAAVEDRA, Francisco STASTNY y Ana María ESCALLÓN.
1988 *Presencia de Zurbarán*. Bogotá. Biblioteca Luis Ángel Arango.
1988 *Zurbarán en los Conventos de América*. Caracas. Museo de Bellas Artes
- GUTIÉRREZ, Pedro
1963 "Historia de las Guerras Civiles del Perú". En: *Crónicas del Perú III*. Madrid. Biblioteca de Autores Españoles.
- HAAS, Jonathan y Winifread CREAMER
2004 "Cultural Transformations in the Central Andean Late Archaic". En: *Andean Archaeology*, pp. 35-50. Oxford: Blakwell Publ.
- HARTH - TERRÉ, Emilio
1955 "Restauración de la efigie mural de Nazarenas". Lima: El Comercio, 22 de febrero.
- HAYAKAWA CASAS, José.
2010 *Restauración en Lima: Pasos y Contrapasos*. Lima. Fondo Editorial Universidad San Martín de Porres.
- HIRTH, Kenneth
2013 *Merchants, markets and exchange in Pre-Columbian World*. Washington. Dumbarton Oaks Library and Collection,
- HOCQENGHEM, Anne Marie
1987 *Iconografía Mochica*. Lima. Fondo Editorial PUCP.
- INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA
2005 *¿Qué es el Patrimonio Cultural? Catálogo divulgativo*. Lima. Instituto Nacional de Cultura y Organización de Estados Iberoamericanos.
- ISELL William H
2006 "Landscape of Power: A Network of Palaces in Middle Horizon Peru". En: *Palaces and Power in the Americas*, pp. 44-98. Austin. University of Texas Press.
2004 "Palaces and Politics of Huari, Tiwanaku and the Middle Horizon". En: *Palaces of the Ancient New World*, pp. 191-246, Dumbarton Oaks Library and Collection, Washington, D.C.
2000 "Huari y Tiahuanaco, arquitectura, identidad y religión". En: *Los Dioses del antiguo Perú*, vol.2:1-38, Lima.
- ISELL, William H. y Patricia J. KNOBLOCH
2006 "Missing Links, Imaginary Links: Staff God Imagery in the South Andean Past". En: *Andean Archaeology III: North and South*, pp. 307-351. New York: Springer.
- ISELL, William H. y Helaine SILVERMAN
2006 "Rethinking the Central Andean Co-Tradition". En: *Andean Archaeology III: North and South*, pp. 497-518. New York: Springer Ed.
- JACKSON, Margaret Ann
2008 *Moche Art and Visual Culture in Ancient Peru*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- JANUSEK, John
2010 "El surgimiento del urbanismo en Tiwanaku y del poder político en el altiplano andino". En: *Los Señores de los imperios del Sol*, pp. 39-72. Lima: Banco de Crédito.
- JIMÉNEZ BORJA, Arturo
1987 "Introducción al Reino Chimú". En: *Culturas Precolombinas, Chimú*, pp. 13-45. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
1986 "Introducción a la Cultura Nazca". En: *Culturas Precolombinas, Paracas*, pp. 13-41. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
1985 "Introducción a la Cultura Moche". En: *Culturas Precolombinas, Moche*, pp. 15-50. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.

- 1984 "Introducción a la Cultura Huari". En: *Culturas Precolombinas, Huari*, pp. 9-37. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
- 1983 "Introducción a la Cultura Paracas". En: *Culturas Precolombinas, Paracas*, pp. 11-31. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
- 1982 "Introducción a la Cultura Chancay: Rostros". En: *Culturas Precolombinas, Chancay*, pp. 11-38. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
- KARDOULIAS, Nick (ed.).
1999 *World-System theory in practice: leadership, production and exchange*. Lahnham: Rowman and Littlefield.
- KAUFFMANN DOIG, Federico
1989 "Oro de Lambayeque". En: *Culturas Precolombinas, Lambayeque*, pp. 163-222. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
- 1981 "Introducción a la Cultura Chavín". En: *Culturas Precolombinas, Chavín Formativo*, pp. 9-41. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
- KAUFFMANN, Federico y Ramón MUJICA.
1993 *Las Plumas del Sol y los Ángeles de la Conquista*. Lima: BCP. Ausonia.
- KNOBLOCH, Patricia
2010 "La imagen de los señores Wari y la recuperación de una identidad antigua". En: *Los Señores de los Imperios del Sol*, pp. 197-209. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- KUSUNOKI, Ricardo.
2010 "La reina de las artes: pintura y cultura letrada en Lima (1750-1800)". En: *ILLAPA*, Año 7, n° 7, pp. 51. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- 2009 "Mercados libres y artes liberales: el tránsito de las tradiciones pictóricas locales al academicismo en Lima (1837-1842)". En: *ILLAPA*, año 6, n° 6, p.47. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- KUON, Elizabeth.
2004 "Los Incas". En: *Perú Indígena y Virreinal*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Lima: Instituto Nacional de Cultura del Perú.
- LARCO HOYLE, Rafael
2001 *Los Mochicas: vol.1 y 2*. Lima: Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera.
- LEONARDINI, Nanda
2012 "Los funerales de Atahualpa y el imaginario histórico peruano". En: *ILLAPA*, año 9, n° 9, pp. 23. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo
1996 *La Semana Santa de Lima*. Lima: BCP. Ausonia
- LOHMANN VILLENA, Guillermo y Jorge FLORES OCHOA.
1994 *La Fiesta en el Arte*. Lima: BCP. Ausonia.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo, Antonio SAN CRISTÓBAL, Rafael RAMOS SOSA y otros
2004 *La Basílica Catedral de Lima*. Lima: BCP. Ausonia.
- LUMBRERAS, Luis Guillermo
1979 "Introducción a la Pintura Precolombina". En: *Arte Precolombino, Tercera Parte: Pintura*, pp. 9-29. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
- 1978 "Introducción a la Escultura y Diseño. La Piedra. La Arcilla. El Metal. La Madera, el Hueso y la Concha". En: *Arte Precolombino, Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Segunda Parte: Escultura y Diseño*, pp. 9-175. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
- 1977 "Introducción al Arte Textil. Los orígenes. El Arte de Paracas. Las Culturas Clásicas (Moche, Nasca, Tiahuanaco). El Imperio Wari. Los Desarrollos Tardíos (Chimú, Chancay, Ica-Chincha). Los Inka". En: *Arte Precolombino, Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Primera Parte: Arte Textil y Adornos*, pp. 8-175. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
- MAKOWSKI, Krzysztof (comp.)
2010 *Señores de los imperios del Sol*. Lima: Banco de Crédito del Perú
- 2008 *Señores de los reinos de la Luna*. Lima: Banco de Crédito del Perú
- 2001 *Dioses del antiguo Perú*, vol. II. Lima: Banco de Crédito del Perú
- 2000 *Dioses del antiguo Perú*, vol. I. Lima: Banco de Crédito del Perú
- 1994 *Vicús*. Lima: Banco de Crédito del Perú
- MAKOWSKI, Krzysztof
2012 "Animales en la "heráldica" del Imperio: símbolos de identidad y poder huari-tiahuanaco". En: *Journal of Cultural Symbiosis Research*, pp. :87-127. Aichi: Aichi Prefectural University, CSRI.
- 2010 "Vestido, arquitectura y mecanismos del poder en el Horizonte Medio". En: *Señores de los Imperios del Sol*, pp. 57-71. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- 2010b "Los hombres guerreros y las mujeres alfareras: cambios sociales tras el ocaso de Chavín". En: *Señores de los Imperios del Sol*, pp. 19-38. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- 2009 "Royal Statues, Staff Gods, and the Religious Ideology of the Prehistoric State of Tiwanaku". En: *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, pp. 133-164. Denver: Denver Art Museum.
- 2008a Prefacio. En: *Los rostros silenciosos: Los huacos retrato de la cultura Moche*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- 2008b "El rey y el sacerdote". En: *Señores de los Reinos de la Luna*, pp. 77-110. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- 2005 "La religión de las altas culturas de la costa del Perú prehispánico". En: *Religiones andinas*, vol.4:39-88. Madrid: Editorial Trotta.
- 2001a "Ritual y narración en la iconografía Mochica". En: *Arqueológicas*, n° 25, pp.175-205. Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.
- 2001b "El Panteón tiahuanaco y las deidades con báculos". En: *Los Dioses del Antiguo Perú*, vol. II, 67-110. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- 2000 "El obelisco Tello y los dioses de Chavín". En: *Los dioses del antiguo Perú*, vol. 1, pp.71-90. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- 1996a "Los seres radiantes, el águila y el búho: La imagen de la divinidad en la cultura Mochica, s. II-VIII d.C, costa norte del Perú". En: *Imágenes y mitos: Ensayos sobre las artes figurativas en los Andes Prehispánicos*. Lima: Fondo Editorial SIDEA and Australis.
- 1996b "Dioses del templo de Chavín: Reflexiones sobre la iconografía religiosa". En: *Estudios Latinoamericano*, pp. : 9-63, Varsovia: Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos.
- 1994 *Vicús*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- 1987 Prefacio. En: *Iconografía Mochica*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- MAKOWSKI, Krzysztof y Carla HERNÁNDEZ
2010 "Las casas del Sapa Inca". En: *Señores de los Imperios del Sol*, pp. 173-184. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- MALACHOWSKI, Luis, Luis MILLONES y Luis JOCHAMOWITZ
2000 *Casa Peruana*. Lima: Fundación del BBV Banco Continental.
- MAJLUF, Natalia,
2011 "Pintura, historia y verdad: Los funerales de Atahualpa de Luis Montero". En: *Los funerales de Atahualpa*. Lima: MALI.
- 2004 "El rostro del Inca: Raza y representación en los funerales de Atahualpa de Luis Montero". En: *ILLAPA*, Año 1, n° 1, , p.11. Lima. Universidad Ricardo Palma.
- MAJLUF Natalia y Luis Eduardo WUFFARDEN
2013 *Sabogal*. Lima: Edición Banco Crédito del Perú-MALI.
- 2010 *Camilo Blas*. Lima: Edición MALI,
- MARIAZZA, Jaime.
2011 *Dos retratos firmados por el pintor José Gil de Castro*. En: *ILLAPA*, año 8, n° 8, pp. 9. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- MASSEY, Sarah
1983 "Antiguo Centro Paracas Animas Alta". En: *Culturas Precolombinas, Paracas*, pp. 134-160. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
- MENZEL, Dorothy
1968a *La Cultura Huari, Las Grandes Civilizaciones del Antiguo Perú* 6. Lima: Compañía de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza.
- 1968b "New Data on the Huari Empire in Middle Horizon Epoch 2A". En: *Nawpa Pacha* 6, pp. 47-114
- 1964 "Style and Time in the Middle Horizon". En: *Nawpa Pacha* 2, pp. 1-105.
- MIDDENDORF E.W
1973 *Observaciones y estudios del país y sus habitantes durante una permanencia de 25 años*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos.
- MUJICA PINILLA, Ramón
2011 "El objeto utilitario como belleza superior: la artesanía tradicional en la

- Colección Liébana". En: *Del Cielo y la Tierra*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad San Martín de Porres.
- 1991 *Los Cristos de Lima*. Lima: BCP. Ausonia
- MUSEO DE ARQUEOLOGÍA Y ANTROPOLOGÍA DE LA UNMSM
- 2007 *Julio C. Tello y San Marcos*. Catálogo de la Exposición del mismo nombre. Lima: Editado por el MAA del CCSM.
- NETHERLY, Patricia,
- 1990 "Out of Many, One: The Organization of Rule in the North Coast Polities". En: *The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor*, pp. 461-488. Washington D.C: Dumbarton Oaks.
- NORMAS DE QUITO
- 1967 Art. VIII: "El Interés Social y la Acción Cívica". Punto 1.
- PACHAS, Sofía
- 2010 "Rebeca Oquendo: un legado pictórico por descubrir". En *ILLAPA*, Año 7, n° 7, p.11. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- PACHECO VÉLEZ, César
- 1985 *Memoria y Utopía de la Vieja Lima*. Lima: Universidad del Pacífico. Editorial Lumen.
- PEASE, Franklin
- 1999 Introducción. En: *Los Incas, Arte y Símbolos*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- PILLSBURY, Joan
- 2008 "Los palacios de Chimor". En: *Señores de los reinos de la Luna*, pp. 201-221. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- QUIGLEY, Declan, (Ed.)
- 2005 *The Character of Kingship*. Oxford: Berg.
- QUILTER, Jeffrey
- 1997 "The narrative approach to Moche iconography". En: *Latin American Antiquity* 8, pp. 113-133.
- RAMÍREZ, Susan
- 2008 "Los curacas y las jerarquías del poder en la costa norte". En: *Señores de los Reinos de la Luna*, pp. 223-247. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- 1996 *The World Upside Down. Cross-cultural contact and conflict in Sixteenth-Century Peru*. California: Stanford University Press.
- 1981 "La organización económica de la costa norte: un análisis preliminar del periodo prehispánico tardío". En: *Etnohistoria y antropología andina*, pp. 281-297. Lima: Centro de Proyección Cristiana.
- RAMOS, Rafael.
- 1992 *Arte festivo en la Lima virreinal*. Junta General de Andalucía. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente.
- RANABOLDO, Claudia y Alexander SCHEJTMAN
- 2009 *El valor del patrimonio cultural. Territorios rurales, experiencias y proyecciones latinoamericanas*. Lima: IEP; RIMISP y TERRITORIOS con Identidad Cultural.
- RAVINES SÁNCHEZ, Rogger.
- 1983 *Cajamarca arquitectura religiosa y civil*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- REDFIELD, Robert
- 1960 *The Little Community: Peasant Society and Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- 1963 *El mundo primitivo y sus transformaciones*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- REID, James W.
- 1989 "Enigmas e incertidumbres sobre la textilera Lambayeque". En: *Culturas Precolombinas, Lambayeque*, pp. 137-160. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
- 1987 "La textilera del reino Chimor". En: *Culturas Precolombinas, Chimú*, pp. 114-176. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
- 1986 "La textilera Nazca Homenaje, agradecimiento e Invocación". En: *Culturas Precolombinas, Paracas*, pp. 44-110. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
- 1984 "Textiles". En: *Culturas Precolombinas, Huari*, pp. 38-99. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
- 1982 "Los tejidos Chancay". En: *Culturas Precolombinas, Chancay*, pp. 84-99. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
- 1979 "La pintura peruana precolombina precursora del arte moderno". En: *Arte Precolombino, Tercera Parte: Pintura*, pp. 35-45. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
- ROE, Peter
- 2008 "How to build the raptor: Why the Dumbarton Oaks "Scaled Cayman" Callango Textile is really jaguaroid Harpy Eagle". En: *Chavín: Art, Architecture and Culture*, pp. 181-216. Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology-University of California.
- ROSTWOROWSKI, María,
- 2002 *Pachacamac: Obras Completas II*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- 1983 *Estructuras andinas del poder: Ideología religiosa y política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- 1977 *Etnia y sociedad: Costa Peruana prehispánica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- RUCABADO, Julio
- 2008 "En los dominios de Naylamp". En: *Señores de los Reinos de la Luna*, pp. 183-200. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- ROWE, John H.
- 2003 *Los Incas del Cuzco: Siglos XVI-XVII-XVIII*. Cusco: Instituto Nacional de Cultura.
- SALOMON, Frank and George L. URIOSTE
- 1991 *The Huarochirí Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Austin: University of Texas Press.
- SALOMON, Frank, Jane FELTHAM, and Sue GROSBOLL
- 2009 *La Revisita de Sisicaya, 1588: Huarochirí Veinte Años antes de Dioses y Hombres*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- SAMANEZ, Roberto
- 2012 "Cuzco: Desde la Nieve de la Puna al Verdor de la Amazonía". En: *El Antioñano*, N° 121, Tomo 22. Cusco: Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.
- SCHAEDEL, Richard
- 1966 "Incipient Urbanization and Secularization in Tiahuanacoid Perú". En: *American Antiquity* 31, pp. 338-344.
- STASTNY, Franciso.
- 1998 *Redescubramos Lima: Conjunto Monumental de Santo Domingo*. Lima: BCP. Ausonia.
- 1981 *Las Artes Populares del Perú*. Madrid: Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura.
- SZYSZLO, Fernando de
- 1983 "El Arte en la Cultura Paracas". En: *Culturas Precolombinas, Paracas*, pp. 34-74. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
- 1982 "El arte en la Cultura Chancay". En: *Culturas Precolombinas, Chancay*, pp. 52-68. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
- TAYLOR, Gérald
- 2008 *Ritos y Tradiciones de Huarochirí*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- TOPIC, John y Teresa LANGE
- 1997 "Hacia una comprensión conceptual de la guerra andina". En: *Arqueología, antropología, e historia en los Andes: Homenaje a María Rostworowski*, pp. 567-90. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- TELLO, Julio
- 1923 "Wira Kocha Inca". En: *Revista trimestral de estudios antropológicos I*, pp. 93-320; 583-606. Lima: Museo de Arqueología de la Universidad de San Marcos, Lima.
- TORD, Luis Enrique,
- 2004 *Macedonio de la Torre*. Lima: Ediciones DDT.
- 2011 *Gerardo Chávez o el asombro perpetuo*. Editorial Mirarte, Lima, 2011.
- TORRES, Constantino
- 2008 "Chavín's Psychoactive Pharmacopeia: The Iconographic Evidence". En: *Chavín. Art, Architecture and Culture*, pp. 237-260. Los Angeles: Institute of Archaeology, University of California.
- UCEDA, Santiago
- 2008 "En búsqueda de los palacios de los reyes Moche". En: *Señores de los reinos de la Luna*, pp. 201-221. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel, Luis E. TORD y César PACHECO V.
- 1986 *Pinacoteca de la Venerable Orden Tercera de Lima*. Lima: BCP
- UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel y Luis E. TORD.
- 1987 *EL Zodiaco en el Perú*. Lima: BCP.
- UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel y Ricardo ESTABRIDIS
- 1988 *La imagen de María en el Arte del Perú*. Lima: BCP. Ausonia.
- URTON, Gary
- 2008 "The Body of Meaning in Chavín Art". En: *Chavín. Art, Architecture and Culture*, pp. 217-236. Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology, University of California.

- VAN DE GUCHTE, Maarten
 1990 *Carving the world: Inca monumental sculpture and landscape* (Tesis doctoral). Urbana: Department of Anthropology, University of Illinois at Urbana Champaign.
- VIOLLET LE DUC, Eugene.
 1967 *Diccionario razonado de la arquitectura francesa de los siglos XI al XVI*. Paris: F. de Novele.
- VILLEGAS, Fernando.
 2012 "Carlos Baca Flor, primer pintor moderno y su vinculación con los artistas españoles". En: ILLAPA, año 9, n° 9, p.57. Lima: Universidad Ricardo Palma.
 2008 *José Sabogal y el arte mestizo: El Instituto de Arte Peruano y sus acuarrelas* (Tesis de Licenciatura). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
 2006 "El Instituto de Arte Peruano (81931-1973): José Sabogal y el mestizaje en arte". En: ILLAPA, año 3, n° 3, pp. 21. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- 1996 *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo (1887-1922): Nacionalismo, modernización y nostalgia en la Lima del 900*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.
- WALLACE, Dwight T.
 1991 "A technical and iconographic analysis of Carhua painted textiles". En: *Paracas Art&Architecture: Objects and Context in South Coastal Peru*, pp. 61-109. Iowa: University of Iowa Press.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo.
 2000 *Tiisa*. Lima: Edición Telefónica-MALI
 1996 *La Procezione del Corpus Domini nel Cusco*. Roma: Instituto Italo Latino-Americano
- WUFFARDEN, Luis Eduardo, Pedro GUIBOVICH y Ramón MUJICA y otros.
 1995 *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima: BCP. Ausonia.
- ZEVALLOS, Jorge
 1989 "Introducción a la Cultura Lambayeque". En: *Culturas Precolombinas, Lambayeque*, pp. 15-102. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
- 1987 *Época Chimú*. En: *Culturas Precolombinas, Chimú*, pp. 48-88. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
 1985 "Área y fases de la Cultura Moche". En: *Culturas Precolombinas, Moche*, pp. 96-126. Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
- ZIÓLKOWSKI, Mariusz
 2010 "Señores y reyes de los Andes o Del concepto y atributos del soberano andino". En: *Señores de los Imperios del Sol*, pp. 73-92. Lima: Banco de Crédito del Perú.
 2001 "Los Wakakuna de los Cusqueños". En: *Dioses del antiguo Perú*, vol. II, pp. 269-303. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- ZUIDEMA, Tom R.
 2005 "Las religiones andinas en la documentación de la extirpación". En: *Religiones andinas*, vol.4, pp. 89-115. Madrid: Editorial Trotta.
 2010 *El calendario Inca: Tiempo y espacio en la organización ritual del Cuzco-La idea del pasado*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.



Registro de autores

Walter Alva

Arqueólogo formado en la Universidad Nacional de Trujillo, se ha dedicado durante casi cuatro décadas a la investigación de las culturas del norte del Perú. Fue director del Museo Nacional Brüning de Lambayeque entre 1977 y 2002. En ese periodo, desarrolló varios proyectos en la región. Su aporte más significativo ha sido el descubrimiento de la tumba del Señor de Sipán y la gestión para construir el actual museo que alberga este tesoro nacional. Su esforzada labor ha merecido importantes condecoraciones como la Orden al Mérito por Servicios Distinguidos, concedida por el Estado del Perú; la distinción de Primer Grado Libertador Simón Bolívar, que otorga la Universidad Nacional de Trujillo; la Medalla de Honor del Congreso de la República del Perú; las Palmas Magisteriales en el grado de Amauta, así como doctorados honorarios de siete universidades peruanas.

Es miembro correspondiente del Instituto Arqueológico Alemán e investigador asociado del Museo de Historia Natural de Nueva York. Sus publicaciones más conocidas son *Perú antiguo. Historia y cultura de los incas y de otras civilizaciones andinas* (1999), en colaboración con María Longhena, y *Sipán: descubrimiento e investigación* (2007).

Alfonso Castrillón Vizcarra

Estudió Humanidades en la Pontificia Universidad del Perú e Historia del Arte y Museología en la Università degli Studi di Roma, La Sapienza. Obtuvo su doctorado en la Universidad Complutense de Madrid. Ejerce la docencia universitaria y la curaduría artística. Ha sido director del Instituto de Arte Contemporáneo, del Sistema Nacional de Museos (INC) y de la Galería de Artes Visuales de la Universidad Ricardo Palma (URP). Es fundador del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas (IIMA) y de la Maestría en Museología (URP).

Su labor crítica ha merecido el premio a la trayectoria que otorga la Asociación Argentina de Críticos de Arte (1991). Asimismo, ha sido distinguido como Caballero de la Orden de las Artes y las Letras por el Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia (2008) y como Personalidad Meritoria de la Cultura por el Ministerio de Cultura del Perú (2013). Entre sus últimas publicaciones se cuentan *Tensiones generacionales* (2000), *Los independientes* (2001), *De abstracciones, informalismos y otras historias* (2002), *La Generación del 68* (2003) y *La Generación del 80* (2004). Su libro *Museo peruano: utopía y realidad* ha sido reeditado por la Universidad Nacional de Bogotá en 2014.


Eduardo Dargent Chamot

Se graduó como Bachiller en Letras en St. Mary's University, San Antonio, Texas (1968). Luego estudió Historia en la Pontificia Universidad Católica del Perú y obtuvo la maestría en dicha especialidad. Se doctoró en Turismo por la Universidad de San Martín de Porres, en Lima, donde también ha sido profesor del curso Historia de la Gastronomía. Ha enseñado Historia de la Civilización, entre otras materias, en la Universidad Ricardo Palma y la Universidad de Lima. Actualmente es presidente de la Academia Peruana del Pisco.

Ha sido distinguido con la Orden de la Corona de Bélgica en dos ocasiones (1990 y 2013). Ha recibido los premios Christofel Plantin (Amberes, 2003) y Alberto J. Derman, de la Federación de Entidades Numismáticas y Medallísticas Argentinas (Buenos Aires, 2010). Asimismo, su libro *Vino y pisco en la historia del Perú* (2013) fue elegido como el mejor en su género por Gourmand World Cookbooks Awards (Beijing, 2014). Además del volumen mencionado, ha publicado *La cocina monacal en la Lima virreinal* (2009) y *La ceca inicial de Lima. 1568-1592* (2011).

Carlos R. del Águila Chávez

Estudió Arqueología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha sido profesor del curso de Patrimonio Cultural en la Universidad San Ignacio de Loyola (2007-2010) y ha ocupado la dirección de varias instituciones, entre estas el Museo de Sitio de Pachacámac (2006-2007), el Museo de

◀ *Arcángel San Gabriel*. Atribuido a Francisco Zurbarán. S. XVII. Monasterio de la Concepción. Lima. 

Arqueología y Antropología de la Universidad de San Marcos (2007-2009) y el Museo Metropolitano de Lima (2011-2012). También se ha encargado de la Dirección de Museos y Gestión del Patrimonio Histórico del Instituto Nacional de Cultura (2007) y ha sido subdirector y director del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (2002-2006).

Ha realizado investigaciones arqueológicas en el valle de Chíncha y en el sitio de Roca Verde, en Ilo. Es miembro del Instituto Andino de Estudios Arqueológicos y del Centro Mallqui, donde ha investigado sobre las culturas Paracas, Wari, Chíncha, Ilo, Chiribaya e Inca. Es profesor del Instituto Superior Tecnológico MALI, donde enseña el curso de Gestión del Patrimonio Cultural desde el año 2009. En la actualidad, se desempeña como jefe de Gestión Cultural de Petroperú.

Ricardo Estabridis Cárdenas

Doctor en Historia del Arte, con estudios en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en la Universidad de Sevilla y en la UNED de Madrid. Es miembro honorario del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma. Profesor principal del Departamento Académico de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde inició su carrera docente en 1986. Fue nombrado director del Museo de Arte de dicha institución en 1993, cargo que desempeñó hasta 1999. Asimismo, ha sido director de la Escuela Académico Profesional de Arte de la Facultad de Letras por espacio de catorce años. En 2011 fue elegido director de la Escuela Académico Profesional de Conservación y Restauración de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, un proyecto que gestó durante más de diez años.

Su campo de investigación principal son las artes plásticas en el Perú, tema sobre el que ha escrito en varias publicaciones especializadas del ámbito local y del extranjero. Ha participado como conferencista en congresos internacionales en España, Portugal, Brasil, México y Colombia. Entre sus libros destacan *Arte en el antiguo Perú* (1994) y *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (Siglos XVI al XIX)* (2002).

Teresa Gisbert

Nació en La Paz y estudió Arquitectura en la Universidad Mayor de San Andrés. Se especializó en Historia del Arte en España y Estados Unidos. Obtuvo la beca Guggenheim y, por invitación de The Getty Center, se dedicó a investigar sobre pintura hispanoamericana y su incidencia indígena. En la Escuela de Altos Estudios Sociales de París impartió clases sobre mitos andinos. Ha sido coordinadora del curso de Restauración de Bienes Muebles en el Cusco. Asimismo, ha ocupado la dirección del Museo Nacional de Arte de La Paz y del Instituto Boliviano de Cultura. Entre las distinciones que ostenta se encuentran la Orden de Isabel la Católica, otorgada por España, y el Cóndor de los Andes, el Premio Nacional de Cultura y el Premio Nacional de Ciencias Sociales y Humanas, concedidos por Bolivia.

Ha publicado *Arte textil y mundo andino* (1980), *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (1980), *El paraíso de los pájaros parlantes* (1999) e *Historia del arte de Bolivia* (2012), obra en tres tomos, escrita junto con su esposo, el arquitecto e historiador José de Mesa, con quien realizó notables trabajos de investigación a lo largo de más de cincuenta años.

Enrique González Carré

Estudió Antropología en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, donde ejerció la docencia durante varios años y llegó a desempeñar las funciones de decano de la Facultad de Ciencias Sociales, jefe del Departamento de Ciencias Sociales, director de Evaluación Académica, vicerrector académico y, luego, rector, entre 1994 y 1999. Ha sido distinguido como profesor emérito de esa casa de estudios y como profesor honorario de la Universidad Nacional de Huánuco. También ha enseñado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Pontificia Universidad Católica del Perú, la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle y la Academia Diplomática del Perú.

Ha asumido la dirección de instituciones como el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, el Sistema Nacional de Museos, el Seminario de Arte y Cultura Popular del Instituto Riva Agüero, y el Instituto Nacional de Cultura, además de integrar la Comisión Nacional de Arqueología y el Comité de Honor del Ministerio de Cultura. Asimismo, ha publicado varios libros, informes y artículos sobre temas de su especialidad. Actualmente, es el director de Actividades Culturales de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Elizabeth Kuon Arce

Graduada en Humanidades y Antropología en la Universidad San Antonio Abad del Cusco. Asimismo, estudió en la Universidad de Washington, Seattle, becada por el Instituto Internacional/Fulbright y el Ministerio de Educación y Cultura de España. Investigadora asociada de la Universidad de Estocolmo, también ha realizado diversos proyectos de investigación con el apoyo del Stipendienwerk Lateinamerika Deutschland, la Ford Foundation y la Richard E. Greenleaf Library Fellowships at the Latin American Library Tulane University, New Orleans, entre otras instituciones.

Ha participado en el programa Acondicionamiento Urbano de Poblados Históricos de Cuzco y Puno, Plan Copesco. Asimismo, ha sido directora de Actividades Culturales del Instituto Nacional de Cultura en el Cusco e integrante del equipo técnico de conservación del templo de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, bajo el auspicio del World Monuments Fund. Es coautora de cinco volúmenes sobre el Cusco de la colección Arte y Tesoros del Perú y del libro *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)* (2009). Asimismo, ha publicado varios artículos sobre el patrimonio cultural del Cusco y el sur andino en revistas especializadas del país y del exterior.

Jorge Lévano Peña

Se graduó como arquitecto en la Universidad Nacional de Ingeniería y obtuvo una maestría en Restauración de Monumentos en el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, donde su tesis fue galardonada con el premio Francisco de la Maza. Ha realizado estudios de Conservación de Monumentos en las ciudades del Cusco y México, y de Registro de Bienes Culturales en Bogotá. Ha sido funcionario del Instituto Nacional de Cultura y se ha desempeñado como director de obras del Proyecto de Restauración del Conjunto Monumental de San Francisco de Lima.

Fue asesor en la elaboración del Plan Maestro de Investigación y Conservación del Asentamiento Histórico de León Viejo en Nicaragua. También ha asumido funciones como observador internacional de la Organización de Estados Americanos (OEA) en las elecciones realizadas en 1990 en Nicaragua y El Salvador, y en Paraguay en 1991. Ha dirigido diversos trabajos de restauración, como los de la catedral y la casa O´Higgins en Lima, así como el de la casa Riva Agüero en Chorrillos. Es coautor del libro *La ciudad inca de Vilcashuamán* (1981).

Luis Guillermo Lumbreras

Doctor en Letras con especialidad en Etnología y Arqueología por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Profesor emérito de esta casa de estudios y de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, ha enseñado en varias universidades del país y del extranjero. Como investigador ha desarrollado diversos proyectos en el Perú, Chile, México y Ecuador. Asimismo, ha asumido funciones de consultor en organismos internacionales. Director del Instituto Andino de Estudios Arqueológico-Sociales y del Centro de Estudios Histórico-Antropológicos, también ha ocupado la dirección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú y del Instituto Nacional de Cultura.

Su labor profesional ha merecido el Premio Nacional de Cultura, así como el Premio Humboldt a la Investigación Científica, en Alemania, y el Premio de la Sociedad de Arqueología Americana, en Estados Unidos. Sus obras han sido traducidas al inglés, italiano, alemán, francés y japonés. Ha escrito más de trescientos ensayos y alrededor de cuarenta libros, entre estos *De los pueblos, las culturas y las artes del antiguo Perú* (1969), *La arqueología como ciencia social* (1974), *Arte precolombino* (tres volúmenes, 1977, 1978 y 1979), *Arqueología de la América andina* (1981) y *Chavín de Huántar en el nacimiento de la civilización andina* (1990).

Natalia Majluf

Historiadora de arte graduada en Boston College, obtuvo la maestría en su especialidad en el Institute of Fine Arts, New York University (1990) y el doctorado en la Universidad de Texas en Austin (1995). Su trabajo ha puesto énfasis en el estudio del arte peruano y latinoamericano de los siglos XIX y XX. Diseñó el programa de maestría en Historia del Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde enseñó entre 2010 y 2012. Ha sido becaria del Centro para Estudios Avanzados de Artes Visuales de la National Gallery de Washington, D. C., del Centro para Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge, de la J. Paul Getty Foundation y de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Hoy es directora del Museo de Arte de Lima, institución de la que fue curadora principal entre 1995 y 2000.

Entre sus libros se encuentran *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879* (1994), *Los incas, reyes del Perú* (2005), *Luis Montero: 'Los funerales de Atahualpa'* (2011) y *José Gil de Castro, pintor de libertadores* (2014). También ha publicado, en colaboración con otros autores, los volúmenes *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna* (1999), *La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía: Perú, 1842-1942* (2001) y *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro* (2008).

Krzysztof Makowski

Doctor en Ciencias Históricas y profesor principal de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Estudió Arqueología y Prehistoria en la Universidad de Varsovia. Fue becado por el gobierno francés para continuar su formación en la Universidad de la Sorbona (1978-1979). Ha enseñado en la Universidad de Varsovia, en la Universidad de Lodz, en la Universidad de Lima y en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Llegó al Perú en 1982, invitado para colaborar en la creación de la

especialidad de Arqueología en la PUCP, donde ha asumido diversas cátedras y ha sido decano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

Entre 1975 y 1982, participó en proyectos de excavación en Polonia, Francia y Siria. En el Perú ha dirigido varios proyectos arqueológicos y escuelas de campo y, en 1993, fue uno de los fundadores de Yachay Wasi, el primer instituto de conservación y restauración del país. Cuenta con numerosas publicaciones (como autor, coautor o compilador), entre las cuales figuran *Vicús* (1994), *Imágenes y mitos* (1996), *El mundo sobrenatural mochica* (2005), *Dioses del Perú antiguo* (dos tomos, 2000 y 2001), *Primeras civilizaciones andinas* (tomo IX de la Enciclopedia ilustrada de la Historia del Perú, 2004), *Señores de los reinos de la Luna* (2008) y *Señores de los imperios del Sol* (2010).

Jaime Mariazza Foy

Historiador de arte graduado en la Universidad de Barcelona, con estudios de posgrado y egresado del programa doctoral de Arte Peruano y Latinoamericano de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha participado en diversos eventos académicos realizados en América y Europa, donde ha expuesto sobre temas relacionados con el arte colonial peruano. Asimismo, ha ocupado la jefatura del área de Laboratorios de Conservación y Restauración del Instituto Nacional de Cultura. En la actualidad, se desempeña como profesor principal en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y como jefe del Departamento de Conservación en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, labores que alterna con sus funciones de investigador de la herencia cultural del Perú virreinal.

Es autor de numerosos artículos sobre arte virreinal peruano, los cuales han sido difundidos por revistas especializadas. Asimismo, ha escrito el libro *Fiesta funeraria y espacio efímero. El discurso de la muerte y su simbolismo en las exequias de tres reinas de España en Lima en el siglo XVII* (20013), en el que analiza ciertas costumbres luctuosas del virreinato peruano y su incidencia en obras de arte de naturaleza simbólica.

Ramón Mujica Pinilla

Graduado en Antropología Histórica (1980) en el New College, en Sarasota, Florida, realizó sus estudios de maestría y doctorado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es miembro honorario del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma y miembro de número de la Academia Nacional de Historia. En 2004 fue invitado a dictar el *William & Louis Matthews Samuel Pepys Lecture* en la Universidad de Los Ángeles.

Se ha especializado en iconografía virreinal y los procesos artísticos del sincretismo religioso del sur andino. Entre otros ensayos, ha publicado *Ángeles apócrifos en la América virreinal* (1992) y *Rosa Limensis: mística, política e iconografía en torno a la Patrona de América* (2001). Es coautor y coordinador de *El barroco peruano* (dos tomos, 2002 y 2003) y *Visión y símbolos del virreinato criollo a la República peruana* (2006), de la colección Arte y Tesoros del Perú. Asimismo, ha contribuido con los catálogos razonados *Los Cristos de Lima* (1991), *Las plumas del Sol y los ángeles de la Conquista* (1993) y *Santa Rosa de Lima y su tiempo* (1995), de las exposiciones organizadas por el Banco de Crédito del Perú. Desde el 2011 se desempeña como director de la Biblioteca Nacional del Perú. En el año 2014 ha sido designado “patrono” del Instituto Cervantes de Madrid.

Mauricio Novoa

Se graduó como abogado en la Universidad de Lima y se doctoró en la Universidad de Cambridge, donde fue distinguido con la beca William Senior en Derecho Comparado e Historia del Derecho. Ha ocupado el puesto de secretario general de la Universidad de Lima y ha sido profesor de Historia del Derecho en ese centro de estudios y en la Universidad de Piura. También se ha desempeñado como profesor visitante en la Universidad de Gerona, el Warburg Institute de la Universidad de Londres (*Albin Salton fellow*) y la biblioteca Lilly de la Universidad de Indiana, Bloomington (*Mendel fellow*). Es el fundador de BNA, una firma legal y de asuntos corporativos.

Sus publicaciones incluyen *Defensoría del Pueblo* (2003) y *En el nudo del imperio: independencia y democracia en el Perú* (2012), así como diversos artículos sobre historia de las ideas jurídicas editados en el Perú, Colombia, Alemania y México.

Rafael Ramos Sosa

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Es profesor titular de Historia del Arte Hispánicoamericano en la Hispalense desde 1996. Investigador invitado y miembro del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha merecido el Premio de Investigación Ciudad de Sevilla y el Premio de Investigación San Fernando, ambos en 1986. Ha colaborado en exposiciones internacionales como “Los siglos de Oro en los virreinos de América, 1550-1700”, Madrid-México, 1999-2000, y “El país del Quetzal: Guatemala maya e hispana”, Madrid-Viena, 2002.

Ha publicado el volumen *Arte festivo en Lima virreinal: (Siglos XVI-XVII)* en 1992. Asimismo, ha contribuido con varios libros de su especialidad. Entre sus últimos aportes destacan artículos como

“De Malinas a Lima, un largo viaje para un niño perdido. Notas sobre el Niño Jesús montañésino: A propósito de nuevas obras en el Perú”, incluido en *El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII* (Sevilla 2010), al igual que “El escultor-imaginero Gaspar de la Cueva en Lima (1620-1628)” y “Escultores y esculturas en la Antigua Capitanía General de Guatemala (1524-1660)”, los cuales figuran en *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana* (2013).

Luis Repetto Málaga

Maestro en Museología por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete, en Churubusco, México. Ha sido reconocido como Personalidad Meritoria de la Cultura por el Ministerio de Cultura del Perú. Se ha desempeñado como coordinador de proyectos especiales del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, director del Instituto Nacional de Cultura, director municipal de Educación y Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima, y director del Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva-Agüero.

Asimismo, ha ejercido la presidencia del ICOM-PERÚ (Comité Peruano del Consejo Internacional de Museos), de la Red Peruana de Gestión y Valoración de Cementerios Patrimoniales y del Comité Peruano de Conservación del Patrimonio Industrial. Ha sido curador de numerosas exposiciones y profesor de la Facultad de Educación de la PUCP. Entre otros trabajos, ha publicado una *Guía iberoamericana de museos municipales* (1991) y *El arte popular peruano* (1999).

Roberto Samanez Argumedo

Arquitecto, se especializó en Restauración de Monumentos en la Università degli Studi di Roma, La Sapienza. Ha complementado su formación en el Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM) de Roma, y en España y Yugoslavia. Integró la misión Unesco en Trujillo, después del sismo de 1970. Ha sido director del proyecto especial INC-Unesco para la puesta en valor de monumentos en las regiones Cusco y Puno. Fue director del Instituto Nacional de Cultura del Cusco y ha sido consultor de Unesco en asuntos de conservación del patrimonio en Bolivia, Brasil y el Perú. Fue profesor principal en la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco entre 1985 y 2003. Asimismo, ha asumido labores docentes en maestrías en Conservación en universidades peruanas y extranjeras.

Se ha encargado de múltiples proyectos y obras de restauración arqueológica y de edificaciones coloniales y republicanas. El World Monuments Fund le otorgó recursos para analizar la conservación del Cusco. Es coautor de siete libros de la serie Arte y Tesoros del Perú, entre estos *Pintura mural en el sur andino* (1993), *Qeros: arte inka en vasos ceremoniales* (1998) y *Cuzco, el lenguaje de la fiesta* (2009).

Luis Eduardo Wuffarden

Historiador y crítico de arte, estudió Letras e Historia en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha sido jefe del Archivo Histórico Municipal de Lima. En 1989 obtuvo 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.

Coautor de los libros *Szyszlo* (2011), *Contested Visions in the Spanish Colonial World* (2012), *Sabogal* (2013) y *Lasko* (2014). Se encuentra en prensa el volumen *Pintura hispanoamericana*, editado por El Viso (Madrid) y la Universidad de Yale, donde tiene a su cargo los capítulos sobre pintura virreinal peruana. En la actualidad se desempeña como investigador y curador independiente.

Título

Nuestra memoria puesta en valor. Patrimonio cultural del Perú

Edición

Banco de Crédito del Perú
Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia - Lima 12, Perú
División de Asuntos Corporativos
Relaciones e Imagen Institucional
Primera edición: diciembre de 2014

Coordinador

Ricardo Estabridis Cárdenas

Diseño gráfico

Marianella Romero Guzmán

Fotografías

Daniel Giannoni Succar, con excepción de las siguientes:

Marianella Romero: pp. 7, 33

Cortesía del Museo Tumbas Reales de Sipán: p. 36

Archivo Ausonia: pp. 80, 94

Ramón Mujica Pinilla: pp. 227, 231 (fig. 7), 232

Jorge Esquiroz: p. 231 (fig. 9)

© Dumbarton Oaks, Pre-Columbian Collection: p. 238

Museo Metropolitano New York: p. 251

Luis Alfredo Narváez Vargas: p. 260

Teresa Gisbert: pp. 291, 368

Úrsula de Bary Orihuela: pp. 293, 374 (fig. 5), 380, 384

Elena Phipps: p. 341

Scarlet O'Phelan: p. 342 (fig. 8)

Antoine George: pp. 364-365

Gerard Rio: pp. 370 (fig. 7), 382 (fig. 11)

Antonio Suárez Weise: 370 (fig. 8)

Eliana Manga: p. 374 (fig. 2)

Ruperto Márquez: p. 374 (fig. 4)

Percy Paz Flórez: p. 381

Luis Pilares Frisancho: p. 385

Javier Leturia Aranda: p. 392

Asesoría editorial y corrección de estilo

Guillermo Niño de Guzmán

Producción

Ausonia S.A.

Sandro Peroni

Supervisión: Pilar Marín

Preprensa: Darío Corihuamán, Leonidas Marín, Rosalía Pineda, Henry Carrión

Encuadernación: Nicolás Robles, Ofelia Navarro

Impresión: Ausonia S.A.

Francisco Lazo 1700, Lima 14, Perú



ESTE LIBRO
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL 27 DE NOVIEMBRE DEL 2014,
ANIVERSARIO DE LA GLORIOSA
BATALLA DE TARAPACA,
EN AUSONIA S.A.
LIMA-PERU



