



# GUÍA Museo Pedro de Osma





#### **Director Gerente General**

Guillermo Velaochaga Raffo

#### Gerente de Negocio Hoteles

Eduardo Ibarra Rooth



8



### FUNDACIÓN PEDRO Y ANGÉLICA DE OSMA GILDEMEISTER

#### Consejo Directivo

#### Presidente

Felipe de Osma Berckemeyer

#### Vicepresidente

Ana María de Osma Ayulo

#### Tesorero

Diego Pedro de Osma Ayulo

#### Secretario

Oscar de Osma Berckemeyer

#### Vocal

Martín Fariña Von Buchwald

#### Vocal

Padre Jorge Christopherson Petit

#### Vocal

Hermano Piero Veliz Valencia

#### **Gerencia General**

Diego La Rosa Injoque

© 2019 Fundación Pedro y Angélica de Osma Gildemeister Av. Pedro de Osma 421, Barranco, Lima Teléfono 01 467-0063 www.museopedrodeosma.org

© De los textos: los autores

Primera edición, agosto 2019 / 750 ejemplares

ISBN XXXX

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-10647

Reservados todos los derechos de autor. Prohibida la reproducción total o parcial sin previa autorización de la Fundación Pedro y Angélica de Osma Gildemeister

#### MUSEO PEDRO DE OSMA

#### Consejo Consultivo

Felipe de Osma Berckemeyer

Cecilia Alayza de Losada

Armando Andrade de Lucio

Alfonso Castrillón Vizcarra

María del Carmen de Reparaz Zamora

Ramón Muiica Pinilla

#### Dirección

Pedro Pablo Alayza Tijero

#### Asistente de Dirección

Silvana Vargas-Machuca Barrantes

#### Comunicaciones

Naisha Vergara Diaz

#### Gestión de Colecciones

Luis Adawi Schreiber

#### Registro y Catalogación

Javier Chuquiray Garibay

#### Coordinadora de Conservación y

#### Restauración

Gemma Ballesteros Tejerizo

#### Asesor de Conservación y

#### Restauración

Álvaro Sandoval Espinola

#### Asistente de Conservación y

#### Restauración

Sandra Flores Goicochea

#### Gestión de Públicos

Elisa Granda Armas

#### Coordinadora de Gestión de Públicos

Maria Paula Flores Abanto

#### Asistente de Gestión de Públicos

Daniel Chero Ramírez

#### **Guías Permanentes**

Andrea Narro Taco

Giovanna Sembrero Huaranga

#### Boletería

Mabel Chipana Jordán Nélida Huamaccto Zumaeta

#### CRÉDITOS DE LA PUBLICACIÓN

#### Edición

Pedro Pablo Alayza Tijero

#### Coordinación Editorial

Teresa Marcos Juez

#### Diseño

Carmen Sifuentes Alba

#### Textos

Pedro Pablo Alayza Tijero Carlos Trivelli Avila

#### Edición de Textos

Anaís Blanco Chávez Elisa Granda Armas

#### Traducción al Inglés

Alessandra Pinasco García Miró

#### Impresión

Impresso Gráfica S.A.

٠

# ÍNDICE

12	Presentación
16	Sala 1: Manierismo
30	Sala 2: Advocaciones marianas
42	Sala 3: Ángeles y arcángeles
54	Sala 4: Procesos de restauración
60	Sala 5: Esculturas
72	Sala 6: Alegorías
84	Sala 7: Cusco siglo XVII
96	Sala 8: Cusco siglo XVIII
108	Sala 9: Retratos y muebles
122	Sala 10: Piedra de Huamanga
132	Sala 11: Platería
142	Sala 12: Arte del sur Andino

# **PRESENTACIÓN**

12

A pesar de tener más de cien años de historia, la casa que hoy alberga el Museo Pedro de Osma sigue siendo la edificación más imponente del distrito de Barranco. Construida en 1906 por Pedro de Osma y Pardo, eminente abogado y político, como la casa de veraneo de su familia, el espacio nos habla, aún hoy, de un tiempo feliz, pleno de esperanza y fe en el futuro. A inicios del siglo XX, el Perú por fin había dejado atrás los años de crisis económica y política que siguieron a la guerra del Pacífico, y experimentaba un periodo de crecimiento y modernización.

La residencia, que fue encargada al prestigioso arquitecto Santiago Basurco, conocido por su diseño del Pabellón de la Escuela de Medicina de San Fernando de la Universidad de San Marcos, sobresale por sus dimensiones y su belleza. Con sus dos cuerpos —la casa principal y el comedor—, la casa destaca por sus vitrales *art nouveau*, sus techos de metal y sus arañas de cristal, así como por un entorno de jardines de estilo afrancesado, esculturas de mármol, palmeras y hiedra. A la entrada, las enormes poncianas africanas articulan el conjunto con la alameda que une Barranco con Chorrillos.

Al momento de su construcción, la casa debió de resaltar como un palacio en medio del balneario que Barranco era entonces. El distrito comenzaba a cobrar forma a partir del crecimiento de una clase media que se asentaba entre aristocráticas casonas de veraneo y ranchos, en un entorno aún rural.

Unido por la línea del tranvía y por el tren Lima-Chorrillos, Barranco era un espacio de solaz y el hogar de destacados escritores como José María Eguren o Martín Adán.

En ese hermoso lugar pasaron sus veranos don Pedro de Osma y Pardo, su esposa Angélica Gildemeister Prado y sus hijos Pedro, Angélica y Juan. En 1940, los dos hijos mayores, Pedro y Angélica de Osma Gildemeister, dejaron la residencia familiar del Centro de Lima y se mudaron de forma permanente a la casona de Barranco. Para ese entonces, Pedro de Osma ya había comenzado a coleccionar arte virreinal.

Este era un arte que le hablaba con particular elocuencia sobre su identidad. Por un lado, lo conectaba con sus ancestros, destacados funcionarios del gobierno colonial venidos al Perú desde España a inicios del siglo XIX. Por el otro, resultaba un legado central para la constitución de la identidad nacional sobre cuyo carácter se había discutido, y mucho, cuando don Pedro era un hombre joven. En ese contexto, la colección que fue formando permitió revalorar el arte virreinal y rescatar piezas que, de otro modo, muy probablemente se habrían perdido. Su generosidad para compartir los tesoros de su colección con todo aquel que pudiera estar interesado fue proverbial. Hay muchos que recuerdan cómo cada día, entre las 6 de la tarde y las 8 de la noche, don Pedro recibía a grupos de invitados, a quienes ofrecía una visita guiada para apreciar los tesoros de su colección y aprender sobre su calidad e importancia. Ese trabajo, a la postre, terminaría inspirando a otros importantes coleccionistas.

En 1967, luego del fallecimiento de Pedro de Osma Gildemeister, su patrimonio quedó a cargo de la fundación que había creado meses antes con la finalidad de que su colección se convirtiera en un museo y pasara a ser un legado al alcance de todos los peruanos.

Años después, Felipe de Osma y Porras, primo de don Pedro, asumió el reto de la conservación y cuidado de la colección que albergaba la casona de

Barranco. Él fue el primer presidente de las fundaciones que se crearon en nombre de Pedro y de Angélica, que luego se unirían en una sola, la Fundación Pedro y Angélica de Osma Gildemeister. Desde su nacimiento, la labor de esta entidad sin fines de lucro tuvo una mirada cultural y social, por un lado el fomento de la difusión cultural y preservación de las obras de arte del Museo Pedro de Osma y por otro, el apoyo a obras sociales para personas en situación de abandono.

Los hijos de Felipe de Osma y Porras, Fernando y Felipe de Osma Elías continuaron su labor. Como presidente de la fundación, el primero contrató al historiador de arte colonial Francisco Stastny para clasificar la colección y organizar un equipo que se encargue de su restauración.

Tras años de arduo trabajo, en julio de 1988, el Museo Pedro de Osma se convirtió en una realidad. Durante los primeros tiempos, bajo la dirección de Pedro Gjurinovic, el museo atendía exclusivamente a solicitud. Así, aunque de manera restringida, los visitantes podían recorrer los salones de la antigua residencia de verano de la familia de Osma Gildemeister, y apreciar las obras de su magnífica colección.

Mientras tanto, el trabajo de restauración de las piezas de la colección seguía adelante. El equipo se hacía cargo no solo de las pinturas y esculturas, sino también del mobiliario, la platería y los textiles. Se conformó así un completo taller de restauración cuyo prestigio ha llevado a que sus especialistas reciban importantes encargos de otras instituciones, como la imagen procesional del Señor de los Milagros, el *Arquero de la Muerte* de Baltazar Gavilán o la *Inmaculada Concepción* de Angelino Medoro, entre otras.

El 1 de junio de 1996, el museo abrió sus puertas para recibir visitas de manera continua. Durante los siguientes años, el espacio pasó por diversas modificaciones y mejoras. La primera de ellas fue la inauguración de la sala de Platería en el año 2004, concebida a partir del patrimonio de Pedro de Osma y del préstamo de dos colecciones privadas, la colección de objetos de

uso cotidiano de la Fundación Azzariti y la colección de monedas de época colonial y republicana de Guillermo Wiese de Osma.

En el año 2009, se renovó la museografía del primer y segundo pabellón con un guión concebido por Jaime Mariazza y Ricardo Estabridis. Casi diez años después, en el año 2017, la sala de exposiciones temporales fue transformada en la sala del Sur Andino y alberga desde entonces piezas de las culturas Tiahuanaco e Inca provenientes de una importante colección cusqueña. Esta sala dialoga con varias de las más destacadas obras de arte virreinal de la colección de Osma.

Estos cambios han incidido también en cómo el museo se concibe a sí mismo. En los últimos años y a partir de la comprensión de su propio público el museo ha ido definiéndose como un espacio educativo, en el que se desarrollan actividades de mediación cultural diseñadas a partir de las necesidades e intereses de los distintos públicos. Así, los recorridos participativos son una característica de las visitas al museo, tanto para niños como para adultos. Este diálogo permite a los visitantes reflexionar y discutir acerca del desarrollo de determinadas manifestaciones culturales que fueron, y son, parte de un proceso histórico continuo de nuestra sociedad y territorio. Asimismo, el museo se encuentra en un proceso de profesionalización y de inserción en el medio académico a partir de la realización de foros y conferencias a cargo de destacados especialistas.

15

El Museo Pedro de Osma es, sin lugar a dudas, el más importante museo privado de arte virreinal del país y constituye un esfuerzo singular de mecenazgo por parte de la Fundación Pedro y Angélica de Osma Gildemeister.



# **CONSIDERACIONES INICIALES**

Toda consideración acerca de los inicios del arte virreinal en el Perú debe partir del hecho que se trata de una tradición artística que surge en condiciones muy particulares. La historia del arte utiliza habitualmente la noción de *estilo* para explicar la producción estética de una sociedad en un período determinado; esta noción, sin embargo, se entiende como un conjunto de aspectos cambiantes en un marco relativamente estable: cambian los modos de pintar, por ejemplo, pero se acepta que la pintura sigue siendo, como actividad, esencialmente la misma. No obstante, la conquista de América por parte de España en el siglo XVI genera una situación en la que este esquema de interpretación debe aplicarse con ciertos reparos.

En primer término, es imprescindible tomar en cuenta que el proceso de la conquista es una época muy convulsa que abarca prácticamente todo el segundo tercio del siglo XVI. Recién en el gobierno del virrey Francisco Álvarez de Toledo (1569-1581) se establecen las bases administrativas del Virreinato del Perú y, con ello, se crean las condiciones para el paulatino desarrollo del arte colonial. Por otro lado, en el ámbito estricto del arte en la sociedad americana de comienzos de la Colonia, lo que se vive es una ruptura: si bien las sociedades autóctonas contaban con una milenaria tradición artística, esta se había cultivado principalmente en alfarería, orfebrería y arte textil, mas no en pintura, al menos no en el sentido en que esta se había ejercido en Europa desde la Antigüedad clásica.

Si conjugamos estos dos factores, el arte virreinal temprano se ve marcado por la paulatina implantación de la cultura europea en el seno de la sociedad americana —lo que genera una superposición de elementos culturales y el consecuente surgimiento de diversas formas de sincretismo, como señalan muchos historiadores— y, al mismo tiempo, por el nacimiento de una producción artística que, si bien tenía una larga tradición en Europa, carecía de antecedentes en suelo americano y empezaba, siquiera en cierto sentido, de cero.

# Sincretismo

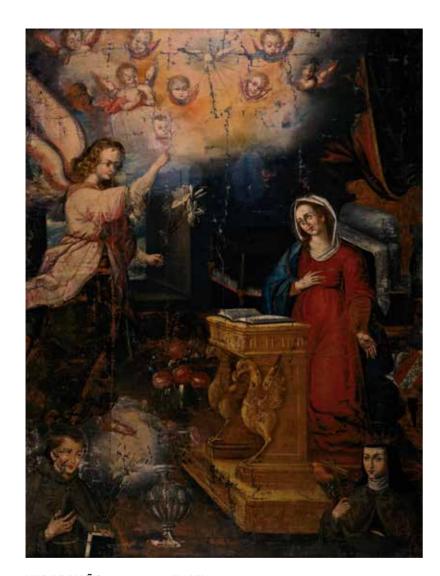
Esta naciente tradición artística —y, en general, gran parte de la cultura colonial— se distingue por la unión de elementos autóctonos y europeos: ahí donde lo europeo que se implantaba dejaba espacios sin determinar, las tradiciones locales llenaban los vacíos con sus propios contenidos. En muchos casos, inclusive, una misma forma cultural recibía interpretaciones distintas de las que traía su origen europeo, a la luz de las creencias locales. A ese fenómeno de mezcla y superposición se le denomina sincretismo y es una de las características principales del arte colonial.

19

### FUNDADORES DE LA PINTURA VIRREINAL

El arte virreinal en el Perú se caracterizó, en un primer momento, por la importación de obras desde Europa y, luego, por el desarrollo de una creciente producción local que implicó la formación de pintores y talleres en distintas ciudades del virreinato. En este proceso, tuvieron un papel preponderante tres pintores italianos llegados a América en el último cuarto del siglo XVI: Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro. Si bien otros artistas, en su mayoría españoles, arribaron al virreinato antes que ellos, tal fue la influencia de estos maestros italianos que no han quedado testimonios de la impronta de esos artistas pioneros en nuestro arte colonial. En cambio, artistas como fray Pedro Bedón o Luis de Riaño se formarían bajo la influencia de Bitti, Medoro y Pérez de Alesio, y continuarían su legado en América.

Nacido en Camerino (Italia) en 1548, Bernardo Bitti recibió entrenamiento como pintor antes de ingresar a la Compañía de Jesús a los 20 años de



**LUIS DE RIAÑO.** Anunciación (1632) Óleo sobre tela, 180 x 135 cm

edad. La orden jesuita, por entonces recién asentada en el Perú, decidió enviarlo a Lima en virtud de sus cualidades como artista, dado el importante papel asignado a las artes en la evangelización de las poblaciones americanas. Bitti llegó a Lima en 1576, en donde se estableció inicialmente,

aunque con el tiempo desplegó su actividad por buena parte del virreinato. Pasaba temporadas en localidades como Cusco, Arequipa, Juli, La Paz, Potosí y Chuquisaca hasta poco antes de su muerte, en Lima, en 1610.

Mateo Pérez de Alesio nació un año antes que Bitti, en 1547, pero no hay consenso sobre su lugar de nacimiento; algunos investigadores lo ubican en Lecce (si así fuera, el nombre por el que lo conocemos sería una derivación castellana de Mateo de Leccio) y otros en Roma, siguiendo lo que él declarara al momento de casarse en Lima. A diferencia de Bitti, Pérez de Alesio no pertenecía a una orden religiosa y su llegada al Perú parece haber obedecido más a su interés por la clientela y la posición social que le prometía su traslado a América. Antes de llegar a Lima en 1590, estuvo activo en Roma a inicios de la década de 1570, en donde ingresó a la prestigiosa Academia de San Lucas; luego se mudó a Malta en 1577 y volvió brevemente a Roma en 1582 antes de irse a Sevilla al año siguiente. En 1590 se encuentra ya instalado en la capital del Virreinato del Perú, donde desarrolló la mayor parte de su actividad y adquirió considerable fama. Los investigadores no pueden precisar la fecha de su muerte, que debió ocurrir posteriormente al año 1606 y antes del año 1616.

Angelino Medoro nació en Nápoles en 1567 y, al parecer, se formó en Roma. En 1587 se lo ubica en Sevilla, desde donde parte hacia el Nuevo Mundo. Sus primeras obras las realiza en Tunja y Santa Fe de Bogotá antes de finalizar la década de 1580. Para 1599 ya se encuentra en Lima, donde realiza la mayor parte de su actividad y funda un influyente taller cuyos aprendices trabajarían después en el sur del Perú. Su estadía en la Ciudad de los Reyes se prolonga hasta 1618, año en que regresa a Europa. Vivió sus últimos años en Sevilla, donde murió a inicios de la década de 1630.

### **MANIERISMO**

La pintura de Bitti, Pérez de Alesio y Medoro se convertiría en la principal influencia formativa para el arte que se desarrollaría en el Virreinato del Perú. No

solo sus obras, sino su conocimiento de la tradición y las estampas que trajeron consigo, así como la estela de discípulos que dejaron a su paso, darían forma al arte que vendría. Su estilo se identifica con la etapa tardía del manierismo. Es conveniente aclarar que dicho movimiento artístico surgió en Italia hacia 1520, tras el período más destacado del arte del Renacimiento, aquel protagonizado por Leonardo, Rafael y Miguel Ángel.

La obra de este último encarna la evolución que sufrió el arte europeo en el siglo XVI, de prototipos claramente renacentistas a formas manieristas. Dos obras se citan habitualmente como ejemplos modélicos de ese estilo: los frescos de Miguel Ángel en la cúpula de la Capilla Sixtina (1508-1512) y la *Madonna del cuello largo* de Parmigianino (1534-1540). En ambas destaca el esfuerzo del artista por innovar en busca de una gracia que, en vez de apegarse a las reglas de la imitación de la naturaleza, sorprenda por su audacia y dificultad de realización. Las poses poco naturales, pero sumamente expresivas de los personajes, la delicadeza en los detalles en su fisonomía —como los rasgos faciales o la postura de los dedos—, así como la audacia de las composiciones —primeros planos que eliminan por completo el contexto en el que se encuentran los personajes, por ejemplo—, son algunas de las características de este estilo. Otras atañen al colorido y al papel protagónico de la iluminación en las escenas, que se alejan también de la suavidad y armonía clásicas.

No son pocos los historiadores del arte que han visto el manierismo como un momento de crisis del arte del Renacimiento. Algunos de ellos señalan que es una reacción comprensible ante lo difícil que resultaba para la nueva generación de artistas seguir por una senda en la que ya se había alcanzado, en opinión de sus contemporáneos, las más altas cumbres del arte. Pero la crisis no es solo artística; es todo el contexto social el que ve sus fundamentos cuestionados. El periodo manierista coincide con una época de demandas a la Iglesia por parte de los fieles, centradas en la supresión de ciertas restricciones y obligaciones a las que estaban supeditados; en ese sentido, la gran difusión y el respaldo que tuvieron las tesis de Martín Lutero en el primer tercio del siglo XVII, terminó siendo un reflejo de la situación crítica del momento.



ATRIBUIDO A **BERNARDO BITTI.** Virgen con Niño (ca. 1600) Óleo sobre tela, 46.5 x 37.4 cm

En ese escenario, el Concilio de Trento (1545-1563) representó la respuesta del catolicismo frente a la inestabilidad que se había generado en las esferas teológicas y sociales; y, en cierta medida, buscó frenar el avance del protestantismo, el cual ya había sido adoptado por importantes territorios de Europa. Los decretos del Concilio de Trento tendrían un efecto importante en el arte

las obras de arte destinadas al culto —en general, para limitar la sensualidad y

el recurso del desnudo en las imágenes—; y, por otro, de manera mucho más

importante, se retomó la idea medieval de que las artes visuales eran la Biblia

de los iletrados: una poderosa arma para la evangelización.

Así, el manierismo que Bitti, Pérez de Alesio y Medoro traen al Perú está in-

suflado del refinamiento estético propio del estilo de la época, pero, a la vez, se

desarrolla en un clima político y religioso que determina con claridad su función

dentro de la sociedad. Tanto las características propiamente estéticas como las

doctrinarias de su arte serán determinantes para el arte virreinal peruano.

ATRIBUIDO A BERNARDO BITTI. Virgen del cetro (ca. 1596)

Óleo sobre tela, 108 x 69 cm

Una mirada detenida a algunas de las obras de esta sala permite identificar varias de las características esenciales del arte de los maestros italianos que dieron forma al posterior arte virreinal peruano. En la *Virgen del cetro* atribuida a Bitti encontramos su típica tendencia a la verticalidad, con personajes delgados y erguidos, de rasgos muy delicados — nótese, en particular, las manos de la Virgen, que antes que sostener al niño parecen posar para el deleite del observador—, así como los elegantes, aunque ciertamente artificiales, pliegues en sus ropajes, tendentes a lo geométrico. La iconografía de esta pieza es importante desde el punto de vista doctrinario: la corona y el cetro nos presentan a María como reina de los cielos, mientras que, al sostener el orbe en una de sus manos, el niño Jesús aparece como salvador del mundo, imagen destinada a reforzar el culto mariano como parte del movimiento contrarreformista.

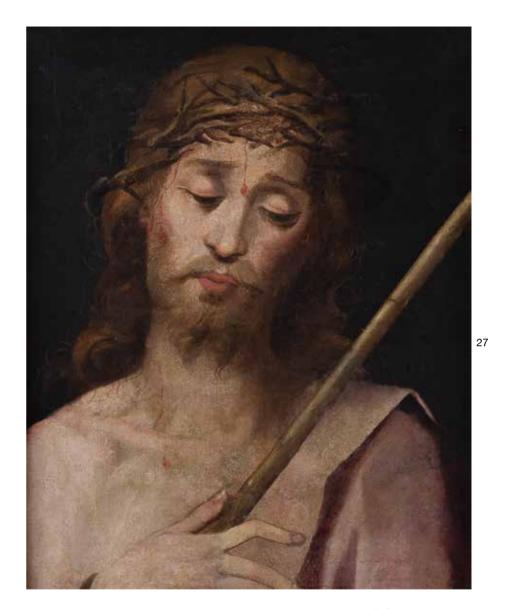




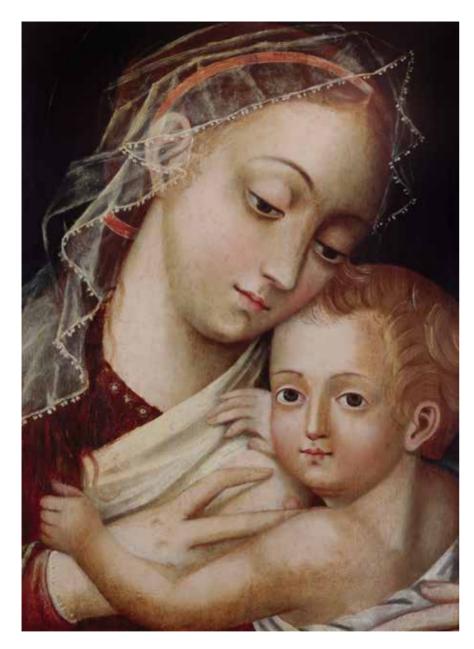
ANÓNIMO. Santa Trinidad (siglo XVI) Óleo sobre tabla, 43 x 30.5 cm



ATRIBUIDO A **FRAY PEDRO BEDÓN.**Virgen de la rosa (ca. 1590)
Óleo sobre tabla,
54.1 x 42.2 cm



ATRIBUIDO A **BERNARDO BITTI.** Cristo de la caña (ca.1585) Óleo sobre tela, 46.7 x 38.2 cm



CÍRCULO DE **MATEO PÉREZ DE ALESIO.** Virgen de la Leche (ca. 1600-1616)

Óleo sobre tabla, 44 x 33 cm

De acuerdo con algunos autores, Mateo Pérez de Alesio fue el creador de esta variante iconográfica del tema de la Virgen de la Leche o Virgen de Belén en la América española. Esta advocación resultó muy popular en el virreinato y se reprodujo en gran cantidad de ocasiones. En esta imagen en particular, se destaca el lazo afectivo que une a María con el Niño Jesús a través del delicado modo en que ella posa su mejilla sobre la cabeza de este y, en reciprocidad, la manera como él se aferra a sus cabellos. Es llamativa la composición de la obra, donde el contexto ha sido eliminado por completo para centrar la atención del espectador en los rostros de María y Jesús, y, en particular, para permitir que este interpele al espectador con la mirada. Otro detalle que vale la pena resaltar es el pudor con que el tema es representado: en la larga tradición de las Vírgenes de la leche, la presencia del seno descubierto de María era ostensible, mientras que aquí, siguiendo los preceptos del Concilio de Trento, es apenas visible.



**SALA MANIERISMO** 



# 33

# EL CULTO A LA VIRGEN MARÍA EN EL VIRREINATO

Esta sala reúne distintas representaciones de la Virgen María realizadas por artistas de la escuela cusqueña en los siglos XVII y XVIII. La belleza, delicadeza de ejecución y fina ornamentación de estas imágenes dan cuenta de la gran importancia que tuvo el culto mariano durante la Colonia: junto con las representaciones de Cristo crucificado, las imágenes de la Virgen son las que tuvieron mayor difusión en este período. Esto se debe probablemente a dos factores. En primer lugar, las disposiciones del Concilio de Trento, con las que la Iglesia católica intentaba fortalecerse para enfrentar la crisis desatada por la Reforma protestante, favorecieron la difusión y extensión del culto a la Virgen como intercesora entre Dios y los hombres. Ello explica la importancia que le dieron las órdenes religiosas en su labor evangelizadora en América, hasta el punto de que trajeron a los Andes varias de las advocaciones marianas españolas, como, por ejemplo, la Virgen de la Almudena, de Madrid, o la Virgen de la Candelaria, de Tenerife.

En segundo lugar, como figura de culto, María tuvo una acogida especial entre la población andina, al punto que se la ha identificado con la veneración que se profesaba a la Pachamama (Madre Tierra). Aunque actualmente se viene discutiendo la relación inmediata entre la figura de la Virgen María y la Pachamama, existen ciertas imágenes marianas que eventualmente, y en determinados contextos, propiciaron un vínculo entre el culto mariano y la divinidad indígena. Se ha dado a conocer cómo en algunos casos, paulatinamente, las figuras de la Virgen y de la Pachamama se fueron superponiendo en las creencias religiosas de la población, algo que sin duda fue propiciado por las políticas evangelizadoras de las distintas órdenes religiosas en los Andes.

En términos generales distintas imágenes marianas —cariñosamente conocidas como *mamachas*— con el tiempo comenzaron a ser objeto de culto en diversos santuarios a lo largo y ancho del territorio andino. En torno a ellas se tejieron historias llenas de milagros y prodigios, y se fundaron cofradías que



**ANÓNIMO.** Virgen del Rosario de Pomata (ca. 1730-1760) Óleo sobre tela, 196.8 x 126.4 cm

#### 35

# La Virgen de Copacabana

Instaurado por los padres dominicos alrededor del lago Titicaca desde 1539, el culto a la Virgen de la Candelaria se hizo particularmente fuerte en la localidad de Copacabana, hoy Bolivia. Allí se comenzó a venerar una imagen creada por el escultor indígena Francisco Tito Yupanqui, en 1583, que dio lugar a uno de los mayores cultos marianos de América del Sur. Al cabo de unos años, la imagen empezó a ser conocida por el nombre de la localidad que la acogía, Copacabana, y su culto se extendió a distintos lugares del virreinato y se convirtió en un importante referente, que incluso llegó a la literatura: entre otros, Alonso Ramos Gavilán le dedicó una crónica, Historia de Nuestra Señora de Copacabana, en 1621, y Pedro Calderón de la Barca, una comedia titulada La aurora en Copacabana, en 1665.

las tomaron como sus protectoras. De esta manera, si bien la Virgen era un único personaje divino, los fieles de cada región asumieron su culto a partir de los atributos e historias que se le fueron adjudicando a cada una de sus representaciones locales. Son famosas en el continente, por la gran veneración que despertaron, la Virgen de Guápulo (Ecuador), la de Chiquinquirá (Colombia), la Virgen de Copacabana (Bolivia), la de Luján (Argentina), la de Andacollo (Chile), y las de Chapi y Cocharcas (Perú).

# EL NACIMIENTO DE UNA ADVOCACIÓN

En general, el origen y desarrollo de estos cultos está asociado a la veneración de una imagen mariana en particular, pintada o tallada, que, por los prodigios que se le atribuían, hizo crecer la devoción en torno a ella. Un buen ejemplo



**ANÓNIMO.** Retablo de la Virgen de Copacabana (siglo XVIII) Madera y pasta policromada, 59 × 34.5 × 14 cm. Bolivia

del modo en que surgieron las distintas vírgenes andinas es el de la Virgen de Cocharcas. Según cuenta la historia, un joven habitante de San Pedro de Cocharcas (Apurímac) llamado Sebastián Quimichi sufrió un accidente que lo dejó lisiado. Rechazado por esta razón en su pueblo, decidió viajar al Cusco en busca de trabajo y ahí se enteró de la existencia de un santuario a orillas del lago Titicaca donde se veneraba a una milagrosa imagen de la Virgen. Confiado en que un milagro podría sanarlo, se dirigió al santuario de Copacabana y, en el camino, tras una noche marcada por un sueño sobrenatural, despertó curado.

En retribución al milagro concedido, decidió adquirir una imagen de la Virgen de Copacabana y llevarla de regreso a su pueblo natal para instaurar allí su culto. Luego de enfrentar grandes dificultades, logró conseguir una talla realizada por el mismo Francisco Tito Yupanqui, autor de la imagen venerada en

Copacabana, y emprendió el regreso. Después de un viaje lleno de prodigios atribuidos a la imagen de la Virgen que portaba, esta encontró su nuevo hogar en Cocharcas, en donde se fundó una cofradía en su honor y se levantó un santuario. Desde ahí la historia de sus milagros dio inicio a un importante culto.

Esta imagen, como tantas otras, sería reproducida luego en los talleres de pintura cusqueños, donde eran encargadas para luego ser veneradas en casas, santuarios y capillas. La imagen de la Virgen de Cocharcas que se aprecia en esta sala tiene precisamente ese origen.

# **ICONOGRAFÍA**

36

Hay una serie de atributos que aparecen de manera habitual en las imágenes de María en la pintura cusqueña. Estas representaciones suelen exhibir a la Virgen con el Niño en brazos, cubierta con una túnica y un manto de forma triangular, ataviada con ricos trajes, coronas, collares y aretes, tal como luce en algunas de las pinturas de esta sala. Las distintas imágenes, sin embargo, tienen, cada una, características iconográficas particulares, dependiendo de qué atributos de María se quiera destacar o los pasajes de su vida que se busque representar. La Virgen de la Candelaria, por ejemplo, tan popular en el sur andino, habitualmente muestra a María en el momento de presentar al niño Jesús en el Templo de Jerusalén. María carga al niño en su brazo derecho y en la mano izquierda lleva un cirio y una canasta con un par de tórtolas. Las aves son una ofrenda para su purificación y la vela encendida es símbolo de la luz —el propio Jesús— con que iluminará al mundo.

Algunos de los atributos con los que se representa a la Virgen, originarios del arte español venido a América, comenzaron a adquirir interpretaciones distintas en los Andes. Algunos autores han afirmado que la forma triangular del vestido de María, por ejemplo, además de responder a una imagen de altar, podría entenderse como una alusión a la forma de un cerro o *apu* lo que reforzaría una identificación de María con la Pachamama. De manera similar, también el oro y la plata utilizados en estas representaciones tendrían connotaciones propias de estas tierras (como el culto al Sol y a la Luna, respectivamente).



**ANÓNIMO.** Nuestra Señora de la Candelaria de Tenerife (siglo XVIII) Óleo sobre tela, 159.4 x 111.5 cm



ATRIBUIDO A **BASILIO DE SANTA CRUZ PUMACALLAO.** Virgen de la Almudena (ca.1680-1700). Óleo sobre tela, 219.4 x 151.2 cm



**ANÓNIMO.** Baúl de Nacimiento (siglo XVIII) Madera y pasta policromada, 46.7 x 105 x 47.8 cm



### ANÓNIMO. Virgen de Cocharcas (1767)

Óleo sobre tela, 144.5 × 107.7 cm

La Virgen es claramente el centro de atención del cuadro: no solo es representada en gran tamaño en relación con el resto de lo que aparece en el lienzo, sino que está situada sobre un altar cubierto por un baldaquino, clara señal de importancia. Viste un manto adornado con piedras preciosas y puños de encaje, también lleva corona y aretes. En el brazo izquierdo sostiene al niño Jesús, que viste de manera muy similar a su madre y porta el símbolo de la Tierra en su mano izquierda, en alusión a su reinado sobre este mundo. En la mano derecha, María sujeta un ramo de rosas en lugar del habitual cirio de la Candelaria. Recordemos que la Virgen de Cocharcas tiene su origen en la Virgen de Copacabana, la que a su vez se deriva de la Virgen de la Candelaria.

Más allá de estos atributos, sin embargo, lo que identifica con claridad a esta Virgen es el entorno que la rodea: el propio pueblo de San Pedro de Cocharcas. Así, en el cuadro vemos claramente el paisaje andino, el templo y distintos personajes en diferentes situaciones, básicamente ligadas al peregrinaje.



**SALA ADVOCACIONES MARIANAS** 



# 44

# **ÁNGELES Y ARCÁNGELES**

La creencia en seres celestiales que hacen las veces de mensajeros entre los dioses y los hombres, o que son enviados divinos con la misión de velar por la creación, es compartida por muchas culturas. Si bien en cada una de ellas las características de estos espíritus mensajeros o protectores son diferentes, la idea misma de que existen estos mediadores entre el mundo humano y el divino es bastante común. Probablemente sea por eso que ciertas creencias, originarias de algunas culturas, han sido rápidamente asimiladas por otras y transformadas con el tiempo, manteniendo algunos atributos de sus contextos de origen y desarrollando nuevas connotaciones en los lugares y momentos en que fueron acogidas.

Buena parte de las religiones surgidas del Medio Oriente comparten la creencia en los ángeles: tanto el judaísmo como el cristianismo o el islam tienen una tradición en común de historias protagonizadas por estos mensajeros de Dios (no hay que olvidar que la palabra ángel viene del griego ángelos, que significa precisamente "mensajero") por más que haya algunas significativas diferencias entre ellos. Inclusive dentro del mismo cristianismo, la creencia en los ángeles ha variado con el tiempo y con las distintas tendencias de interpretación de la doctrina y las sagradas escrituras. Tanto es así que hay una disciplina, la angelología, que es la parte de la teología que versa sobre los ángeles y su naturaleza, algo que, lejos de ser un tema cerrado, ha suscitado mucha discusión a lo largo de los siglos.

Según la angelología cristiana, existen distintos tipos de seres espirituales que acompañan a Dios y forman una corte, como la que mantiene un rey o un emperador. Esta corte celestial se divide jerárquicamente en tres grupos: en la primera, están los serafines, querubines y tronos; en la segunda, las dominaciones, las virtudes y las potestades; y, en la tercera, los principados, arcángeles y ángeles. Son estos últimos los que tienen, de acuerdo con la angelología, la mayor vinculación con los seres humanos, como en el caso de los ángeles de la guarda. Los arcángeles, según indica la etimología de su nombre, son "los



**ANÓNIMO.** Arcángel Miguel (ca.1680-1720) Óleo sobre tela, 167 × 109.6 cm

primeros" entre los ángeles, es decir, los principales o los más importantes, aquellos a quienes Dios ha encomendado tareas particulares; por ejemplo, el arcángel Gabriel fue el encargado de anunciarle a María que sería madre de Jesús.

# ARCÁNGELES ARCABUCEROS: IMÁGENES DEL SINCRETISMO

Las representaciones de ángeles han estado siempre presentes en el arte religioso de Occidente, tal como lo atestiguan muchas de las más conocidas obras maestras y las imágenes reunidas en esta sala. Estas últimas provienen de talleres de pintura del Cusco y del Alto Perú de los siglos XVII y XVIII, y representan la vertiente andina y barroca de este culto a los ángeles y arcángeles en el arte católico. Entre ellos, es importante destacar que los arcángeles arcabuceros son una creación propiamente andina, sin precedente en el arte europeo.

Estas imágenes tienen diversas características que vale la pena resaltar. Por un lado, fueron creadas en series, no como cuadros individuales, sino como representaciones, en varios lienzos, de los distintos personajes que conformaban la corte celestial. Si bien la doctrina eclesiástica solo reconocía oficialmente a tres arcángeles (Miguel, Gabriel y Rafael), el arte se nutría de diversas fuentes, entre las que se contaban libros —considerados apócrifos por la Iglesia— en los que se mencionaba a otros arcángeles: Baraquiel, Uriel, Jehudiel y Sealtiel. Estas creencias son las que sirvieron de base, por ejemplo, para un fresco hallado en la iglesia de San Ángel (Palermo, Italia), en 1516, donde aparecen representados siete arcángeles. Esa imagen tendría una gran influencia en el culto angélico, en particular en España y en sus colonias, tal como queda demostrado por la versión de ese cuadro/tema que se encuentra en esta sala, pintada en estas tierras. Otra fuente importante para estos lienzos es de origen bastante distinto. Se trata del manual militar Ejercicio para las armas (1607) del artista holandés Jacob de Gheyn, en el que, a través de diferentes estampas, se instruía a los soldados sobre cómo portar y utilizar distintas armas: el mosquete, la alabarda o la pica.

Los grabados de de Gheyn sirvieron de base para las poses en que los artistas virreinales representaron a los arcángeles y el modo en que portaban sus armas. Si bien los arcángeles son personajes propios de la cultura traída a los Andes por los españoles, los pintores cusqueños los dotaron de una serie de atributos que los vinculaban con tradiciones locales. En ese sentido, son muy importantes las plumas de los sombreros de los arcángeles arcabuceros, así como sus alas, pues parecen hacer referencia a una serie de relatos míticos incas que narraban que las castas políticas cusqueñas descendían de aves totémicas como el halcón, el águila o el cóndor. De modo similar, los guerreros incas, denominados *huamingas*, eran representados como guerreros alados, cuyos antecedentes iconográficos se remontan a períodos preincaicos. Estos aspectos permiten suponer que en la figura de los arcángeles arcabuceros se amalga-

maban atributos que hacían referencia tanto a la tradición cristiana como a la



**ANÓNIMO.** Los siete arcángeles de Palermo (ca.1620-1650) Óleo sobre tela, 95 × 128.2 cm

andina, conjugando sentidos y ofreciendo a los espectadores un imaginario en el que las dos tradiciones se volvían una.

### AUGE DE LOS TALLERES DE PINTURA CUSQUEÑOS

En el último tercio del siglo XVII, se opera una separación entre los talleres de pintores españoles y criollos, por un lado, y los talleres de indígenas y mestizos, por el otro. Esta ruptura, que se vio acompañada por la importancia cada vez mayor de los maestros indígenas, permitió liberar a los pintores de las restricciones gremiales, de modo que les otorgó mayor libertad creativa tanto en los aspectos estilísticos como en la elección de sus temas.

Esto ocurre en un contexto en el que la producción de los talleres de pintura del Cusco se había incrementado considerablemente. Gracias a su gran prestigio, estos recibían encargos de diversas localidades de todo el virreinato,

# El arcabuz y el trueno

48

Una de las razones que, al parecer, hicieron tan populares a las imágenes de los arcángeles arcabuceros creados por los artistas del sur andino está relacionada, como sucede a menudo en el arte virreinal, con el sincretismo. Desde la llegada de las huestes de Pizarro, se estableció una fuerte asociación entre los arcabuceros e *Illapa*, el dios andino del trueno, a causa del parecido sonoro entre la explosión del disparo del arcabuz y el retumbar que se produce en el cielo tormentoso cuando se desata un rayo. Fue por eso que los primeros indígenas que entraron en contacto con los españoles los consideraron enviados de Viracocha, dios principal de la cosmovisión andina. Esta es, sin embargo, solo una de las asociaciones en que elementos andinos y europeos se fusionan en la imagen de los arcángeles arcabuceros.

inclusive de aquellas donde existía una producción local importante. Por esta razón, los talleres se convirtieron, prácticamente, en espacios de producción en serie. Los cuadros no se firmaban porque no eran el resultado de la inspiración de un solo artista, sino de un proceso de trabajo en el que participaban muchas manos, desde los maestros hasta los aprendices. Es lógico pensar que existió una relación entre la gran demanda del arte cusqueño y el contenido cultural que este fue adquiriendo, y que representaciones como las de los arcángeles arcabuceros tuvieron una gran importancia para la sociedad colonial.



**ANÓNIMO.** Arcángel Arcabucero (ca.1750) Óleo sobre tela, 59.2 x 44.2 cm



ANÓNIMO. Arcángel Gabriel (ca.1680-1700) Óleo sobre tela, 50 x 39.9 cm



**ANÓNIMO.**Arcángel Miguel (siglo XVIII)

Óleo sobre tela, 39 x 27 cm



**ANÓNIMO.** Ángel de la Guarda (ca.1630-1660) Óleo sobre tela, 170.9 x 95.7 cm



### ANÓNIMO. Arcángel Ariel (ca.1700 -1730)

Óleo sobre tela, 187.7 × 118.7 cm

Como se aprecia en este cuadro, los arcángeles arcabuceros no eran representados como simples soldados; muy al contrario, aparecen vistiendo ricas chaquetas de brocado con amplias mangas, camisas de seda blanca, cuellos y puños bordados, así como sombreros de ala ancha adornados con plumas. Estos y otros detalles del atuendo hacen ver no solo la influencia de la moda afrancesada, instaurada en España con los reyes borbónicos, sino que también son una indicación clara de la pertenencia de los arcángeles a la corte celestial. De acuerdo con algunos historiadores, los arcángeles lucen como los soldados del virrey o del emperador hispano, porque ellos son los guardianes custodios del Imperio. En consecuencia, todos visten de rigor y llevan la faja encarnada que indica su alto rango militar. Sin embargo, siendo seres celestiales, las batallas que están destinados a librar no son las de guerras mundanas, sino las del plan divino, de ahí su importancia simbólica.



SALA ÁNGELES Y ARCÁNGELES



Cuando la Fundación Pedro y Angélica de Osma decidió poner en marcha la organización de la colección de obras y objetos de arte virreinal que reunió en vida don Pedro de Osma Gildemeister, no solo se pensó en mostrar la colección en la antigua casa de la familia, sino que se determinó también establecer un taller de restauración para la conservación del patrimonio histórico-artístico del museo.

Aunque el propósito original del taller era el señalado, la calidad profesional del trabajo realizado por el equipo de conservación y restauración dio pie a que comenzaran a llegar encargos de gran importancia de otras colecciones. Uno de ellos fue la restauración de la tradicional imagen procesional del Señor de los Milagros, así como del mural que dio origen a dicha devoción, y la *Virgen de la Nube*, imagen relacionada con el culto al Cristo Moreno. Por otro lado, están también la escultura *El Arquero de la Muerte* de Baltazar Gavilán, obra de gran importancia del siglo XVIII, junto con la *Inmaculada Concepción* (1618), firmada por uno de los primeros artistas italianos que llegaron al Perú, Angelino Medoro. Digna de mencionar, asimismo, es la *Apoteosis de san Camilo*, lienzo limeño de Cristóbal Lozano del siglo XVIII. La lista de obras restauradas y lugares de procedencia es amplia, por lo que el aporte a la historia del arte hispanoamericano del taller del Museo Pedro de Osma resulta significativo.

El propósito de esta sala es mostrar parte del trabajo del taller de conservación y restauración, así como la evolución de su quehacer, para incluir, en el contexto de la exhibición de la colección, un aspecto del cuidado del patrimonio que suele pasar desapercibido para los visitantes y que es, sin embargo, crucial.

# CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Es importante dejar en claro la diferencia entre los procesos de conservación y restauración, dado que, si bien se trata de labores ejecutadas por el mismo taller, entrañan intervenciones distintas en las piezas patrimoniales. Como todo objeto, las obras de arte están sujetas a procesos de deterioro. Tratándose de objetos que en muchos casos tienen siglos de antigüedad, hay una serie de procedimientos destinados a preservarlos de los distintos factores que puedan

### ANÓNIMO. Virgen de la Leche (siglo XVII)

Óleo sobre tela. 106.5 x 83.5 cm

Esta imagen de la *Virgen de la Leche* muestra el resultado de un proceso de restauración, tras el cual se llegó a descubrir el marco de flores que rodea a la Virgen y al Niño y las aureolas en las cabezas de los personajes. Se ignora el motivo que llevó a ocultar estos elementos pero el hecho es que gracias a la restauración se ha podido revelar un aspecto importante de la pieza, tal como fue originalmente concebida.



La luz, la humedad, el polvo y distintos agentes biológicos —desde hongos a insectos— pueden deteriorar las obras de arte; por ello, cada cierto tiempo se realiza un proceso de revisión y diagnóstico para establecer qué piezas necesitan tratamiento preventivo. Este implica, por lo general, una limpieza en seco —es decir, evitando el uso de solventes— y la aplicación de materiales de protección como barnices sintéticos y ceras, que cubren las superficies de las piezas, los cuales tienen que ser removidos y vueltos a aplicar periódicamente.

En cambio, la restauración se trata de procedimientos mucho más invasivos, que cambian de forma contundente el aspecto de las obras. En el caso de las piezas escultóricas, esto puede significar la restitución de volúmenes o partes perdidas y,

58



**ANÓNIMO.** Muerte de san Francisco de Asís (siglo XVIII) Óleo sobre tabla, 71 × 52.2 cm

en los cuadros, la restitución de la coloración original o, incluso, el develamiento de elementos escondidos por repintes y retoques realizados con anterioridad.

# **AVANCES TECNOLÓGICOS**

En esta sala también podemos observar el modo en que la tecnología aporta a la mejora de los procesos de diagnóstico para la restauración y la conservación. Un retrato del rey Fernando VI permite ver las calas o ventanas de limpieza por medio de las cuales se descubría lo que había debajo de la cara visible de un lienzo, de modo que se pudiera reconstruir su historia.

Esto, sin embargo, ya no es necesario, gracias a una serie de procedimientos de diagnóstico por imágenes, como los rayos X o las luces infrarrojas o ultravioletas que permiten observar aspectos ocultos de los cuadros, como por ejemplo una composición anterior que ha sido cubierta por la actual, tal es el caso de la pieza *Muerte de san Francisco de Asís*. Este tipo de diagnóstico, así como los estudios químicos y biológicos, ofrecen datos objetivos que permiten formular propuestas de trabajo más respetuosas con la colección del museo.



SALA DE RESTAURACIÓN

# LA IMPORTANCIA DE LA ESCULTURA

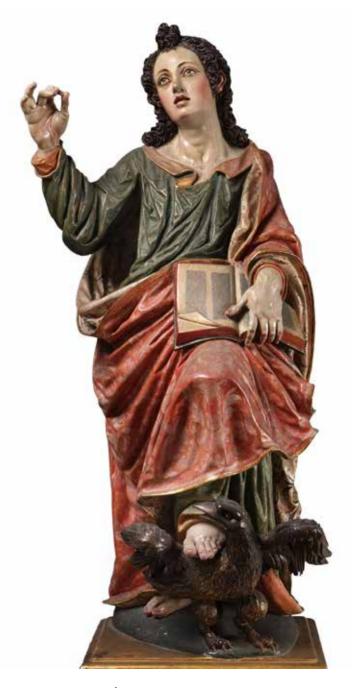
Si bien en el antiguo Perú se desarrolló la escultura, también con fines rituales como la escultura religiosa europea, con la llegada de los españoles comienza una nueva tradición en la creación de imágenes figurativas en tres dimensiones. Las tradiciones autóctonas, desarrolladas ampliamente en metal y piedra, darían paso a las imágenes venidas de España, elaboradas en madera, y sujetas a complejos procesos de decorado y acabado, en los que intervenían no solo el tallador, sino también otros especialistas.

Al comentar las advocaciones marianas representadas en la colección del Museo Pedro de Osma, mencionamos la importancia que adquirieron algunas esculturas como imágenes de culto en determinados templos o localidades. Tal fue el caso de la Virgen de la Candelaria, esculpida por Francisco Tito Yupanqui para el templo de Copacabana, actual Bolivia, a orillas del lago Titicaca. El culto a esta imagen, ya identificada como la Virgen de Copacabana, y su popularidad serían tales que se elaborarían réplicas suyas para ser llevadas a diversos lugares; su fama de milagrosa hizo que su culto se difundiera por todo el virreinato.

Quizá más que la pintura, la escultura desempeñó un papel preponderante en el proceso de evangelización de la población andina durante la época colonial. Las imágenes escultóricas estuvieron presentes en las distintas manifestaciones vinculadas con la fe: desde las capillas, retablos, sillerías y portadas de las iglesias y monasterios, pasando por su presencia en espacios privados, hasta la popularidad sin igual que despertaron muchas de las imágenes procesionales. La población andina desarrollaría una relación especial con estas esculturas, una que oscila entre la familiaridad y la veneración, y que vive hasta hoy en la religiosidad popular en distintas regiones de los Andes.

## EL SURGIMIENTO DE UNA TRADICIÓN

Las primeras esculturas del virreinato fueron importaciones directas de Europa. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedió en la pintura, la influencia de



63

**ANÓNIMO.** San Juan Evangelista (ca.1600-1630) Madera tallada y policromada, 116.3 × 46 × 41 cm

las imágenes provenientes del sur de la península ibérica marcaría claramente De este modo, si bien hacia el último cuarto del siglo X

las preferencias estéticas de la población de la capital. La estrecha relación comercial establecida entre Lima y Sevilla decantaría los gustos de los limeños

1 1 1 1 11 1 1 7 37 /

por las creaciones de la escuela sevillana de escultura, que tuvo a Juan Martí-

nez Montañés (1568-1649) como máximo representante.



**ANÓNIMO.** Santa Ana (ca.1650-1700) Madera tallada y policromada, 113.7 × 64.5 × 33 cm

De este modo, si bien hacia el último cuarto del siglo XVI la producción artística local tenía como protagonistas a los maestros italianos Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro, que no limitaron su labor a la pintura sino que realizaron también tallas y ensambladuras, fue la impronta de la escuela sevillana la que fue decisiva para dar forma al establecimiento de una escuela limeña de escultura. El trabajo de algunos de estos maestros italianos también se desarrollaría en el sur andino, en donde discurriría por cauces distintos, tanto técnicos como estéticos. De otro lado, ciertas imágenes de esta sala como las de san José o santa Ana son ejemplos de la influencia hispana, preponderante en el lenguaje artístico limeño, mientras que el conjunto de Adán y Eva, que se comenta con más detalle a continuación, representa el modo en que la tradición escultórica se consolidó en el sur andino.

# RIQUEZA TÉCNICA

Como ya se ha mencionado, la técnica de la talla en madera, principalmente en cedro, llegó al virreinato por influencia de la escuela sevillana. Esta se caracterizaba, en términos estilísticos, por su naturalismo: se esculpía la imagen con gran lujo de detalles, como las hebras en el cabello o la barba, o la insinuación de venas y huesos bajo la piel, así como la caída natural de la ropa de cada personaje. Este delicado trabajo era hecho por el maestro tallador, pero la realización de la escultura no acababa ahí, pues las imágenes eran pintadas y doradas por otros especialistas.

65

En la colección del Museo Pedro de Osma se encuentran varias piezas de gran calidad elaboradas con esta técnica. Entre ellas destaca la que representa a san Juan Evangelista. Las características de las tallas de influjo sevillano que se han mencionado pueden apreciarse claramente en el virtuosismo con el que ha sido creada la vestimenta del personaje y en la expresión corporal del mismo. El autor del Apocalipsis parece estar a punto de redactar las visiones que ha tenido: apoya el pie derecho sobre una peana y el izquierdo sobre el lomo de

#### 67

# La técnica del maguey

La tradición escultórica española llegada a América, encontró un obstáculo importante en los Andes pues la materia prima que utilizaba tradicionalmente, el cedro, era muy escasa. Por ello, según algunos autores, es probable que el uso de materiales autóctonos para la creación de imágenes sea un aporte de los artesanos indígenas a finales del siglo XVI. Uno de los materiales nativos que se usó con mayor frecuencia fue el maguey, una planta cactácea oriunda de América y presente en diversas regiones del continente. Existieron dos maneras de utilizar el tronco de esta planta, la primera consistía en tallarlo directamente y recubrirlo con pasta de yeso policromada para dar el volumen correspondiente a las formas y el color a la piel. La segunda forma implicaba usar las fibras del tronco, atándolas y configurando con ellas la estructura interna de una imagen. Luego estas fibras, atadas, y reforzadas con yeso, cabuya o cuero, podían ser revestidas con tela encolada para las vestimentas o con pasta de yeso policromada como se ha mencionado en el caso anterior.

un águila que tiene las alas desplegadas y que simboliza las visiones proféticas del apóstol. Seguramente en la mano derecha sostenía una pluma —elemento que se ha perdido—, que emplearía para escribir sobre el libro abierto que sujeta en su mano izquierda y apoya sobre el muslo.

En cuanto a la decoración, existieron diversas técnicas. Una de ellas era el dorado, utilizado en buena parte de las tallas. Esta técnica comprendía la aplicación de una capa de yeso y cola sobre la madera de la escultura; sobre esta capa se colocaba otra, esta vez de tierra roja, llamada también bol de Armenia, que

servía como base para poner las finas láminas de oro (o, dado el caso, de plata) conocidas como pan de oro. Estas eran luego bruñidas o pulidas con una piedra de ágata, lo que le daba a la superficie metálica un acabado brillante. Por lo general, se empleaba a continuación otra conocida técnica llamada estofado, que consistía en pasar una capa de pintura sobre la superficie previamente dorada. Finalmente, la técnica del esgrafiado implicaba el raspado de la capa de pintura aplicada antes, siguiendo motivos ornamentales. Esta técnica se utilizó a lo largo de todo el período colonial, desde el siglo XVI hasta el XIX. Otra técnica muy difundida en la escultura virreinal, también de origen español, era la de la tela encolada. Una estructura, que podía ser de madera, sostenía el rostro y las manos del personaje representado, pero el resto de la imagen estaba confeccionado con tela endurecida con cola (encolado), lo que permitía crear los volúmenes y la sensación de drapeado de la ropa. La tela encolada también podía decorarse mediante la técnica del esgrafiado. Ejem-



**ANÓNIMO.** Cabeza de san Juan Bautista (siglo XVII) Madera tallada, 15.5 x 38.5 x 23.2 cm

plo de una escultura realizada con esta técnica es la de san Antonio Abad que encontramos en esta sala.

A estas técnicas, propiamente españolas, se añadiría la del maguey, desarrollada en el sur andino muy probablemente por la carencia de los materiales utilizados de manera tradicional por los escultores europeos.



**ANÓNIMO**. *Piedad* (ca. 1750-1800) Madera tallada y policromada, 48.5 × 42.4 × 22 cm. Quito



69

CÍRCULO DE **BALTAZAR GAVILÁN.** Cristo resucitado (siglo XVIII) Madera tallada y policromada, 110 x 45.5 x 40.5 cm



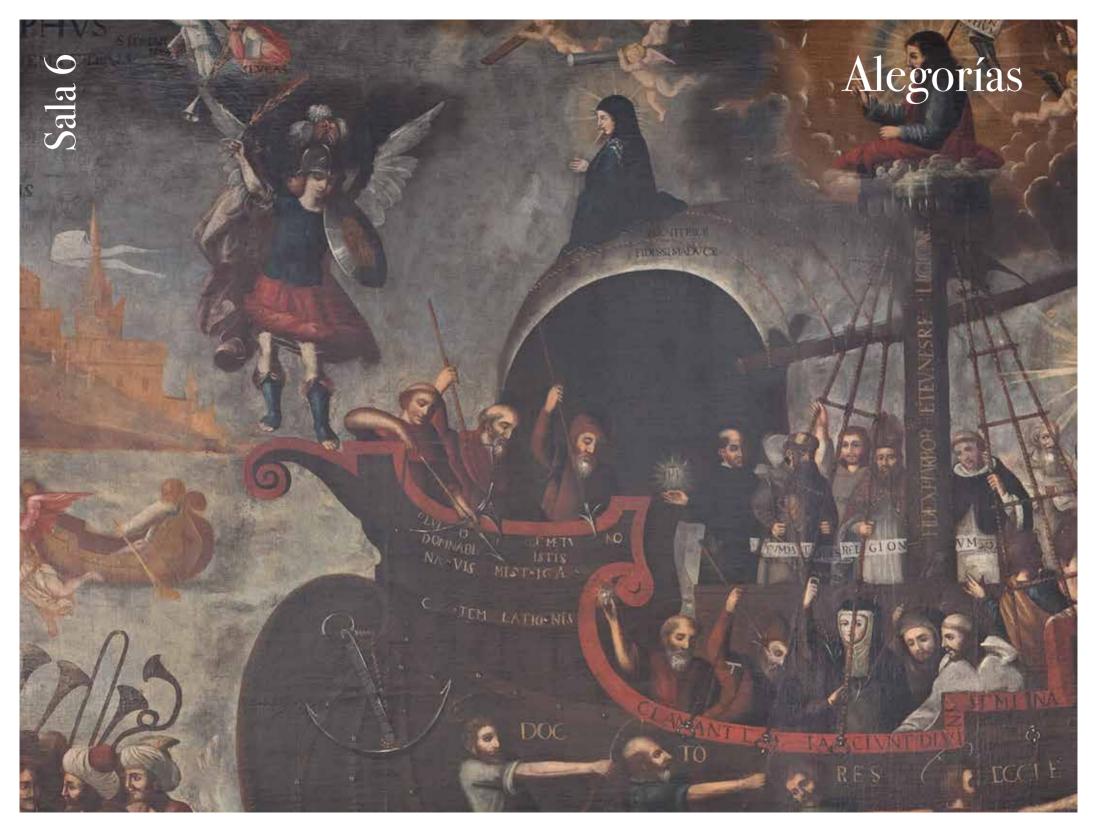
#### ANÓNIMO. Adán y Eva (siglo XVIII)

Maguey y pasta de yeso, 62 × 27 cm. Maguey y pasta de yeso, 73 × 26 cm

Como muestra de la escultura cusqueña producida con la técnica de maguey y pasta de yeso, destaca en esta sala el grupo de Adán, Eva y el demonio; este último es representado como mitad niño y mitad serpiente. Se trata del conocido pasaje bíblico del pecado original, en el que Eva, instada por la serpiente, convence a Adán de probar del fruto prohibido del árbol del conocimiento del bien y del mal. Los tres personajes aparecen desnudos y con una manzana en la mano, probablemente la pareja llevaba una hoja de parra que cubría parte de su desnudez. El árbol del cual se sostenía el demonio ha debido ser reemplazado, debido a que el grupo lamentablemente no ha llegado completo. Las evidentes diferencias de técnica y estética entre este conjunto y las otras esculturas mencionadas en estas páginas permiten hacerse una idea de los caminos que tomó la escultura cusqueña en los siglos XVIII y XVIII.



**SALA DE ESCULTURAS** 



# ¿QUÉ ES UNA ALEGORÍA?

74

Desde épocas muy antiguas, las pinturas, esculturas y grabados eran considerados por la Iglesia como una suerte de Biblia dirigida a un importante sector analfabeto de la población, es decir, sucedáneos visuales a través de los cuales los iletrados podían acceder a distintos aspectos del mensaje evangelizador. En el marco de las políticas de la Contrarreforma y la evangelización de los pueblos americanos durante la Colonia, esta estrategia adquirió singular importancia.

Entre las fórmulas a las que se echaba mano para lograr que las imágenes cumplieran esta función doctrinaria, está la de la construcción de alegorías visuales. La alegoría es un recurso que se encuentra en el arte occidental desde los tiempos de la antigua Grecia. Se trata de un procedimiento que establece la representación de nociones abstractas mediante su simbolización por elementos concretos. Para todos es familiar, por ejemplo, la representación de la muerte como un esqueleto. La asociación entre ambos es, por demás, obvia, pero la alegoría suele ir más allá, pues la muerte es representada como un personaje y, como tal, se le asigna un papel que debe desempeñar. Así, muchas veces aparece portando una guadaña, con lo que se hace referencia a su función como segadora de vidas. En muchos otros casos, en el arte occidental se la muestra portando un reloj de arena, con lo que se alude a su función de recordarnos el carácter temporal de la existencia humana.

De este modo, vemos que los cuadros alegóricos se nutren de complejas nociones que tienen, muchas veces, origen en relatos o metáforas verbales. A lo largo de la Edad Media, varias de estas alegorías fueron estableciéndose de manera más o menos fija y llegaron a constituir un repertorio bastante amplio de formas en las que se representaban visualmente nociones abstractas y complejas. Si bien para el espectador de hoy algunas de las referencias, evidentes para alguien del siglo XVII o XVIII, podrían resultar algo crípticas, el ejercicio de intentar dilucidar el contenido de un cuadro alegórico es siempre interesante.

## ALEGORÍAS CRISTIANAS EN EL VIRREINATO

Como se puede apreciar, aunque varían considerablemente en complejidad, los cuadros de esta sala plantean al espectador la necesidad de leerlos en clave alegórica. En la *Premonición de la Pasión*, por ejemplo, el espectador debe estar atento a los elementos que rodean al niño Jesús, que aparece durmiendo en el centro de la obra. El pequeño descansa sobre una cruz y apoya su cabeza sobre una calavera. En el mismo sentido apuntan los elementos que lo acompañan: la corona de espinas y los tres clavos torcidos. Pensados en conjunto, estos elementos anuncian ya la crucifixión y, por tanto, la obra enfatiza, desde la tierna edad en que es retratado el Salvador, el sacrificio al que está destinado.



**ANÓNIMO.** Premonición de la Pasión (siglo XVIII) Óleo sobre tela, 29 × 34.5 cm

con santa Rosa. El cuadro, donde se entrecruzan varios niveles de lectura, muestra en el centro de la pieza a santa Rosa de Lima portando una hermosa custodia dorada. Sobre ella, preside en los cielos la Santísima Trinidad, representada por el Padre y el Hijo, uno a cada lado, y el Espíritu Santo, en forma de paloma, en el medio. Nótese que esta imagen es completamente distinta en obras de similar contenido, como *Exaltación de la Eucaristía con la Santísima Trinidad*, donde aparece como tres individuos idénticos, apenas reconocibles por algún detalle que los distingue. Ello nos enseña que las formas que podían tomar las alegorías no eran fijas, sino que admitían muchas variantes. Volviendo al primer cuadro, a la izquierda de santa Rosa vemos a un conjunto de personajes que, por sus rasgos y vestimenta, se identifican claramente como musulmanes, quienes intentan desestabilizar, con unas cintas, la custodia que carga la santa. A su derecha, el rey de España con la espada desenvainada, la defiende.

76

Mucho más compleja es la alegoría que nos presenta La Defensa de la Eucaristía

La lectura general de la obra debe entenderse como una puesta en escena de la lucha entre el mundo cristiano y el pagano por la defensa de la fe, representada por la custodia, elemento destinado a llevar la hostia consagrada, es decir, el cuerpo de Cristo. En un plano político, el cuadro nos habla del largo enfrentamiento que se conoce como las guerras Habsburgo-otomanas, llamadas en España las guerras del Turco, que mantuvieron la dinastía austriaca y el Imperio otomano desde el segundo cuarto del siglo XVI hasta entrado el siglo XVIII. A todo ello se suma el protagonismo de santa Rosa de Lima. Isabel Flores de Oliva, terciaria dominica fallecida en 1617 y canonizada por el papa Clemente X en 1671, fue la primera santa americana. Su presencia en la obra no hace sino resaltar la participación del Virreinato del Perú en la larga guerra sostenida por la casa de Habsburgo, a través del Imperio español, en contra de los otomanos. Esta guerra terrenal tiene un significado espiritual claro: la expansión de la fe católica, entendida en este contexto como la verdadera fe y el único camino de salvación para la humanidad.



**ANÓNIMO.** La Defensa de la Eucaristía con santa Rosa (ca. 1700-1750) Óleo sobre tela, 99.4 × 69.7 cm

## La barca como alegoría de la Iglesia

La barca es un antiguo símbolo cristiano utilizado para representar el modo en que la Iglesia permite a los fieles surcar las turbulentas aguas del pecado y alcanzar el puerto de la salvación. Desde épocas muy tempranas, la imagen de una barca con su mástil sirvió para aludir, de manera escondida, a la cruz que simboliza al cristianismo. Esta representación tiene probablemente sus orígenes en la imagen del arca de Noé del Antiguo Testamento y, a lo largo del tiempo, fue incorporando también otros episodios bíblicos, como aquel en el que Jesús protege la barca de Pedro en el tormentoso mar de Galilea, narrado en el Nuevo Testamento. El hecho de que se llame nave al espacio principal de las iglesias no es, por supuesto, casual, y proviene de la misma idea.



ANÓNIMO. Nave de la Iglesia (siglo XVIII)

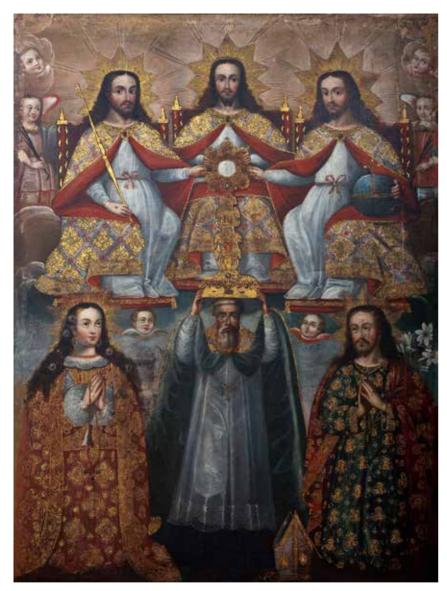
Óleo sobre tela, 294.6 × 496.8 cm

La *Nave de la Iglesia* es claramente la alegoría más compleja de esta sala. El elemento central es la identificación de la Iglesia con una nave, una alegoría de larga data en el cristianismo que alude a la fe como vehículo de salvación. Pero, dadas las dimensiones monumentales del cuadro, este incluye un gran número de personajes y detalles a los que el espectador puede dedicar su atención.

En cuanto a la nave misma, esta tiene a Jesucristo sobre el mástil en forma de cruz; la Virgen María va delante, sobre la vela; en la proa encontramos al arcángel Miguel blandiendo una espada y, en la popa, está san Pedro, identificado por las llaves que porta en la mano. Los tripulantes son distintos santos, entre apóstoles, místicos y fundadores de órdenes religiosas, y en la parte inferior de la nave vemos a los doctores de la Iglesia, célebres por su erudición y maestros de la fe, que la hacen avanzar con sus remos. En el lado derecho, los profetas Daniel, Jeremías y Ezequiel conducen en pequeños botes a un grupo de romanos y musulmanes con las manos atadas a la espalda. En la parte inferior, un grupo de herejes en pequeñas embarcaciones, conducidas por personajes demoniacos, son finalmente derrotados por la nave mística. Alrededor del cuadro, tanto en la parte superior como en la inferior, observamos escenas que resaltan el triunfo del cristianismo sobre el paganismo. De este modo, el cuadro integra los dogmas de la evangelización y los combina con la historia eclesiástica y la historia universal en una lectura de la situación política de la época en que fue pintado.







**ANÓNIMO.** Exaltación de la Eucaristía con la Santísima Trinidad (siglo XVIII) Óleo sobre tela, 167 x 125.4 cm

## ANÓNIMO.

Cruz de la Pasión con santos (siglo XVIII) Óleo sobre tabla, 33 x 20.7 cm





SALA ALEGORÍAS



## ALBORES DE LA ESCUELA CUSQUEÑA

A pesar de que Lima, la Ciudad de los Reyes, fue la capital del Virreinato del Perú, Cusco, como antigua sede del poder incaico, siguió siendo un importante polo de desarrollo cultural durante la época colonial. Por su posición geográfica alejada de Lima, por su población mayoritariamente indígena poseedora de una cultura ancestral y por su importancia política, la capital del Tahuantinsuyo tendría un devenir particular que daría lugar al surgimiento de formas culturales propias.

Destruida parcialmente por un fuerte terremoto en 1650, la ciudad comenzaría un largo y arduo, pero a la vez fructífero proceso de reconstrucción que abarcó buena parte de la segunda mitad del siglo XVII. En el campo de las artes, este proceso se vio favorecido durante el gobierno eclesiástico del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (1673-1699), quien alentó el trabajo de los artistas indígenas en la producción de obras para decorar las iglesias, capillas y monasterios que se iban reconstruyendo, así como las nuevas que erigió bajo su mandato.

A este hecho hay que agregar otro, que ya se ha mencionado antes: la independencia que adquirieron los talleres de pintores indígenas a partir de 1688 por los cambios en la organización de estos gremios. Esto les permitió alcanzar una mayor consideración entre el público por sus méritos artísticos y les granjeó más autonomía en términos creativos. De manera paralela, el trabajo en los talleres de pintura cusqueños comenzó a perfilar una identidad propia a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII.

Desarrollado primero bajo las enseñanzas de los maestros italianos Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro, que arribaron al virreinato en el último cuarto del siglo XVI, y por la estela de discípulos que ellos dejaron, el arte cusqueño se vería influenciado luego por la estética de cuadros que llegaron a los Andes desde España, así como por grabados de procedencia flamenca. Con estas obras como fuentes de inspiración —recordemos que, en

muchas ocasiones, los talleres reproducían, al menos parcialmente, las composiciones que venían desde el Viejo Continente en la forma de estampas—, el arte producido en Cusco fue adquiriendo paulatinamente características propias, producto de la recreación de estas distintas influencias y de su interpretación por parte de los artistas cusqueños. Se forma así una primera generación de destacados creadores en la ciudad, entre los que sobresalieron, de modo particular, Diego Quispe Tito y Basilio de Santa Cruz Pumacallao. La obra de ambos constituye un claro ejemplo del dominio del pincel que alcanzaron los artífices cusqueños a finales del siglo XVII y es el antecedente de la pintura cusqueña del siglo XVIII, que se destacaría por poseer un carácter marcadamente propio, como la gran presencia del dorado en las imágenes y la inclusión de elementos de la cultura local en los modelos europeos que

87

## Diego Quispe Tito

Si bien es poco lo que se sabe acerca de su vida, hay un buen número de obras identificadas como suyas. De las firmas de algunas de ellas se puede deducir que Diego Quispe Tito nació en 1611 y que estuvo activo al menos hasta 1681. Entre sus trabajos más conocidos destacan los que dedicó a la decoración de la iglesia de San Sebastián en el Cusco —muchos de los cuales, lamentablemente, fueron destruidos por un incendio en el año 2016—, una imagen del Juicio Final que se encuentra en el convento de San Francisco del Cusco y la serie del Zodiaco que se aprecia en la catedral de la misma ciudad. Su particular estilo para recrear los grabados flamencos que le sirvieron de inspiración lo convierte en uno de los iniciadores de la escuela cusqueña de pintura.

servían de base para las obras. Es importante destacar el hecho de que, en un contexto donde la producción artística nacía de talleres en los que muchos artistas participaban en la creación de los cuadros, tanto Quispe Tito como de Santa Cruz Pumacallao llegaran a firmar, aunque no todos, al menos algunos de sus cuadros. Se trata, sin duda, de un derecho adquirido por su maestría y reconocimiento. En esta sala se encuentran obras atribuidas a ambos pintores, considerados los mejores exponentes de la pintura cusqueña del siglo XVII.

#### **DISTINTAS INFLUENCIAS**

88

Una mirada a las obras de Quispe Tito y de Santa Cruz Pumacallao permite trazar el modo en que fueron asimiladas las influencias comentadas para darle forma a una primera etapa, ciertamente europeizante, del arte cusqueño virreinal. El trabajo de Santa Cruz Pumacallao, el pintor favorito del obispo Mollinedo y Angulo, se caracteriza por la adopción de modelos españoles, como por ejemplo el del sevillano Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682) con el que, muy probablemente, entró en contacto gracias a obras suyas llevadas al Cusco por Mollinedo y Angulo. En ambos casos, hablamos de pintores con un estilo marcadamente naturalista y, en cuanto a la expresividad de sus personajes, ya plenamente barroco, por lo que se puede definir el trabajo de Santa Cruz Pumacallao de la misma manera. Su estilo ha sido descrito por una composición dinámica, muy decorativa y de grandes dimensiones, características presentes en el cuadro dedicado a san Lorenzo.

La pintura inicial de Diego Quispe Tito ha sido asociada estilísticamente con la de los discípulos de Bernardo Bitti y Angelino Medoro en el Cusco. Más adelante, sin embargo, su trabajo se vería fuertemente influenciado por la estética de los grabados flamencos. De ellos adoptaría el naturalismo en la representación de los personajes y algunas convenciones con respecto a su indumentaria, pero, sobre todo, la creación de paisajes como ambientación de las distintas escenas que pintaba. La presencia de flores y aves en los parajes que incluía en sus cuadros se convertiría, con el tiempo, en una característica



CÍRCULO DE **BASILIO DE SANTA CRUZ PUMACALLAO.** San Lorenzo (ca.1680-1720) Óleo sobre tela, 143 x 94.5 cm

importante de la escuela cusqueña, pues significaba el inicio de la inclusión de referentes autóctonos en una pintura creada a partir de modelos traídos de Europa. De la producción de su círculo podemos apreciar, en esta sala, una representación del *Retorno de Egipto* que data del año 1680 aproximadamente. Otros pintores cusqueños, como Juan Espinoza de los Monteros y su hijo José, siguieron inicialmente tanto el estilo flamenco como el español hasta

alcanzar un estilo propio a fines del siglo XVII.



**ANÓNIMO.** Sagrada Familia (ca. 1650-1700) Óleo sobre tela, 83.5 x 141.6 cm



**ANÓNIMO.** San Juan Evangelista (ca. 1670-1700) Óleo sobre tela, 158 x 82 cm

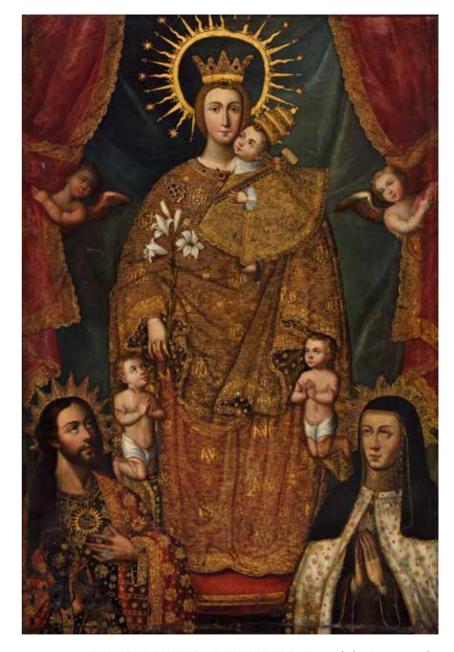




**ANÓNIMO.** San Theonas (ca. 1700) Óleo sobre tela, 113.2 x 153.5 cm



**ANÓNIMO.** *La Piedad* (siglo XVII) Óleo sobre tela, 100 x 116 cm



CÍRCULO DE **BASILIO DE SANTA CRUZ PUMACALLAO**. *Virgen de los Desamparados* (ca. 1680-1720). Óleo sobre tela, 166.5 x 102.7 cm





Óleo sobre tela, 63.7 x 145.4 cm

Del círculo de Diego Quispe Tito, este cuadro presenta el episodio del Nuevo Testamento en el que Jesús, María y José regresan a Nazaret luego de haber huido a Egipto para escapar de Herodes. Se trata de una escena parecida a la tantas veces recreada huida a Egipto, con la diferencia de que en este caso vemos al Niño Jesús ya mayor y el cuadro carece del carácter tenso de las representaciones de la huida. La composición sigue el modelo creado por el pintor flamenco Pedro Pablo Rubens, cuya obra fue difundida mediante grabados en cobre como el realizado por Lucas Vorsterman en 1620. Uno de los elementos que destaca es la vestimenta de María, que evoca la moda flamenca y contrasta con las ropas de apariencia arcaica de José y Jesús. En el cuadro, aparecen como rasgos característicos de la pintura de Quispe Tito la amplitud e importancia que se le otorga al paisaje, parte de la influencia flamenca que el artista indígena asimiló, así como el colorido de los rostros de los personajes.



**SALA CUSCO SIGLO XVII** 



Al pasar revista a las obras de las salas dedicadas a las advocaciones marianas o a las representaciones de ángeles y arcángeles, ya hemos entrado en contacto con algunas de las obras que caracterizan a la escuela cusqueña en su etapa de máximo desarrollo a lo largo del siglo XVIII. En ambos casos, se hacían evidentes algunos rasgos que denotaban el carácter sincrético del arte cusqueño virreinal y las convenciones que se empezaron a emplear en las representaciones tanto de Vírgenes como de arcángeles. Las obras de esta sala nos permitirán completar la imagen que nos hemos venido haciendo de las características distintivas del arte de la escuela cusqueña.

Antes de detallar los aspectos estilísticos y de analizar algunas de las obras presentes en esta sala, es necesario, sin embargo, destacar el hecho de que para el siglo XVIII los talleres de pintura cusqueños habían alcanzado su mayor desarrollo histórico, tanto en lo técnico como en lo estético. La gran productividad de los obradores de la Ciudad Imperial, así como el éxito de la estética que cultivaban, permitió la exportación de sus obras a prácticamente todas las ciudades de importancia del virreinato peruano y vio al arte cusqueño monopolizar la producción artística colonial.

Después de las figuras fundacionales de la escuela cusqueña, como Diego Quispe Tito y Basilio de Santa Cruz Pumacallao, destacaron, a lo largo del dieciocho cusqueño, artistas como Marcos Zapata, Basilio Pacheco o Mauricio García. Cabe señalar que el paso de los primeros a los segundos acarrea ciertos cambios importantes. Por un lado, el estilo europeizante y hasta cierto punto academicista de los fundadores va siendo dejado de lado en pos de nuevas convenciones estéticas; por otro, la dinámica productiva que tuvieron que enfrentar los talleres de maestros como Zapata, Pacheco o García, les impuso ciertas exigencias sobre el estilo y llevó a una simplificación cromática y de diseño acorde con la necesidad de satisfacer la gran demanda que tenían.

#### **ALGUNOS RASGOS DE ESTILO**

Una característica resaltante de la escuela cusqueña es la decoración, que usa finas láminas de oro (o de algún otro metal, como la plata) para adornar diversos elementos de las obras de arte, como las tallas en los altares y los marcos de los cuadros. Esta técnica, conocida como pan de oro, se utilizaba desde mucho antes, pero por la profusión de su uso se convirtió en una de las características del arte cusqueño del siglo XVIII. Se ha querido ver en el uso de las láminas de oro en el arte colonial un ejemplo de sincretismo, pues mientras que para la cultura europea el oro aludía a la riqueza económica de América, para los herederos de la cultura local era una forma de introducir sutilmente sus devociones: el oro como símbolo del dios Sol y la plata, de la diosa Luna. Sin embargo, no hay nada concluyente al respecto.

La aplicación del dorado sobre la pintura también era frecuente; a esta técnica se le conoce como sobredorado o brocateado cuando invade la figura, o perfilado si se usa en aureolas u orlas. Ejemplos de estas aplicaciones doradas los podemos encontrar en obras como *Cena de la Sagrada Familia* o *Virgen niña hilando*, presentes en esta sala. El gusto por esta técnica, que abarca en muchos casos el total de las vestiduras y cubre los pliegues de la tela, hace que las figuras se vean prácticamente planas, lo que también se convertirá en un rasgo típico del arte cusqueño, que así gana en vistosidad al hacer resaltar las figuras sobre fondos neutros, pero pierde en algo su plasticidad.

La siguiente obra, el *Taitacha* o *Señor de los Temblores*, se trata de un cuadro que reproduce una imagen escultórica como en el caso de las Vírgenes que ya hemos visto, en donde se pueden encontrar algunas de estas características. Esta es una de las figuras más veneradas, inclusive hasta el día de hoy, en la Catedral del Cusco y a la que se le atribuye haber detenido el terrible terremoto de 1650 al ser sacada en procesión.

Entre las características del *Señor de los Temblores* destacan los rasgos faciales del personaje y el color de su piel, oscura por su exposición al humo de las ve-

## Nobleza inca y arte textil

Los textiles fueron de suma importancia para los incas. No solo destacaron en diversas y exquisitas técnicas de elaboración, sino que cada prenda contenía, en su diseño y hechura, un contenido religioso, social y político, acorde con la investidura de quien la portaba. Durante el siglo XVIII, es habitual encontrar, en las vestiduras de los personajes representados en los cuadros de la escuela cusqueña, diseños geométricos de origen inca, inspirados en los tocapus. Esta nueva estética, basada en la nostalgia del antiguo imperio, se generalizó hacia 1750 en pintura, textilería, orfebrería, talla, burilado y otros, y conformó un horizonte cultural paralelo al oficial.

Otra característica de la escuela cusqueña es la inclusión de elementos de la cultura local en las representaciones de escenas que, como ya hemos visto, eran tomadas de modelos europeos, fueran estos cuadros o estampas. Esto se puede ver en *Cena de la Sagrada Familia*, donde se nota la presencia del ají entre los frutos y viandas dispuestos sobre la mesa.

las, lo que acerca la figura de Cristo al público al que estuvo destinado el cuadro. Del mismo modo, vemos cómo el paño de pudor adoptado es una suerte de enagua o pollera de encaje, que coincide con modelos culturales locales.

Además de pinturas, los maestros cusqueños produjeron esculturas, diversas tallas en madera —mobiliario, púlpitos, tabernáculos, techos y retablos—, orfebrería, platería y figuras en pasta de yeso. Con ellos se satisfizo la demanda comercial de objetos de uso sagrado y otros de naturaleza profana, como



**ANÓNIMO.** Señor de los Temblores (ca. 1700 - 1730) Óleo sobre tela, 118.4 x 83.2 cm

se puede apreciar en el *Altar de Cristo crucificado*, retablo de la colección del museo que se exhibe en esta sala. El preciosismo de su talla corresponde a la producción llena de riqueza ornamental propia del siglo XVIII y que resume los rasgos distintivos del barroco tardío en esta parte de América.



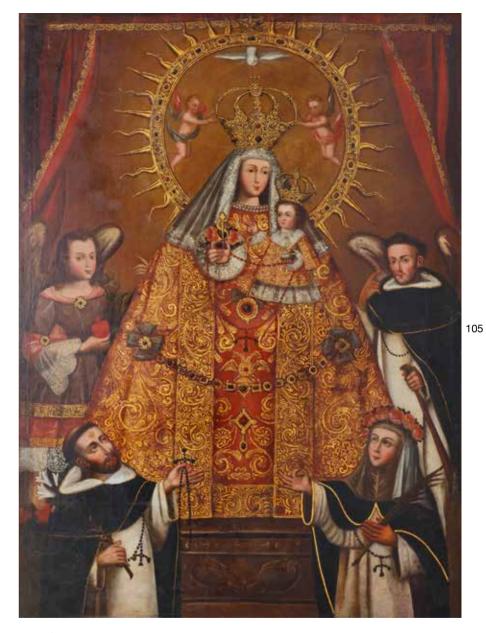
**ANÓNIMO.** Premonición de la Pasión (siglo XVIII) Óleo sobre tela, 108.1 x 78 cm



**ANÓNIMO.** Cena de la Sagrada Familia (siglo XVIII) Óleo sobre tela, 122 x 88.4 cm



**ANÓNIMO.** Virgen de los sastres (siglo XVIII) Óleo sobre tela, 146.6 x 102.5 cm



**ANÓNIMO.** Virgen del Rosario con santo Domingo, santa Rosa, san Vicente Ferrer y ángel (siglo XVIII). Óleo sobre tela, 168 x 121.8 cm



#### ANÓNIMO. Virgen niña hilando (ca. 1730-1760)

Óleo sobre tela, 112.5 × 80.5 cm

Este cuadro representa a la Virgen María de niña, rodeada por una guirnalda de flores y retratada durante sus labores de hilado. La representación de María como hilandera proviene de los evangelios apócrifos —textos no incluidos en la Biblia—, en los que se narran algunos pasajes de la infancia de la Virgen. En este caso, se trata de su participación en la confección del manto del templo de Jerusalén cuando aún era pequeña. Como en otros cuadros de la escuela cusqueña, esta imagen de origen europeo es tratada varias veces en el ámbito andino representada con sus usuales elementos, como las herramientas de hilado del personaje: el huso en la mano derecha y el copo en la izquierda. María aparece con una capa sujeta por un prendedor y con una vincha que retiene sus cabellos negros; completan el vistoso atuendo anillos, aretes y pulseras, que le dan un aspecto clásico a la representación. El tema presenta a la Virgen niña con el atavío de una *ñusta*, aunque sin el *tupu* que esta habría lucido. Se busca así una especie de permanencia de los símbolos incas.



**SALA CUSCO SIGLO XVIII** 



## **RETRATOS**

Esta sala del Museo Pedro de Osma muestra un grupo de retratos de reyes españoles realizados por pintores locales de diversas etapas del siglo XVIII. Destacan entre ellos los de Carlos III y Carlos IV de España, así como el de Fernando Rey de Castilla. También se encuentran reyes y reinas españoles pintados por artistas de raigambre popular que proceden de talleres andinos. Tal como sucedía con la gran mayoría de los retratos de la realeza en el Viejo Continente, los realizados en el virreinato no procedían de una observación

#### ANÓNIMO. Carlos III de España (1759-1788)

Óleo sobre tela, 127 × 102 cm

Basado en un grabado difundido por Luys Bonnardel, el principal comerciante de estampas destinadas a los mercados de España y sus colonias, este retrato del rey Carlos III de España presenta al monarca con peluca empolvada y traje de lujo con las insignias de su investidura. En la mano izquierda lleva un bastón dorado y sostiene un sombrero de tres puntas oscuro de filos dorados bajo el brazo. El personaje destaca sobre un fondo de cortinaje azul recogido con flecos dorados. La composición está decorada con borde de rocallas rojas, ocres y azules. En la parte inferior se puede leer "Don Carlos III que Dios guarde rey catholico de España y de las Yndias. Nació en 20 enero de 1716, proclamado Rey en Madrid a 11 de Sept. de 1759".

Conocido como "el político" o "el mejor alcalde de Madrid", Carlos III accedió al trono de España luego de la muerte de sus dos medios hermanos Luis I y Fernando VI, quienes no dejaron descendencia. Fue conocido por continuar las reformas iniciadas por su padre Felipe V para centralizar el poder y mejorar la economía española, entre ellas, la expulsión de los jesuitas. En cuanto a su relación con las colonias, continuó la implementación de cambios económicos y administrativos —que llegaron a conocerse como reformas borbónicas—, los cuales tendrían gran impacto en América y crearían las condiciones para el surgimiento de los movimientos independentistas.



del natural, sino de alguna imagen preexistente que el artista local reelaboraba a voluntad. Entre los intereses de los artistas, se nota una solución estereotipada para la representación del cuerpo y el rostro, dejando recaer la expresividad del personaje en el modo de pintar los ojos y la boca. De modo inverso, sobresale la atención prestada por los pintores coloniales a los detalles de los escudos heráldicos, las joyas, los bordados y otros rasgos ornamentales.



**ÓSCAR LÓPEZ ALIAGA.** Pedro de Osma Gildemeister (1982) Óleo sobre tela, 65.1 x 54 cm

## Pedro de Osma

La sala, por supuesto, alberga también un retrato de Pedro de Osma Gildemeister, iniciador de la colección de arte virreinal que dio origen al museo. Nacido el 4 de mayo de 1901, Pedro desarrolló desde su infancia una particular sensibilidad para el arte virreinal. Por un lado, estaban las obras que poblaban su casa, que sirvieron como base de su educación estética. Por otro, el profundo significado que esas obras tenían para alguien como él, hijo de una familia de notables venida de España y arraigada en la médula de la historia del Perú.

Cuando Pedro era un hombre joven, la discusión intelectual y política giraba en torno a la identidad nacional, que solía debatirse entre hispanistas e indigenistas. Coleccionar arte virreinal en esos momentos era una clara apuesta por recuperar un momento de nuestra historia que había sido relegado a lo largo del siglo XIX y en el que, sin embargo, ambos componentes de nuestra identidad nacional se entretejían. Sin duda, la colección que fue formando permitió revalorar el arte virreinal y rescatar muchas piezas que, con seguridad, se habrían perdido si no hubieran pasado a pertenecer a la colección De Osma. Su trabajo pionero, además, inspiraría a otros coleccionistas y el deseo, expresado poco antes de morir, de que su colección se convirtiera en un museo ha resultado un legado invaluable para la cultura peruana.

La razón para estas preferencias en la representación de figuras reales puede

encontrarse en la relación que se establecía con los retratos y su papel docu-

mental e institucional: estos actuaban como sustitutos del rey ausente, de una

manera similar a la que se establecía entre las representaciones de Cristo, la

Virgen o la Trinidad. Tal como la divinidad, el rey podía ver sin ser visto y el

retrato era una representación de su ser y esencia que recibía el mismo trato

protocolar que se le otorgaría al personaje de carne y hueso.

Además de imágenes de los monarcas españoles, esta sala cuenta con retratos

de distintos miembros de la familia De Osma. Entre ellos cabe mencionar

el retrato de Gaspar de Osma y Tricio (Nalda, España, 10 de diciembre de

1775-Lima, 9 de diciembre de 1848), el fundador del linaje de los De Osma

en el Perú. Hijo de una insigne familia de La Rioja, Gaspar estudió derecho

en la Universidad de Alcalá de Henares y fue nombrado alcalde del Crimen

en Lima, a donde llegó para ejercer el cargo en 1806. En 1816, fue nombrado

oidor de la Audiencia de Lima hasta la independencia, entre otros cargos de

renombre.

En Lima, contrajo matrimonio con María Josefa Ramírez de Arellano Ba-

quíjano y Carrillo, con quien tuvo 14 hijos. Dedicados algunos a las armas

y otros a los negocios, todos destacaron en la sociedad limeña. El undécimo

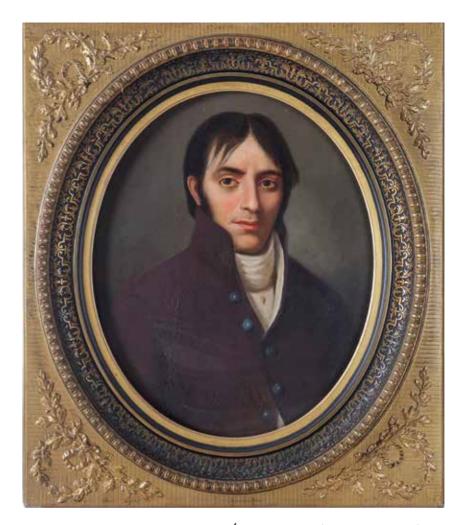
hijo, Mariano, llegó a ser senador de la República y se casó con Francisca

Pardo y Lavalle; uno de sus hijos fue Pedro de Osma y Pardo, quien tuvo una

importante carrera política y se casó con Angélica Gildemeister. De la unión

de ambos nacieron los fundadores de este museo: Pedro y Angélica de Osma

Gildemeister.



**ANÓNIMO.** Gaspar de Osma y Tricio (siglo XX) Óleo sobre tela, 65.5 x 54.4 cm

115





**FRANCISCO LASO.** Felipe Pardo y Aliaga (siglo XIX) Óleo sobre tela, 131.8 x 103.1 cm



**ANÓNIMO.** Pedro de Osma y Pardo (1912) Óleo sobre tela, 125.5 x 86.1 cm

### **MOBILIARIO**

En esta sala se puede observar, además de los retratos, algunos ejemplos notables del menaje del que disponían las casas de las familias de la aristocracia peruana: cofres y bargueños que se ubicaban en los dormitorios, o gaveteros que se instalaban en las salas para ser exhibidos a la vista de los invitados a la casa. Y es que, como muchos otros elementos de casa, el mobiliario no solo era concebido de acuerdo con su funcionalidad, sino como un medio de ostentación y lujo.

El gusto limeño del siglo XVIII se inclinó por un suntuoso estilo que evidencia influencias orientales, provenientes de Japón y Filipinas —como la preferencia por la decoración mediante la técnica del enconchado—, combinadas con ciertos elementos de procedencia mudéjar o árabe-española —como los diseños de carácter geométrico o abstracto—.

Esta combinación se dio de manera paulatina y surgió de diferentes fuentes. El auge del gusto por el arte namban, originario de Japón, en buena parte del mundo occidental llegó a las costas peruanas difundido desde la colonia española de Filipinas, desde donde se surtía de mobiliario y elementos decorativos de carácter oriental a muchas de las poblaciones de la cuenca del Pacífico. Una vez que el gusto por este estilo se hubo instalado entre los limeños, los artesanos locales no tardaron en hacerlo suyo y comenzar a reproducirlo en sus propios talleres. Según algunos autores, a las influencias orientales y árabes se les suman motivos locales, como las incrustaciones en forma de flor de cantuta, conocida como la flor sagrada de los incas.

La incorporación de mobiliario en la colección del museo es relevante no solo como una muestra más del gusto de la época, sino porque transmite una serie de técnicas artísticas aplicadas a objetos utilitarios, realizados con gran habilidad, cargados de belleza y portadores de distintos significados culturales. Así, el mobiliario forma parte del universo simbólico de la sociedad virreinal y tiene un lugar en el imaginario que la colección del museo busca preservar.

## El enconchado

Gran parte de los muebles más apreciados por las opulentas familias de la Lima del siglo XVIII fueron decorados utilizando una técnica llamada enconchado. Esta técnica consistía en el revestimiento de las superficies de madera con incrustaciones de nácar (conocido también como concheperla o madreperla) o de carey obtenido de los caparazones de las tortugas marinas.



119

**ANÓNIMO.** Bargueño (siglo XVIII) Madera con incrustaciones de concheperla y carey, 41.3 x 62 x 34.8 cm



#### ANÓNIMO. Gavetero (siglo XVIII)

Madera con incrustaciones de concheperla y carey,  $232 \times 176 \times 62$  cm

En este deslumbrante gavetero, que se lucía en el domicilio del político y dramaturgo peruano Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868), confluyen tanto la influencia oriental como la mudéjar. Confeccionado en el siglo XVIII, el mueble consta de tres cuerpos, cada uno decorado con incrustaciones de concheperla y carey sobre ébano estriado. El cuerpo inferior presenta arcos sostenidos por pares de columnas salomónicas. El cuerpo medio tiene cinco frentes, divididos también por columnillas de fuste torneado. Las secciones de los extremos tienen puertas y las del medio poseen cada una tres cajones apaisados. En el lado frontal encontramos un cajón sobre el cual se dispone la pintura de un santo.



**SALA RETRATOS Y MOBILIARIO** 



#### UN ARTE POPULAR

Si bien la clasificación de las artes que se consolida en la Edad Moderna, entre los siglos XV y XVIII, separa de manera rigurosa y jerárquica las llamadas bellas artes, como la pintura y la escultura, de otras manifestaciones antes comprendidas en la categoría de artes (como la ebanistería, la tapicería o la orfebrería), es cada vez más común que los investigadores tiendan a traspasar estas diferencias en los estudios contemporáneos, convencidos de que, sea que se los clasifique como arte o como artesanía, los objetos permiten reconstruir el universo de prácticas, discursos e ideas que dieron forma a la vida de una sociedad en determinado contexto histórico. Por ello, si bien no entran en la clasificación típica de esculturas y, por tanto, suelen ser consideradas artesanía y no arte, la colección del Museo Pedro de Osma incluye una serie de tallas en piedra de Huamanga de singular valor histórico y estético.

## Piedra de Huamanga

124

La piedra de Huamanga es un tipo de yeso natural formado por sedimentación de origen volcánico. Técnicamente hablando, es una piedra de alabastro. Este material se encuentra en abundancia en varias de las localidades de la provincia de Cangallo, en el actual departamento de Ayacucho, aunque no es exclusiva de esa región. También está presente en el altiplano peruano - boliviano, donde se la conoce como berenguela o piedra del lago. La piedra de Huamanga se caracteriza por su color blanco, en ocasiones con tonalidades grises o sepias, que la asemeja al mármol, además de ser blanda y, por lo tanto, fácil de tallar.



**ANÓNIMO.** Arcángel Miguel (siglo XVIII) Piedra de Huamanga tallada y policromada, 29.4 x 19.8 x 8.3 cm

## IMÁGENES RELIGIOSAS Y OBJETOS PROFANOS

Se tiene noticia de tallas en piedra de Huamanga desde el siglo XVI. El material fue utilizado para crear figuras devocionales de pequeño formato en el color natural de la piedra o, a veces, policromadas. Producidas principalmente en Huamanga, en el actual Ayacucho, las tallas gozaron de gran aceptación en distintos sectores de la sociedad virreinal e integraron un vasto horizonte que incluía desde imágenes religiosas hasta objetos decorativos y utilitarios.

En cuanto a las imágenes religiosas, encontramos efigies de Cristo, de santos, santas y advocaciones marianas, así como escenas de la Pasión y otros temas bíblicos de gran difusión en la cultura visual de la Colonia. En muchos casos, como en el de otras disciplinas, las imágenes pueden rastrearse en fuentes previas de origen europeo, por lo general, grabados flamencos del siglo XVI, como la representación de san Miguel sometiendo al demonio, escena muy difundida en el virreinato.

Entre las piezas en piedra de Huamanga de la colección del Museo Pedro de Osma, destaca una serie de medio relieves que narra escenas de la vida de la Virgen (su nacimiento, educación y presentación) y muestra aún restos de policromía, así como el *Lagar místico*, representación alegórica donde vemos a Cristo al pie de la cruz exprimiendo con ambas manos un racimo de uvas: una alusión al vino como la sangre de Cristo y un recordatorio de su sacrificio para la salvación de la humanidad.

Como ya se ha indicado, tanto durante la Colonia como en la era republicana, las tallas en piedra de Huamanga no se limitaron a los temas religiosos. Encontramos desde utensilios como morteros, o esculturas simples que servían como pisapapeles, hasta representaciones de personajes galantes o damas con vestido de época.



127

**ANÓNIMO.** Lagar místico (siglo XVIII) Piedra de Huamanga tallada y policromada, 40 x 27.3 x 6.9 cm



ANÓNIMO.

Educación de la Virgen (siglo XVIII)

Piedra de Huamanga tallada

y policromada,

30 x 25 x 6.2 cm



**ANÓNIMO.** Presentación de la Virgen (siglo XVIII) Piedra de Huamanga tallada y policromada,  $30.1 \times 25 \times 5.6$  cm



**ANÓNIMO.** Nacimiento de la Virgen (siglo XVIII) Piedra de Huamanga tallada y policromada, 30.5 x 25.2 x 6 cm





#### **ANÓNIMO.** Coronación de la Virgen con la Santísima Trinidad (siglo XVIII)

Piedra de Huamanga tallada con aplicaciones en oro,  $26.2 \times 16.9 \times 7.9$  cm

Una de las obras más hermosas en piedra de Huamanga que alberga la colección del Museo Pedro de Osma es la Coronación de la Virgen, cuya iconografía destaca el lugar preponderante de la Virgen María en la imaginería virreinal. Como ya se ha mencionado, la devoción por la Virgen como Reina de los Cielos e intercesora entre Dios y los hombres fue una de las características de la Contrarreforma católica. En esta talla en piedra pura, sin policromar, observamos a la Virgen siendo coronada por la Santísima Trinidad —el Padre a la derecha, el Hijo a la izquierda y el Espíritu Santo, en forma de ave, en el centro—. Más allá de la exquisitez de la talla, cabe destacar la elegancia de los finos detalles en dorado que realzan el carácter regio de la escena y contrastan con el blanco pulido de la piedra.

Como ya se ha indicado, tanto durante la Colonia como en la era republicana, las tallas en piedra de Huamanga no se limitaron a los temas religiosos. Encontramos desde utensilios como morteros, o esculturas simples que servían como pisapapeles, hasta representaciones de personajes galantes o damas con vestido de época.



SALA PIEDRA DE HUAMANGA



## RUPTURA DE UNA TRADICIÓN

La cultura andina tuvo una larga tradición de trabajo con metales como el oro y la plata, tan antigua como los desarrrollos de la metalurgia en la cultura Chavín (1200 a. C.-200 a. C.), por ejemplo. La metalurgia en el mundo andino, sin embargo, se centró en la elaboración de trabajos de orfebrería para la ornamentación y el ritual, algo que cambiaría radicalmente con la llegada de los españoles, quienes usaron estos metales, principalmente, para la acunación de monedas destinadas a servir de medio de pago en las transacciones comerciales. Por esta razón, la riqueza minera de los Andes fue intensivamente explotada desde la conquista española; primero, con la fundición de ornamentos y objetos rituales; y luego, con la explotación de las diversas minas, tanto las conocidas por los indígenas como las que se fueron descubriendo durante la Colonia.

La más destacada de las explotaciones mineras coloniales fue la del yacimiento del Cerro Rico de Potosí, principal centro minero de plata en el mundo durante el siglo XVI. A él se sumarían, además, minas de plata como las de Cerro de Pasco, Huarochirí, Hualgayoc o Castrovirreyna, entre otras, de un total de doscientas que se habían descubierto en la zona andina para el siglo XVIII. La cantidad de plata enviada desde las Indias (América) hacia España significó un enorme impulso para la economía europea.

#### **DIVERSIDAD DE OBJETOS**

134

Más allá de la importancia que tuvo la riqueza minera del Perú para las arcas de la Corona española, la plata extraída de sus minas se destinó también a la creación de objetos dedicados al culto religioso, así como otros para el quehacer cotidiano.

A pesar de que el repertorio de técnicas de los orfebres indígenas no distaba demasiado del de sus pares españoles, la estructura de gremios establecida



**ANÓNIMO.** Cruz de plata (siglo XVII) Plata labrada,  $65.9 \times 33.9 \times 17.7$  cm





**ANÓNIMO.** Atril de altar (siglo XVII) Plata repujada sobre alma de madera, 34.7 x 47.9 x 25.3 cm

en el régimen colonial dio preferencia al trabajo de estos últimos. Así, entre los objetos de uso en los distintos rituales de la Iglesia católica, se impuso la tradición sevillana en la elaboración de custodias, incensarios, cálices, platillos, coronas de santos y de Cristo, tiaras pontificias, mitras, copones, cruces, relicarios, puertas de tabernáculos, candeleros y candelabros. Sobresalen, en la colección del museo, una hermosa cruz de plata fundida y labrada del siglo XVIII y un pelícano eucarístico del siglo XVIII.

Entre los objetos de uso doméstico encontramos sahumadores de diversas formas (animales y antropomorfas), candelabros, canastas y crucifijos, destinados al culto religioso particular, así como utensilios de uso doméstico:

#### ANÓNIMO. Depósito eucarístico (siglo XVIII)

Plata laminada sobre alma de madera, 62 x 60 x 28 cm

Una vieja tradición derivada de los bestiarios medievales narra que, en tiempos de escasez de alimentos, los pelícanos herían su propio pecho para alimentar con su sangre a sus crías. Esta creencia se volvió pronto una metáfora de la eucaristía, en la que Cristo se sacrifica por los hombres y les da su propio cuerpo como alimento. Siguiendo esa simbología, se elaboró esta imagen en plata y madera, donde se observa el corazón expuesto del animal.





**ANÓNIMO.** Placa devocional con el Árbol de Jesé (ca.1760-1770) Plata laminada y repujada, 27.8 x 38.4 cm

teteras, cafeteras, lecheras, jarras, tazones, fuentes, copas, servicios de mesa y cubertería, cofres y adornos de salón y dormitorio, entre muchos otros.

Destaca en la colección un mate con aplicaciones de plata que recuerda la vieja tradición, hoy ya perdida, del consumo en el Perú de la hierba mate durante la Colonia. De origen guaraní, esta bebida se tomaba en pequeñas calabazas a través de una boquilla de metal. Los plateros peruanos se hicieron famosos en toda la región por la elegancia y exquisitez de los mates decorados con plata, tal como lo demuestra esta magnífica pieza.

En esta sala se exhibe, además la valiosa colección de platería de Vittorio Azzariti y la gran colección numismática formada en vida por Guillermo Wiese de Osma. Esta última se compone por 468 monedas y 11 medallas conmemorativas, y nos permite conocer piezas elaboradas por la Casa de la Moneda a partir del siglo XVII.

#### Mate

El término *mate* o *mati* (en voz indígena quechua) designa al fruto de la calabaza (*Lagenaria vulgaris*), tradicionalmente usado entre los indígenas como portador de alimentos o bebidas. Al ser empleado para beber la hierba mate, cuya producción y consumo incentivaron los misioneros jesuitas, la palabra mate pasó a nombrar no solo al recipiente, sino también a la bebida, conocida hoy como *hierba mate*.



**ANÓNIMO.** Mate (siglo XIX) Calabaza y plata dorada, 14.1 x 10.5 x 10 cm





**ANÓNIMO.** Sahumador (siglo XIX) Filigrana de plata, 16.5 × 15 × 13 cm



**ANÓNIMO.** Floreros (ca.1700-1730) Plata repujada y cincelada, 24.5 x 26.5 cm



SALA PLATERÍA

## UN PROLONGADO PROCESO CULTURAL

Esta sala reúne una selección importante de piezas de las culturas Tiahuanaco e Inca, procedentes de una colección particular del Cusco, así como pinturas de la época de esplendor del arte virreinal cusqueño de la colección del Museo Pedro de Osma. Con el fin de evidenciar la continuidad de determinadas manifestaciones culturales locales, se presenta un gran número de objetos que nos aproximan a un largo y complejo proceso artístico en el sur andino, que va desde la época precolombina hasta la virreinal e inclusive, en algunos casos, la republicana. Este territorio albergó los más importantes centros de poder político y religioso de la historia del antiguo Perú durante el milenio anterior a la llegada de los españoles.

# El quero

Los queros son los vasos ceremoniales de la cultura andina. Hechos habitualmente de arcilla, metal o madera en el antiguo Perú, y sobre todo de este último material en la época virreinal, se caracterizan por tener la boca más ancha que la base. Eran utilizados para beber chicha, una bebida de maíz fermentado que tenía funciones tanto alimenticias como rituales. Era usual que los queros se produjeran en pares, pues se empleaban en ceremonias en las que se manifestaban los principios de reciprocidad y complementariedad, típicos de las culturas del antiguo Perú. Durante el brindis se ofrecía al otro, invitado o rival, un quero similar al propio. Este valor ritual, junto con la resistencia de las creencias incas y el nuevo valor económico adquirido en el contexto virreinal, explican la pervivencia de los queros a lo largo de los siglos.



CULTURA TIAHUANACO. Queros (siglos V-XII)

Cerámica

La presentación de esta muestra, cuyo contenido precede al arte virreinal, nos permite apreciar desde una nueva perspectiva la colección de Pedro de Osma, pues vincula las obras que la componen con las tradiciones del antiguo Perú y, gracias a ello, podemos entender el arte virreinal como parte de un proceso cultural de larga duración, en el que el aporte español se incorpora y entremezcla, en vez de significar un comienzo de cero, como a veces sugiere la periodización en épocas concebidas como compartimientos estancos.

Uno de los hilos conductores en esta sala es la permanencia del uso del quero como soporte y vehículo de la iconografía de cada momento relevante en la historia de la región. El origen de este vaso ceremonial se remonta a las

culturas más antiguas del Altiplano andino, pero su uso y simbolismo cobran particular fuerza durante el periodo Tiahuanaco. El quero desempeñó un papel destacado en los rituales andinos y, por ello, fue adoptado por los incas. Posteriormente, mantuvo su vigencia en la época virreinal y sigue siendo utilizado hasta la actualidad.

## TIAHUANACO

Desde tiempos muy antiguos, el Altiplano andino —la zona que rodea el lago Titicaca— fue poblado por diversas colectividades que, a pesar de las duras condiciones de vida marcadas por la altitud y las bajas temperaturas, lograron establecer un modo de vida próspero mediante el sabio manejo de los recursos naturales. El grado de complejidad y estructuración de culturas como Tiahuanaco expresa con claridad los altos niveles de organización que alcanzaron las sociedades altiplánicas.

Tiahuanaco fue un importante Estado que surgió de los desarrollos locales de culturas como Pucará, Chiripa, entre otras. Su centro ceremonial y político se consolidó al sur del lago Titicaca, a 20 kilómetros de la actual frontera entre el Perú y Bolivia. A medida que lograron importantes avances en agricultura y fortalecieron su organización sociopolítica, los tiahuanaco lograron vincularse con otros territorios. Así las costas de Moquegua, en Perú, y de Atacama, en Chile, fueron enclaves relevantes para el manejo productivo de diversos pisos ecológicos. La extensión del alcance territorial de Tiahuanaco implicó un intenso intercambio de bienes y aportes culturales en todo el sur andino. En este sentido, objetos rituales de gran sofisticación, como los queros y sahumadores, fueron esenciales para la transmisión de su pensamiento religioso.

La regularidad del horizonte altiplánico, tanto del lago como del extenso llano del Collao que lo rodea, y el rigor del clima han sido factores que influyeron en la sensibilidad y las creaciones estéticas de los tiahuanaco. Las características generales de su arte ponen en evidencia un gusto marcado por la simetría

y la regularidad. Asimismo, las edificaciones del sitio epónimo de Tiahuanaco se ven reflejadas en distintas disciplinas artísticas como la escultura, la cerámica y la textilería; todas ellas marcadas por su gran rigurosidad en el diseño y su pulcro acabado. Entre los motivos de representación más frecuentes destacan las grandes figuras del panteón andino tradicional: las aves, los camélidos, el felino, la serpiente y la deidad de los báculos. Esta última se encuentra en gran parte de las obras y manifestaciones artísticas, aunque su mayor expresión está en la célebre Puerta del Sol en el sitio de Tiahuanaco.



CULTURA TIAHUANACO. Quero (siglos V-XII)

Cerámica, 14.5 x 7.9 x 8.6 cm

Estas características pueden observarse en la colección de objetos de esta cultura presentados en la sala, en particular en los sahumadores —que lucen cabezas de felinos en la parte superior—, los *tupus* —que se caracterizan por su punta roma, que los diferencia de los *tupus* incas— y distintos ejemplos de queros. Estos últimos se pueden clasificar en cuatro tipos: los que presentan anillos a distintas alturas del vaso, los huacos retrato, los que muestran el rostro del dios de los báculos y los queros challadores, que se distinguen por tener una base muy angosta con un orificio en la parte inferior y servían para verter líquidos durante los rituales.



**CULTURA TIAHUANACO.** Sahumador (siglos V-XII) Cerámica, 29.5 x 23.5 x 30.5 cm

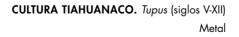


CULTURA TIAHUANACO. Vaso (siglos V-XII)

Cerámica, 21.4 x 18 x 9.6 cm



**CULTURA TIAHUANACO.** *Quero* (siglos V-XII) Cerámica, 14.5 x 11.2 x 8 cm





CULTURA TIAHUANACO. Aquilla (siglos V-XII)

Metal, 13.4 x 12 x 6.5 cm



# 153

# El tupu

Los tupus son adornos de metal compuestos por una varilla puntiaguda y una cabeza decorativa. Eran utilizados por las mujeres andinas para sujetar sus mantas y adornar sus atuendos. Estaban hechos de cobre, bronce y, sobre todo, de plata, por la asociación que se establecía entre este metal y la diosa Luna. Tal como sucedió con los queros, los tupus se mantuvieron en uso durante largo tiempo, desde antes de la época incaica hasta el virreinato, periodo en el que sufrieron diversas modificaciones acordes con el desarrollo de nuevos patrones culturales producto del encuentro de las culturas andina y europea, e incluso hasta la época republicana.



Mujer de Tupe con vestimenta tradicional y *tupus*. Siglo XX



CULTURA INCA. Tupus (siglos XV-XVI)

Metal

# ORIGEN MÍTICO DE LOS INCAS

Como sucede en muchas partes del mundo, los relatos sobre los orígenes de una cultura suelen contener eventos fantásticos y mitológicos que incluyen, además de la historia de su fundación, una explicación o justificación de su autoridad sobre los pueblos bajo su dominio. El caso de los incas no fue diferente. Según lo registrado por los cronistas españoles durante la conquista, los incas explicaban su origen a través de dos mitos protagonizados por héroes civilizadores: el de Manco Cápac y Mama Ocllo, quienes surgieron del lago Titicaca, y el de los hermanos Ayar, que salieron de una cueva de la montaña Pacaritampu. En ambos, los personajes viajan con rumbo al norte para fundar

la ciudad de Cusco y enseñar a los nativos las artes y los oficios con los que construirán una próspera civilización.

La pareja Manco Cápac y Mama Ocllo —que aparece en el mito más difundido sobre el origen de la dinastía inca— proviene del antiguo territorio Tiahuanaco. La isla del Sol, la más grande del lago, alberga un antiguo santuario levantado en honor al nacimiento del principal dios inca. Se ha señalado que este mito cobró particular importancia durante el mandato de Pachacútec, quien tuvo gran interés en vincular su dinastía con una huaca (lugar sagrado) muy antigua y poderosa, asociada con el lago y el sitio de Tiahuanaco. A partir de esa época, los descendientes de la realeza inca serían venerados como los legítimos hijos del Sol, lo que les permitió consolidar su poder político y el culto a la principal deidad andina. Esta visión religiosa tiene su contraparte en el modo en que los incas supieron aprovechar la herencia de las civilizaciones que los precedieron: el bronce de Tiahuanaco, la orfebrería de la costa norte del Perú y la tecnología hidráulica y agrícola, desarrollada a lo largo de siglos en los Andes, sirvieron de plataforma para su desarrollo y hegemonía.

## **INCA**

Herederos de un desarrollo cultural original en el territorio andino, los incas consiguieron establecer un Estado poderoso y altamente organizado, luego de un breve, pero muy amplio programa de conquistas que les permitió dominar un vasto territorio que abarcaba desde el sur de Colombia hasta el norte de Argentina, el oeste de Bolivia y la zona central de Chile. Las grandes obras de infraestructura, así como la extraordinaria red de caminos conocida como Qapaq Ñan —que comienza en el Cusco y recorre todo el imperio por la costa y la sierra—, son testimonio del dominio inca. En el logro de esta articulación sociopolítica, económica, militar y religiosa, destaca la figura del inca Pachacútec, quien a mediados del siglo XV inició las grandes reformas que permitieron el desarrollo y prosperidad del gran Estado que fue el Tahuantinsuyo.

Entre las piezas de arte inca que se aprecian en esta sala sobresale la gran colección de cerámica, que incluye desde piezas de pequeño formato, como cuencos y platos, hasta los grandes aríbalos. Esta selección nos da un panorama de casi la totalidad de los formatos y estilos de la tradición alfarera inca.



**CULTURA INCA.** Quero (siglos XV-XVI) Cerámica, 19.4 x 17.3 x 9.2 cm



**CULTURA INCA.** Conopas (siglos XV-XVI) Piedra y madera



**CULTURA INCA.** Figurillas de camélidos (siglos XV-XVI) Metal





CULTURA INCA. Figurillas antropomorfas (siglos XV-XVI)

Metal



CULTURA INCA. Cabezas de porra (siglos XV-XVI) Metal y piedra



CULTURA INCA. Aríbalos (siglos XV-XVI) Cerámica

Algunas formas tradicionales, como el quero de los tiahuanaco, mantuvieron su vigencia, pero bajo cánones estéticos incas, marcados por un severo tratamiento geométrico tanto en madera como en metal y arcilla. Igualmente, la notable colección de conopas descuella por su variedad de diseños, formatos y materiales.

La siguiente vitrina está dedicada a objetos que evidencian los cambios progresivos entre las épocas inca y virreinal. En ella se aprecian varios pares de queros incas de cerámica y madera con motivos geométricos, así como aquellos llamados de transición, periodo en que los vasos de madera son decorados con motivos figurativos y rica policromía. Del mismo modo, se muestran *tupus* de transición de diseño inca con motivos de origen europeo.



#### **CULTURA INCA Y VIRREINATO**

158

Queros, tupus, escudillas y cuencos (siglos XV - XVIII) Cerámica, madera y metal

## **VIRREINATO**

Tras un largo tiempo de desarrollo independiente, las poblaciones andinas alcanzaron su apogeo en el sistema político y económico del Tahuantinsuyo, el imperio liderado por la dinastía de gobernantes incas. La llegada de las tropas de conquistadores españoles al mando de Francisco Pizarro, se dio en un contexto marcado por los enfrentamientos entre distintos miembros de la nobleza inca, el descontento de poblaciones subordinadas al imperio y el ingreso de nuevas enfermedades al territorio andino. La confluencia de estos factores significó el colapso de la administración inca y dio paso a un nuevo episodio en la historia de esta parte de América del Sur. Después de un intenso periodo de conquista y luego de guerras civiles entre los propios conquistadores, el poder de la Corona española se consolidó mediante el ejercicio del poder militar y el establecimiento de pactos con la élite inca y con diferentes grupos locales a lo largo y ancho de lo que fue el Tahuantinsuyo. Así se asentaría el régimen colonial y se instituiría el Virreinato del Perú.

En este escenario, las distintas tradiciones culturales que se habían desarrollado en los Andes centrales se vieron en la necesidad de adaptarse a los nuevos
usos y costumbres instaurados por la Corona española y la Iglesia católica. Este
acomodo cultural, que continúa hasta el día de hoy, es parte de un fenómeno más amplio de aculturación y sincretismo que surge de manera inevitable
cuando dos civilizaciones distintas se encuentran. En el caso del Perú, se trató
del encuentro de dos culturas que no habían tenido ningún contacto previo
entre sí, y ello le confiere a este proceso un carácter particularmente complejo.
En este contexto, el vigor de las antiguas costumbres andinas se advierte en la
supervivencia y adaptación de distintas tradiciones que se ven reflejadas en los
cambios que evidencian algunos objetos, como el *tupu* y el quero. En el caso
del primero, su uso se mantiene, pero su forma adquiere una clara influencia
española, sobre todo en el carácter decorativo de la cabeza del objeto. Los que-

ros siguieron formando parte de distintos rituales, como el brindis por pares, pero con nuevas representaciones polícromas que sirvieron para transmitir a sus pares y a las nuevas generaciones las antiguas glorias y tradiciones de sus antepasados, los incas.

Como se ha mencionado en varias ocasiones a lo largo de esta guía, el proceso de adaptación cultural entre la civilización indígena y la española está presente en buena parte de las obras de la colección de Pedro de Osma. Y es que, si bien la población nativa tuvo que aceptar las nuevas reglas políticas, económicas y religiosas impuestas por los conquistadores, también supo conservar muchas de sus creencias y costumbres. Esto es particularmente relevante en el caso de la élite incaica, que tuvo una posición de privilegio en el virreinato



**ANÓNIMO.** Queros virreinales (siglos XVI-XVIII) Madera con aplicaciones de metal,  $19 \times 15 \times 11$  cm

162

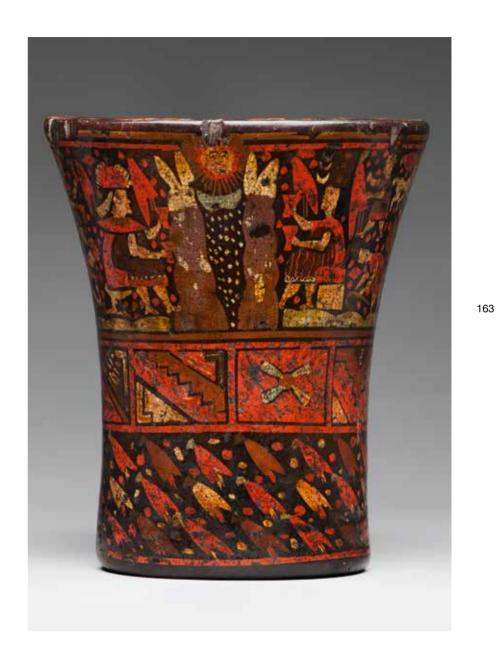
y pudo mantener diversos elementos culturales que hablaban de su identidad y jerarquía. Esto se puede ver en el magnífico lienzo dedicado a la procesión del Corpus Christi en el Cusco, donde se aprecia la particular religiosidad colonial, producto tanto del influjo español como del indígena.

Este panorama, sin embargo, cambió en el siglo XVIII con la implementación de las llamadas reformas borbónicas. El cambio de dinastía en la Corona española, de la casa de Habsburgo a la casa Borbón, junto con la necesidad de readaptar el aparato burocrático hispanoamericano de finales del siglo XVII, trajo una serie de modificaciones en la administración del gobierno y en la normativa tributaria y comercial, que tenían por objetivo centralizar el poder y fortalecer la economía de la Corona en detrimento de las colonias. El recorte de privilegios y las tensiones que esto generó al interior de la sociedad colonial, sumados a otros factores, provocaron el surgimiento de una corriente de pensamiento político que, primero, cuestionó las reformas y, luego, la autoridad misma de la Corona española sobre la población americana.

#### ANÓNIMO. Quero Inkari Collari (siglos XVI-XVIII)

Madera policromada,  $20 \times 17 \times 11.5$  cm

Los queros decorados con representaciones figurativas y polícromas son característicos de la época virreinal. Este, en particular, alude a la tradición del enfrentamiento ritual entre el rey inca y el rey colla, el Inkari y el Collari. La escena muestra a ambas autoridades ataviadas como guerreros, que luego del combate propiciatorio de la fertilidad de la tierra se reunían en el punto de la divisoria de las aguas, entre los valles del Cusco y la cuenca del Titicaca —en un lugar conocido como Vilcanota o La Raya—, para brindar con un par de queros cada uno; así reafirmaban la complementariedad de los dos territorios. Es interesante notar que este ritual se mantuvo vigente en la provincia de Canchis, al sur del Cusco, hasta mediados del siglo XX.



En este escenario, las representaciones de la figura de la nobleza inca cobran particular relevancia, sea como una forma de nostalgia por el Tahuantinsuyo, una manera de oponerse al dominio español o un medio para justificar el reclamo por los privilegios perdidos. En la medida en que la élite andina había gozado del reconocimiento nobiliario de la casa de Habsburgo, las representaciones de la dinastía andina como casa real se volvieron más relevantes que nunca. En esta sala, se atestigua este hecho en dos retratos y una pintura, en la que se representa la genealogía de los incas. Algo similar sucede con el cuadro *Matrimonios de Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan de Borja con Lorenza Ñusta de Loyola*, también conocido como *El matrimonio de la Ñusta*, en el que la orden jesuita ensalza la vinculación de la nobleza inca con personajes de jerarquía en la sociedad española, miembros de las familias Borja y Loyola, a las que pertenecieron las figuras más importantes de esta orden religiosa.

#### ANÓNIMO. Procesión del Corpus Christi (siglo XVIII)

Óleo sobre tela,  $86.4 \times 200.2$  cm

La obra muestra a las imágenes procesionales de las principales parroquias del Cusco recorriendo la Plaza Mayor de la ciudad. Observamos la participación de todos los sectores de la sociedad en esta celebración, así como diversos elementos culturales característicos del culto religioso en el virreinato. Algunos de ellos tenían significados distintos para españoles e indígenas, y la fiesta del Corpus Christi parece una prueba apoteósica de ello. En el sector central del cuadro vemos a dos caciques portando una versión colonial del atuendo inca, en clara señal de que no estamos ante una celebración puramente católica y occidental de la eucaristía. La presencia de estas figuras permite suponer que el cuadro es anterior a la rebelión de Túpac Amaru II (1780), pues luego de ella quedó prohibido el uso de la vestimenta inca, entre otras manifestaciones culturales indígenas potencialmente cargadas de significado político.



**ANÓNIMO.** Matrimonios de Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan de Borja con Lorenza Ñusta de Loyola (1718). Óleo sobre tela, 175.2 × 168.3 cm

En este cuadro destacan tres grupos principales. En el primero, ubicado en la parte superior izquierda de la obra, se representa a tres de los últimos miembros de la realeza inca: a la izquierda está Sayri Túpac, hijo de Manco Inca quien, a la muerte de su padre, fue reconocido como inca por los españoles; al centro se observa a su hermano Túpac Amaru I, líder del último foco de resistencia inca durante la conquista; y, a la derecha, vemos a Cusi Huarcay, madre de Beatriz Ñusta y quien, a la muerte de su esposo Sayri Túpac, luchó por el reconocimiento de sus derechos como parte de la nobleza inca. El segundo grupo, ubicado en la parte inferior del cuadro, reúne a seis personajes. A la izquierda aparece la pareja formada por Beatriz Ñusta, la última princesa inca, y el capitán Martín García de Loyola, quienes contrajeron matrimonio en 1572, en Cusco. Martín García de Loyola recibió, por orden del virrey Toledo, la mano de la princesa en recompensa por haber derrotado al último foco de resistencia inca dirigido por Túpac Amaru I, tío de Beatriz Ñusta. En el extremo derecho se ubica la hija de ambos, Ana María Lorenza de Loyola junto a su esposo Juan Enríquez de Borja. Entre ambas parejas se encuentran, a la derecha, san Ignacio de Loyola, fundador de la orden jesuita y tío abuelo de Martín García de Loyola y, a la izquierda, san Francisco de Borja, Tercer General de la Compañía de Jesús y abuelo de Juan Enríquez de Borja. El tercer grupo, en la parte superior derecha del cuadro, representa el matrimonio de Juan Enríquez de Borja y Ana María Lorenza de Loyola, realizado en Madrid en 1611. Si bien el cuadro relata hechos acaecidos durante el siglo XVI y XVII, fue pintado en el siglo XVIII con la intención de resaltar la unión entre la nobleza inca y la Compañía de Jesús, y, de esta manera, reivindicar la legitimidad de la posición de privilegio de unos y otros al interior del orden colonial en momentos en que esta se veía cuestionada.





# ANÓNIMO. Genealogía de los Incas (siglo XIX)

Óleo sobre tela,  $105.6 \times 103$  cm

El retrato de la nobleza inca es uno de los temas más significativos en la escena artística del Perú del siglo XVIII, así como la genealogía inca. Vemos un ejemplo de esta iconografía en esta obra. En la parte superior central, se encuentra un escudo rematado con un tocado inca y, en los extremos, las figuras de Manco Cápac y Mama Huaco, pareja fundadora de la dinastía. Diversos estudiosos han interpretado esta serie como una propuesta de conciliación, en medio de una escena política que se había vuelto inestable por el surgimiento de sectores

inconformes con las autoridades coloniales. La representación de la nobleza inca se volvió, tanto en lo privado como en lo público, un referente para los grupos cuyo discurso proponía no solo el reemplazo de las autoridades locales nombradas por el rey de España, sino de aquellos que abogaban por el rompimiento de cualquier lazo de dependencia con la Corona española. Apareció sobre papel, grabada y pintada en acuarela, representada sobre los muros de diversos edificios y, finalmente, también sobre lienzos. El modelo de estos últimos fue tomado de una composición atribuida al sacerdote Alonso de la Cueva, quien, en 1725, dio a conocer un grupo de retratos de los incas y los reyes españoles en ordenada sucesión cronológica y acompañados de textos biográficos.



SALA ARTE DEL SUR ANDINO

#### CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Edgar Asencios Miranda

Págs. 37, 54-55, 57, 58, 105, 112, 115, 117

Johnny Chávez Castilla

Págs. Carátula, 167

Javier Ferrand Moscati

Págs. 20, 26, 28, 35, 39, 40, 47, 64, 89, 94-95, 119, 127

Daniel Giannoni Succar

Págs. 26, 49, 50, 51, 52, 63, 77, 90, 91, 92, 93, 101, 102, 135, 136\*, 138\*, 139\*,

141\*, 145, 147, 148, 149, 150, 153, 155, 156, 157, 161, 163

\*Cortesía Museo de Arte de Lima

Mayu Mohanna García

Págs. 23, 25, 27, 33, 38, 45, 50, 75, 79, 80-81, 82, 83, 92, 103, 104, 106, 111, 116,

120, 128, 129, 164-165, 168

Juan Pablo Murrugarra Villanueva

Págs. 4-5, 29, 41, 53, 59, 68, 70, 71, 83, 95, 107, 121, 125, 130, 131, 137, 140,

141, 151, 158-159, 169, 172-173

Musuk Nolte Maldonado

Págs. 67, 69

Luisa Vetter Parodi

Pág. 152

# FUNDACIÓN PEDRO Y ANGÉLICA DE OSMA GILDEMEISTER MUSEO PEDRO DE OSMA

Avenida de Osma 421, Barranco (51 1) 467-0063 www.museopedrodeosma.org



