

RAMÓN MUJICA PINILLA.  
EL CULTO AL SIGNIFICADO DEL ARTE EN EL PERÚ

Lima, 2 de noviembre de 2018

Iván Panduro Sáez



DOI: <https://doi.org/10.30827/quiroga.v0i15.329>

## RAMÓN MUJICA PINILLA. EL CULTO AL SIGNIFICADO DEL ARTE EN EL PERÚ

Ramón Mujica Pinilla (RMP)  
Iván Panduro Sáez (IPS)

**IPS:** La primera mañana que llegué a Lima estuve peregrinando por algunas librerías tradicionales con el objetivo de hacerme con *La imagen transgredida* de Ramón Mujica Pinilla. ¿Me lo puede reseñar?

**RMP:** El título completo del libro sintetiza su contenido: “La Imagen transgredida. Ensayos de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica”. Es una obra antológica de 721 páginas, ricamente ilustrada, publicada por el Fondo Editorial del Congreso del Perú. Salvo un ensayo inédito de largo aliento dedicado a los trasfondos políticos de un célebre lienzo “El Habitante de la Cordillera” pintado por el pintor peruano Francisco Laso<sup>1</sup> (1823-1869), el resto de los artículos ya han sido publicados en los últimos 20 años en revistas especializadas, libros y catálogos de arte de difícil acceso o ya agotados. Los textos no han envejecido pues plantean interrogantes teóricos e históricos aún por explorarse.

Su marco temporal se extiende desde el siglo XVI hasta el siglo XX. Cubre temas tan diversos como el movimiento nativista andino del Taki Onkoy<sup>2</sup> que hizo frente a la evangelización española, la problemática del “sincretismo religioso”

andino, el culto político al Niño Jesús Inca propiciado desde 1610 por la Compañía de Jesús en el Cusco o la iconografía *sui generis* andina del arcángel arcabucero. Se estudia a la figura de santa Rosa de Lima —la Patrona del Nuevo Mundo— en la épica americana y algunas piezas de oratoria sagrada. El sermón barroco virreinal fue una fuente literaria crucial que contribuyó decisivamente en la construcción de los nuevos imaginarios simbólicos. Le dedico también un apartado especial a la caricatura política limeña del siglo XIX. No es un tema menor, pese a que se trata de un arte efímero para el día a día. Hay casos curiosos. Una misma caricatura política titulada “El último día del César” fue utilizada para detonar dos magnicidios, uno en España y el otro en el Perú. En 1870 el semanario barcelonés *La Flaca* lo publicó para anunciar el asesinato del general Juan Prim y Pratz. Unos años después, en 1874, la misma caricatura —aunque se modificaron los rostros de los políticos— la publicó el semanario limeño *La Mascarada* para precipitar el asesinato de Manuel Pardo<sup>3</sup>, el primer presidente civilista del Perú. Ataviado como un Julio César y seguido de su séquito, muestra a los presuntos conspiradores que lo matarían. También hay un capítulo sobre la influencia que



Fig. 2. Joaquín Rigal. *El último día de César*. Semanario "La Mascarada". Lima 15 de agosto de 1874.

tuvo el arte precolombino peruano en la obra de Pablo Picasso. Me baso en las cartas inéditas que el maestro malagueño le envió a mi padre Manuel Mujica Gallo<sup>4</sup>, amigo del artista. El hilo conductor de la *Imagen Transgredida* es la "historia social" de las imágenes, su relectura transgresora y la aparición de "iconografías americanas" virreinales potencialmente contestatarias. Parte de este imaginario barroco continua vigente durante la República secular y en las artes populares tradicionales andinas.

**IPS:** Deme tres ejemplos concretos de lo que Ud. denomina "iconografía criolla".

**RMP:** Se trata de un término provisional pues la voz "criollo" al igual que "mestizo" son nomenclaturas "racistas" salidas del léxico del "sistema de castas" del virreinato. El criollo es el hijo de españoles, nacido en Indias. El mestizo es el hijo de español con india. Al utilizar estas nomenclaturas podría pensarse que el arte "criollo" o "mestizo" es la producción exclusiva de estos grupos sociales, lo cual sería un grave error histórico. Ambas expresiones aluden, más bien, a creaciones artísticas *sui generis* americanas en las que han participado peninsulares, indios, mestizos, criollos y negros. Tampoco son obras que nacen *in vacuo*. Pueden derivar de tradiciones prehispánicas ya aculturadas que, además "dialogan" con



Fig. 3. Anónimo. *Arcángel arcabucero con la torre de David*. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Ermita de Allende. Ezcarray. La Rioja. Perú.

el vocabulario figurativo introducido por el arte europeo. El arte cristiano virreinal es una variante americana del arte religioso europeo aunque con una agenda reivindicatoria propia. Así se explica que en el Perú aparecieran iconografías originales basadas en relecturas de las Sagradas Escrituras, realizadas en clave americana. Muchas de ellas están asociadas a reivindicaciones de diversa índole —social, político o religioso—, aunque estos aspectos no son excluyentes y pueden estar presentes en una sola imagen religiosa andina.

¿Tres ejemplos de iconografía híbrida americana? La primera imagen que se me viene a la memoria es el conocido ángel arcabucero. En

vano se buscaran grabados europeos con estas características. Hay numerosas estampas flamencas de ángeles de cuerpo entero, identificados con los mismos nombres hebreos apócrifos que aparecerán después en las pinturas. En los manuales para arcabuceros como el *Ejercicio para las Armas* de Jacob de Gheyn, también se ven a los arcabuceros sosteniendo, encendiendo, apuntando y disparando sus arcabuces. Pero que lo hagan los ángeles presupone una sofisticada re-elaboración conceptual muy distinta. En su momento se pensó que la serie de ángeles arcabuceros conservada en la ermita de Allende, de Ezcaray, en Logroño —la Rioja Alta— era de origen español. Después se descubrió que fue patrocinada por don Pedro de Barroeta, nacido en Ezcaray y quien fue arzobispo de Lima entre 1748 y 1759. Las primeras series de arcabuceros andinos son anteriores. Datán de finales del siglo XVII y se difunden desde el Cusco hasta Casavindo, en la actual Argentina.

La iconografía responde a un imaginario bélico que presupone una relectura de las Sagradas Escrituras y una justificación teológica de la Conquista Española del Nuevo Mundo. Proyecta una teología política sobre la misión mesiánica de los reyes de España y de su Imperio universal. La iconografía pictórica apunta a referencias históricas específicas. Las milicias angélicas están ataviadas con el uniforme militar de gala de la Casa de Austria española o borbónica. Es decir, son literalmente los ejércitos militares españoles que custodian y batallan bajo la égida de María Inmaculada, la mujer alada vestida de sol mencionada en el *Apocalipsis*. Ella era la llamada a vencer al demonio al Final de los Tiempos. En sus *Comentarios Reales*, el Inca Garcilaso de la Vega<sup>5</sup> menciona que en los albores de la conquista del Imperio inca, los indígenas confundieron a los conquistadores con los “mensajeros” celestiales o angélicos del dios Viracocha pues portaban *illapas* o “truenos de mano” (arcabuces). El *Illapa* era el trueno; otra deidad solar andina. En realidad, la visión judeo-cristiana de una Creación del mundo

*ex nihilo* —con ángeles y demonios— llega a los Andes con los españoles. El “retorno de los viracochas” es, por lo tanto, una “fábula” contada por el Inca. Es una “construcción” cultural virreinal. En cuanto al origen mismo del imaginario, en mi libro *Ángeles apócrifos*<sup>6</sup> menciono que en las *Relaciones* de las fiestas barrocas limeñas y cuzqueñas del *Corpus Christi*, se mencionan que actores indígenas disfrazados de ángeles y con bayetas en mano montaban a caballo o en algunos lienzos se ven a los propios caciques indígenas ataviados de guerreros celestiales disparando sus arcabuces durante los desfiles militares. El modelo visual —en otras palabras— habría saltado de la fiesta a la pintura.

Un segundo caso de “iconografía criolla” es el de Virgen Montaña de Potosí. Teresa Gisbert<sup>7</sup>, la gran precursora boliviana en esta lides interpretativas, fue la primera en señalar su significado



Fig. 4. Anónimo. *Virgen del Cerro Rico de Potosí*. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Museo de la Casa Nacional de la Moneda. Potosí. Bolivia.

nativo. Solo se conocen en Bolivia dos o tres pinturas con esta temática. Muestra a la Trinidad cristiana coronando al Cerro Rico de Potosí, el centro minero mas grande del mundo. La pintura es una curiosa alegoría en la que el cuerpo de María es la propia montaña de plata. El cerro tiene el rostro y las manos extendidas de María. En la parte baja del cuadro, están el emperador Carlos V y el pontífice romano. Gisbert no dudó en catalogar esta composición como una ideación sincrética indígena. Para ella se camuflaba aquí el culto andino a la *Pachamama* o Madre Tierra bajo una devoción cristiana. Efectivamente, dentro de la tradición andina, los *Apus* o altas cumbres montañosas eran las *huacas* o santuarios indígenas. Según sus mitos, las montañas eran sus ancestros convertidos en piedra.

Sin embargo, esta iconografía aparecida en el siglo XVIII nunca fue promovida por los así llamados “hechiceros andinos dogmatizadores” que buscaban formulas religiosas sincréticas para burlar el control eclesiástico. Al contrario, una de estas pinturas le pertenece a la Casa de la Moneda de Potosí; un centro oficial del poder virreinal. Otra variante de la misma iconografía muestra a las dos columnas de Hércules flanqueando a la Virgen Montaña. Es decir, se trata de una iconografía triunfalista imperial criolla. Ya en el siglo XVII, el motivo del Cerro Rico —descubierto por un minero criollo— formaba parte de las “invenciones” criollas desplegadas en carros alegóricos durante las festividades públicas de Potosí. El propio Guamán Poma<sup>8</sup>, a inicios del XVII, dibuja al Inca parado sobre el Cerro Rico. Lo muestra sosteniendo las *columnas del Imperio español*, acompañado por un versículo de origen bíblico. “Yo sostengo tus columnas” le dice el Inca al rey de España con cierta insolencia.. Con ello se exaltaba al monarca indiano como un vasallo leal pero mesiánico de quién dependía el sostén de la Monarquía española. Y esto no era poca cosa. El cronista agustino criollo Ramos Gavilán<sup>9</sup> da una pauta adicional para entender el simbolismo barroco de la Virgen Montaña. Al exaltar a la Virgen de Copacabana asegura que María era un “monte divino” preñado de piedras preciosas. Estas germinaban en su vientre o al interior de la tierra bajo los rayos benéficos del Sol de Justicia o Cristo Rey. Las futuras almas piedras preciosas indianas eran, según Ramos Gavilán, la materia prima con la que se construiría la futura Jerusalén Celestial.

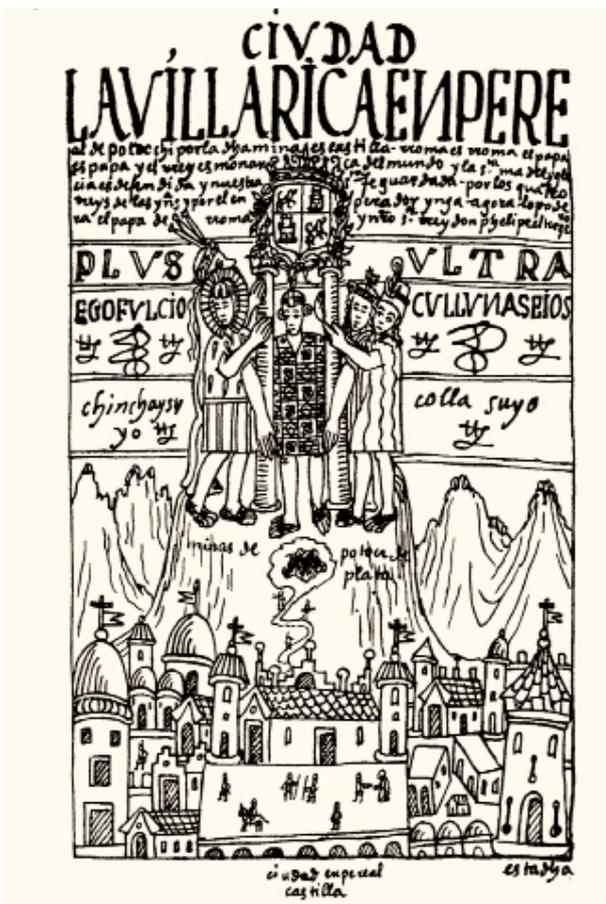


Fig. 5. Felipe Guamán Poma de Ayala. Nueva crónica y buen gobierno; La villa del Potosí. 1615. Biblioteca Real. Copenhague. Dinamarca.

En este contexto queda claro que el pontífice romano y el rey de España en la pintura no están “idolatrando” a ninguna *Pachamama* o Madre Tierra. Al contrario, ambos le están dando gracias a Dios por haber preservado a la Virgen Montaña “inmaculada” desde el inicio de los tiempos para la explotación de su riqueza al servicio y defensa de Roma y del Imperio español. La Virgen de plata es un “jeroglífico” apologetico, profético e impe-

rial criollo que exalta a este tesoro aurífero de Potosí en un momento crítico para los mineros criollos. En el siglo XVIII, las autoridades españolas habían dado marcha atrás y restringido el trabajo forzado de la *mita* o del tributo indígena. Sin mano de obra, esto había empobrecido a los mineros locales. El cuadro alegórico en cuestión empleaba un vocabulario religioso, providencialista y profético para justificar la explotación irrestricta de la mina.

Hace algunos años se debatió otro motivo iconográfico: la sirena andina tocando un laúd o charango. Este sería un tercer ejemplo de “iconografía criolla” híbrida o “mestiza”. De nuevo fueron los Mesa-Gisbert<sup>10</sup> quienes la asociaron por vez primera con el *Timeo* de Platón. Historiadores y arquitectos los criticaron duramente. ¿Platón en los Andes y a 4000 metros sobre el nivel del mar? Esto era un imposible histórico. Sobre todo porque en los *Emblemas Morales* de Covarrubias<sup>11</sup>, la sirena —mitad humana y mitad pez— simbolizaba al pecado carnal. Pero, si la sirena andina alegorizaba el pecado de la concupiscencia; ¿qué hacía en la cúpula de las iglesias andinas, entre el sol, la luna y las estrellas, tocando un charango? En el 2011 publicamos en el Fondo Editorial del Congreso un libro de sermones titulado *La Novena Maravilla*<sup>12</sup> y escrito por un conocido predicador criollo, Juan de Espinosa Medrano. En varias “oraciones panegíricas” a María, Medrano describe a la Virgen como la “musa de los cielos” o “Divino Cisne”; ella era la “Sirena del Empíreo” pues al encarnarse el Verbo Divino en su vientre ella era la “Sirena de los serafines” que “canta y encanta al universo” haciendo girar las ruedas del cosmos con su música celestial. Aquí la imagen visual del sermón habría pasado a la arquitectura andina. Además, en el sermón se cita explícitamente el *Timeo* de Platón. ¡Gisbert tenía razón!

**IPS:** Sumergiéndonos de lleno en el significado de las imágenes; según el Concilio de Trento la función del arte debería perseguir la catequesis, lo que supone despojar a las imágenes de sus

connotaciones sacras. ¿Existía otra “teología de la imagen” en el Perú virreinal?

**RMP:** Ya lo tiene señalado David Brading<sup>13</sup> —el catedrático de Cambridge— al analizar el culto novohispano a la Virgen de Guadalupe. El Concilio de Trento elaboró una teología del icono religioso que, en términos generales, abrió una brecha entre la doctrina y la devoción católica. Trento negó explícitamente que las imágenes religiosas fuesen depositarias del poder divino de Dios. Y lo hizo —aunque esto no lo dice Brading— para ponerle paños fríos a la corriente iconoclasta o anti-icónica protestante. Trento quiere enfatizar la naturaleza utilitaria del arte figurativo cristiano. Sus “iconos” no son “ídolos” sino apoyos visuales o mnemotécnicos para la catequesis y la instrucción religiosa. La pintura o la escultura religiosa —como se decía en la Edad Media— era el *libri idiotarum* o libro para analfabetos, etc, etc. Trento no menciona, sin embargo, que para una gran parte del mundo católico, el problema era bastante más complejo. Estaba vigente aun la teología “bizantina” del icono, de cuño neoplatónico y proveniente de los Padres Griegos. Tan es así que durante el Renacimiento italiano un controvertido visionario franciscano conocido como “Amadeo hispano”, muerto en 1582 y muy respetado y citado por los frailes menores, los agustinos y los jesuitas españoles, escribe un *Nuevo Apocalipsis: el Apocalypsis Nova*<sup>14</sup>. Según Amadeo al Final de los Tiempos la Virgen María estaría presente físicamente en sus efigies materiales en la misma medida que Jesús lo estaba en las especies sacramentales de la Eucaristía. Se hizo tan generalizada esta creencia que en pleno siglo XVIII, Palomino la incorpora en su manual de pintura —en la *Escala Óptica*<sup>15</sup>— para explicar la naturaleza milagrosa de muchas efigies marianas.

En el Nuevo Mundo el *Apocalypsis Nova* sirve de referencia profética para reivindicar las apariciones milagrosas de la Virgen de Guadalupe en México y los milagros de la Virgen de Copacabana en el Perú. Ambas son mariofanías e iconofanías.

La Virgen aparecida en México sufre una “transubstanciación” con el *ayate* del indio Juan Diego y con las rosas y, en el Perú, el icono cobra vida sobrenatural y se transfigura en la Virgen ante los fieles. Estos fenómenos religiosos, a su vez, ayudan a reconfigurar la geografía sagrada del Imperio español. Los nuevos santuarios marianos se convierten en lugares santos de peregrinaje que, a su vez, permiten consolidar las nuevas identidades religiosas americanas. Florece en torno a ellas un género literario propio: las hagiografías o “Vidas” milagrosas de imágenes sagradas. Estas narran el origen sobrenatural de las imágenes y la historia de sus portentos. Parte significativa de la “pintura visionaria” hispanoamericana barroca documenta estos portentos. Me refiero a los “retratos” verdaderos de las tallas milagrosas de la Virgen dentro de sus retablos barrocos. Son pinturas de esculturas. Imágenes de las imágenes. El panorama se complejiza en los Andes cuando los indígenas “dogmatizadores” —ya lo hemos dicho— se “apropian” o “privatizan” el culto a los santos católicos. Pero eso ya es harina de otro costal.

**IPS:** Hablando de barroco, la historia del arte gusta de otorgar etiquetas a épocas y estilos. En el caso del Perú, ¿se puede hablar de barroco peruano desde principios del seiscientos o, solamente en el último tercio de siglo cuando los artistas locales, como por ejemplo en Cuzco, asientan sus talleres de pintura y crean lenguajes propios?

**RMP:** Uno de los temas más discutidos del arte virreinal peruano es su cronología estilística. En líneas generales todo parece claro. A finales del siglo XVI llega al Perú el estilo “manierista”. Algunos dirían que arriba la “Contra-maniera”. Es decir, un arte religioso de estilo tardío “renacentista” que difunde las nuevas iconografías de la Contrarreforma italiana y española. Tres grandes pintores italianos introdujeron esta corriente artística: el jesuita Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio —quien pintó una escena de la Capilla

Sixtina— y Angelino Medoro<sup>16</sup>, un pintor desigual pero que deja obra importante en Colombia y España. Aún no existe ninguna monografía completa de estos tres artistas ni de sus seguidores. Ello hace difícil precisar fechas exactas para historiar el tránsito del manierismo al barroco.

Pero con el arribo al Perú de Antonio Mermejo<sup>17</sup> y del sevillano Leonardo Rodríguez Jaramillo<sup>18</sup> —este último hacia 1625— ya se aprecia una clara transición al barroco. Por estos años llegan el *Apostolado* de Zurbarán al convento de San Francisco de Lima y la serie de *Siete Arcángeles* del maestro madrileño Bartolomé Román<sup>19</sup> para la iglesia jesuita de San Pablo, hoy San Pedro. En el último tercio del siglo XVII se consolida, efectivamente, el estilo de la así llamada “escuela cuzqueña”. Y están activos pintores indígenas como Quispe Tito<sup>20</sup>, Basilio Santa Cruz Pumacallao<sup>21</sup>, Juan Espinosa de los Monteros<sup>22</sup>, Juan Zapata Inca<sup>23</sup>, Marcos Zapata<sup>24</sup>, estos últimos pertenecientes ya al XVIII. Los más destacados basarán sus composiciones en series de grabados flamencos, italianos o españoles pero modifican sus composiciones con elementos “costumbristas” nativos. En el siglo XVIII aparece la “arquitectura mestiza” que entremezcla las decoraciones renacentistas y manieristas con motivos andinos. En todo ello hay una clara tendencia planiforme, muy distinta a la monumentalidad barroca europea de aquella época. Por lo tanto, los “estilos” artísticos en el virreinato no siempre “evolucionan” y se suceden como en Europa. Hacia 1800 llega a Lima desde la metrópolis el estilo y su ideología “neoclásica”, pero a inicios del XVIII se ha reconstruido en Lima la techumbre mudéjar (1725) de la escalera principal del convento de San Francisco y se siguen pintando murales medievalizantes —27 de ellos— en la Iglesia de san Cristóbal de Rapaz en Oyón, a 300 kilómetros de Lima. La respuesta a tu pregunta sería: los pintores andinos desarrollan un “lenguaje artístico propio” para finales del siglo XVII, pero en pleno barroco sus fuentes visuales son arcaizantes y cultivan una estética que los acerca más a sus

tradiciones nativas. Sin embargo, a inicios del XVII, y esto es importante, Guamán Poma en su carta crónica a Felipe III realiza dibujos basado en grabados europeos de los siglos XV y XVI pero para inventar composiciones originales que reinterpretan, modifican y reconstruyen escenas de un pueblo converso al cristianismo con una voz profética y sufriente, según él, análogas a las *Lamentaciones* de los profetas del Antiguo Testamento. Esta será también la clave hermenéutica desarrollada posteriormente por los artistas del barroco peruano.

**IPS:** En cualquier caso no podemos hablar de un arte europeo de primera y uno de segunda en América...

**RMP:** Tu pregunta es medular y de larga data. Desde inicios del siglo XX los historiadores americanos vienen buscando un vocablo que les permita entender las particularidades que diferencian al arte virreinal del europeo. Lamentablemente este hallazgo no será posible del todo mientras sigamos enfrascados en un marco teórico europeo-céntrico y anglosajón. Desde inicios del siglo XX se aplica a las artes del virreinato americano los mismos criterios empleados en el XIX para estudiar las artes en el antiguo Imperio romano. Según este esquema, solo en Roma o en la metrópolis se producen obras artísticas vitales e innovadoras. Las periferias del Imperio están condenadas a imitar y copiar los modelos visuales de la capital. George Kubler<sup>25</sup>, en su *The Shape of Time*<sup>26</sup>, aseguraba que las “ciudades provincianas” eran como “órganos inferiores” que recibían los mensajes de la cabeza o del corazón tardíamente. Estas “ciudades-órgano” —según Kubler— solo tomaban conciencia de sí mismas si se enferman o sienten dolor. La premisa, por supuesto, no solo es discutible sino falsa. Un gran imperio que conglomeraba distintas geografías, culturas y razas puede tener varias regiones que funcionan como “centros” culturales, centros con tradiciones artísticas autónomas y que desarrollará sus propias regiones periféricas. Uno de estos casos

fue la ciudad del Cuzco, antigua capital del Imperio incaico. Habría que preguntarse, más bien, si es en las así llamadas “periferias” del imperio donde se rompe con la norma estética y se “deconstruyen” los imaginarios canónicos de la capital. Nadie niega el desplazamiento, circulación e influencia de las imágenes metropolitanas. Pero hay que ser más cuidadosos al estudiar su ingreso y recepción en los distantes territorios “liminales” de la Provincias. Estas favorecen el desarrollo de lenguajes híbridos que radicalizan las identidades diferenciadas del Imperio.

Sin embargo, muchos historiadores han caído en la misma trampa metodológica, reduccionista y europeocéntrica. Hace algunos años —en 1997 para ser preciso— se le solicitó al célebre erudito Jonathan Brown<sup>27</sup> que prologara un lujoso catálogo sobre la obra pictórica del artífice novohispano Cristóbal de Villalpando. En aquella oportunidad Brown dijo —en pocas palabras— que si tuviera que comparar a Villalpando con algún pintor español de su misma época, no lo buscaría en Madrid, Sevilla o Valencia. Tendría que ubicarlo en un lugar provinciano más apartado, como Murcia. Años después Brown confesó que los prejuicios contra el arte virreinal nacían de la mera ignorancia. Así lo ha dado a entender en la *Pintura de los reinos*<sup>28</sup> y en otros trabajos suyos seminales más recientes. Se tendrá que replantear una nueva “geografía del arte” hispanoamericano, tal como lo ha propuesto Thomas DaCosta Kaufmann<sup>29</sup>, y buscar nuevos criterios y modelos interpretativos; requerimos de miradas comparativas del arte con sistemas de clasificación que superen las normas estéticas que tenía la Escuela de San Fernando en el siglo XIX.

Pero, en los últimos años, se han realizado avances importantes y crece la presión internacional. Hay aires frescos de renovación en el mundo académico. Solo en los Estados Unidos, el Museo Metropolitano de Nueva York, el Museo de Filadelfia y el County Museum de Los Ángeles han presentado exhibiciones temporales temáticas con

catálogos razonados y textos de fondo. Hace poco, Jaime Cuadriello<sup>30</sup> —el máximo conocedor de la pintura virreinal novohispana— dictó la *Cátedra del Museo del Prado*<sup>31</sup>. Se remecieron las paredes del museo. Una de las supuestas características del “arte periférico” virreinal es la simplificación de sus formas, su falta de originalidad y su técnica pictórica deficiente. Pues la pintura novohispana producida por artistas españoles o criollos en los siglos XVII y XVIII ha resultado siendo tan buena —si no mejor— que la de algunos célebres pintores peninsulares. Y sin embargo, si sus obras llegaran a Madrid —por el simple hecho de haber sido manufacturadas en las Indias— no podrían ser exhibidos de forma permanente en el Museo del Prado. Tendrían que pasar al Museo de América pues al final del día estas siguen siendo tratadas como un divertimento “étnico” para antropólogos visuales. No son “obras de arte”; es la producción artesanal “periférica”, “colonial” y “derivativa” del gran arte europeo.

¡Como han cambiado los tiempos! Hace tan solo unas semanas el profesor de Harvard Thomas Cummins<sup>32</sup>, me contó que había identificado el inventario de bienes de Felipe II en el Alcázar de Madrid. Se trata de la relación —cuarto por cuarto— realizada por el pintor retratista Juan Pantoja de la Cruz<sup>33</sup>. El dato es importante pues se trata de un documento oficial de la monarquía emitido, además, por un reconocido artista y preciado del arte “clásico”. En uno de los salones del Alcázar se exhibían las pinturas genealógicas de los Incas pintadas por los indios del Perú que habían sido enviadas a Felipe II por su virrey en Lima Francisco de Toledo<sup>34</sup>. Pues según Pantoja de la Cruz estos cuadros estaban en la misma sala con algunos Tizianos y los cotiza a precios tan altos como un Bosco. Me temo que son los historiadores hispanos del arte español los que se han vuelto históricamente provincianos con su mirada empobrecida y ya no piensan en grande como lo hacía Felipe II de quien deriva parte importante de las colecciones del Prado; ¡Ya no piensan en la unidad y multiplicidad de todas las Españas!

**IPS:** Prolongando el tema de las etiquetas y el correcto uso del lenguaje; ¿el Perú reino o colonia?

**RMP:** He aquí la madre de todas las confusiones. Fue tras la invasión napoleónica de España, —sobre todo entre 1810 y 1821—, que los ideólogos criollos difundieron el mito que los “dominios americanos” eran “colonias” oprimidas por España. Se ficcionalizó la situación jurídica del criollo americano para justificar su Independencia política de España. Con ello se retomaba el discurso reivindicador criollo aparecido ya en el siglo XVIII, tras las reformas borbónicas. Para el Perú fue Pedro Peralta y Barneuevo<sup>35</sup> —entre otros— quien aseguró que con las nuevas reformas administrativas de Carlos III, la Metrópolis intentaba convertir a los reinos del Perú en una mera “colonia”. Con ello se contravenía el fundamento de las *Leyes de Indias*. Por eso la voz “colonia” no aparece en la documentación oficial española. Al contrario, Carlos V le otorga títulos nobiliarios a la nobleza inca del Cuzco. Al igual que la española, la aristocracia inca tenía derechos y obligaciones. Sir John Elliott<sup>36</sup> habla del Imperio español como una monarquía “pluricéntrica” o “compuesta” que reúne un conglomerado de reinos con costumbres e idiomas propios unificados bajo la autoridad universal del rey y su Real Supremo Consejo de Indias. Eran reinos sometidos a una Corona pero con personería jurídica propia. Esto lo tengo dicho en un ensayo reciente sobre pintura boliviana virreinal<sup>37</sup>. La relación de los reinos americanos con la metrópolis no era unilateral y de mero sometimiento sino que el poder político circulaba por diversos centros de poder interconectados a lo largo y ancho de su imperio. España no tenía colonias sino reinos con virreyes y estos últimos estaban en el Nuevo Mundo, en Italia y en la propia península ibérica. En el Salón central del Palacio del Buen Retiro —inaugurado por Felipe IV— figuran los 24 escudos de armas de todas las “provincias” o “reinos” del Imperio español. Ahí figuran los reinos del Perú y Nueva España. Aun a media-

dos del siglo XVIII, cuando el fraile benedictino Martín Sarmiento<sup>38</sup> ideó las decoraciones para la fachada del Palacio Real de Madrid, incluyó dos monumentales estatuas, colocadas sobre columnas, en homenaje al último rey de los Incas y de los Aztecas: Atahualpa y Moctezuma. Según Sarmiento estos reinos eran “las dos más preciosas perlas de la corona del Rey”.

**IPS:** ¿Cómo se manifiesta la noción universal de la Monarquía Hispánica en el arte religioso virreinal?

**RMP:** En 1493 las bulas alejandrinas le otorgan el Patronato Regio a los Reyes Católicos. Esto inadvertidamente le confiere a la Monarquía hispana una función “sacerdotal”, impensable durante la Edad Media europea. Los reyes hispanos, al igual que los monarcas bizantinos, tienen una injerencia directa en asuntos eclesiásticos, incluso doctrinales. La teología política promovida por Carlos V fue construida en parte por el jurista piemontés Mercurino Gattinara<sup>39</sup> quien preparó para él un programa de monarquía universal basado en sus lecturas de Dante. Según Ernst Kantorowicz<sup>40</sup>, Dante estaba plenamente familiarizado con el pensamiento imperial bizantino. Sea como fuere, para efectos prácticos el monarca hispano era la cabeza de la Iglesia americana y no se podía construir un templo, monasterio u hospital en Indias, sin su previo consentimiento. Por ello, tanto los Habsburgo como los Borbones utilizaron las devociones religiosas como puntas de lanza para concretar su agenda evangelizadora indiana: el culto contrarreformista a la Trinidad, la devoción apocalíptica a la Inmaculada, las milicias angélicas, al *Corpus Christi* o el culto universal a la *Sagrada Forma* como emblema mesiánico de la monarquía hispana. Todos estos cultos tienen una dimensión religiosa y política a la vez. Por algo, Felipe II publicó los cánones del Concilio de Trento como parte de la legislación de sus reinos. A lo largo de los siglos XVI y XVII florecen en América las utopías religiosas franciscanas y

jesuitas que pretenden transformar el Nuevo Mundo en una suerte de Edén restaurado. Estas corrientes espirituales también estarán detrás de la nueva iconografía criolla americana.

**IPS:** En sus obras se percibe como la iconografía jesuita le ha despertado un mayor interés. ¿Qué tuvieron las figuras de la Compañía de Jesús que no alcanzaron las de otras órdenes?

**RMP:** Hay un célebre cuadro virreinal conservado en la Iglesia de la Compañía del Cusco —y del que se realizan varias copias— que conmemora dos célebres matrimonios de conveniencia que entroncaron a la dinastía inca con la dinastía jesuita. La pintura delata uno de los secretos mejor guardados de la Compañía de Jesús: su agenda teocrática y su proyecto político de construir sobre la base del antiguo Imperio incaico una nueva y renovada iglesia americana compuesta por vasallos indígenas, mestizos, criollos y peninsulares. Me refiero al desposorio

105



*Fig. 6. Anónimo cuzqueño. Matrimonio de Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan de Borja con Lorenza Ñusta de Loyola. Óleo sobre lienzo. 1718. Museo Pedro de Osma. Lima. Perú.*

del capitán Martín de Loyola —supuesto sobrino de san Ignacio de Loyola— con la Princesa Inca Beatriz Clara Coya, heredera del Imperio del sol. Este habría ocurrido en Cusco, hacia 1572. Y luego en 1611, en Madrid, se desposa la hija de ambos, doña Lorenza Ñusta de Loyola con Juan de Borja, el biznieto de san Francisco de Borja, Juan Henríquez de Borja. Esta mezcla de sangre inca con la “sangre santa” española es un canto transgresor al mestizaje americano. Todo ello ocurre cuando el resto de las órdenes religiosas no están dispuestas a ordenar indios ni mestizos al sacerdocio católico. Guamán Poma —a quien hemos mencionado en más de una ocasión— se refiere al mestizaje racial en términos peyorativos. Y en este sentido, los jesuitas son los grandes maestros del “sincretismo religioso” contrarreformista. Al igual que los humanistas del Renacimiento italiano que “moralizan” o cristianizan las fábulas paganas de Ovidio, los jesuitas emplean el simbolismo incaico para convertir al Imperio inca en una teocracia metafísica. Uno de los cultos religiosos difundidos por ellos fue el del Niño Jesús Inca. Se lo representaba con *mascaypacha* o corona imperial, *unku* o túnica inca y con *ojotas* —sandalias inca— incluso con *chuspa* o bolsa para guardar las hojas de coca en los rituales andinos de adivinación. Este Niño Jesús era la efigie de un Mesías católico de raza indígena que parecía ser el anunciado rey inca que retornaría para restaurar el antiguo Tawantinsuyo; un programa nativista o reivindicador contrario a la hegemonía borbónica.

**IPS:** Aún a riesgo de singularizar, ¿qué autores han sido claves para su carrera académica?

**RMP:** Muchos y de diversa índole. En 1985 —junto con el gran maestro islamista Seyyed Hossein Nasr<sup>41</sup>— realicé en Lima el primer seminario internacional de *filosofía perennis* en América Latina. Reunimos a importantes portavoces de las diferentes religiones del mundo. Huston Smith<sup>42</sup>, profesor de filosofía de Berkeley, Rama Coomaraswamy<sup>43</sup>, católico tradicionalista e hijo del gran



Fig. 7. Anónimo cuzqueño. Niño Jesús Inca o el Inca Mesianico. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Colección Mónica Teruel de Menach. Lima, Perú.

106

orientalista Ananda Coomaraswamy<sup>44</sup>, a el poeta sufí Martín Lings<sup>45</sup>, a Victor Danner<sup>46</sup>, a Joseph Brown<sup>47</sup>; este último iniciado por los indios sioux de los Estados Unidos, entre otros. De los latinoamericanos participaron Teresa Gisbert, Luce y Mercedes López Baralt<sup>48</sup>, Onorio Ferrero<sup>49</sup>. Por esos años publiqué en Madrid —en la editorial Hiperión— mi primer libro centrado en los estudios que había realizado en el departamento de Estudios Medievales de New College, en USA: *El collar de la paloma del alma. Amor sagrado y amor profano en la enseñanza de Ibn Hazm de Córdoba y de Ibn Arabi de Murcia*<sup>50</sup>. Cuando volví al Perú en la década de 1980, me interesé en aplicar al arte virreinal parte del marco teórico que había utilizado para estudiar el pensamiento medieval y renacentista. En realidad gran parte de las iconografías virreinales me eran familiares pues derivaban de los debates teológicos tardío medievales aunque, tras la Reforma Protestante,

con nuevas implicancias religiosas y políticas. Mis autores de aquella época eran Gerhart Ladner<sup>51</sup>, Marjorie Revees<sup>52</sup>, Frances Yates<sup>53</sup>, François Secret<sup>54</sup>, Ernst Kantorowicz, Panofsky<sup>55</sup>, Wind<sup>56</sup>, Saxl<sup>57</sup>, Belting<sup>58</sup>, Freedberg<sup>59</sup>, Bynum<sup>60</sup>, Henry Corbin<sup>61</sup>, Gershom Sholem<sup>62</sup>, entre otros. Para mis estudios de iconografía estaban Santiago Sebastián<sup>63</sup>, Pierre Duviols<sup>64</sup>, Pablo Macera<sup>65</sup>, Francisco Stastny<sup>66</sup>, Héctor Schenone<sup>67</sup>, Sabine MacCormack<sup>68</sup> y en nuestros días, Fernando de la Flor<sup>69</sup>, Javier Portus<sup>70</sup>, Víctor Minguez<sup>71</sup> y a mi admirado Jaime Cuadriello, entre otros valiosos investigadores que vienen marcando pautas y afinando temas.

**IPS:** Siguiendo con su formación, ¿qué aspectos le aporta la antropología a su trabajo en la historia del arte virreinal?

**RMP:** La antropología es una disciplina que te obliga a pensar no *sobre* el “otro”, sino *con* el otro. Te enseña a poner de lado tus opiniones y creencias personales para elevar tu mente al servicio de sistemas categoriales distintos, provenientes de otros universos culturales. En la medida que el punto de partida del barroco es la cosmología, —vivimos en una cripta cósmica y el mundo es el teatro de lo efímero—, su arte debe de ser pensado desde dentro y tomado muy en serio. Me formé en “antropología histórica” que utiliza las técnicas de estudio del científico social para interrogar críticamente a los documentos históricos del pasado.

**IPS:** Durante su etapa como director de la Biblioteca Nacional de Perú (2010-2016) además de impulsar la digitalización y el inventariado total de los fondos antiguos se lanzó la campaña *Se buscan libros perdidos de la Biblioteca Nacional del Perú*, se buscaron pero, ¿se encontraron?; ¿en cualquier caso quedó satisfecho con la campaña?

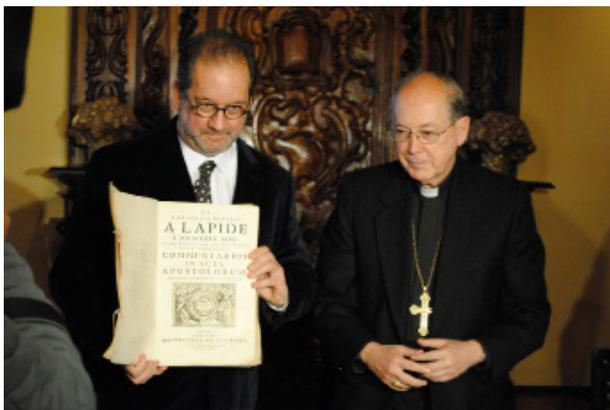
**RMP:** El mismo día que juramenté como Director Nacional de la BNP en octubre del 2010, se encontraron dentro de un mueble abandonado

en la azotea de la Gran Biblioteca Pública de Lima más de 4000 manuscritos del mariscal Cáceres<sup>72</sup>; héroe peruano de la Guerra del Pacífico. Estaban atados dentro de un paquete de plástico, listos para salir del edificio por el techo y ser vendidos en el mercado negro. Por más de 50 días nadie me informó del hallazgo pese a que ello era un “secreto a voces” entre los altos directivos de la institución. Luego descubrí que existía una mafia muy bien organizada en el interior de la BNP con tentáculos en distintas áreas de la institución: en la legal, catalogación, en la bóveda, en áreas restringidas, en la sala de reprografía y de restauración, entre otras. David Hidalgo, un periodista independiente lo ha documentado todo en un libro valiente y alucinante titulado *La Biblioteca Fantasma*, publicado por la editorial Planeta<sup>73</sup>.



*Fig. 8. Ramón Mujica y Albert Arnold Gore, senador y vicepresidente de los Estados Unidos (1993-2001) durante la campaña de la Biblioteca Nacional de Perú para la búsqueda del patrimonio perdido.*

El objetivo de nuestra campaña internacional “Se buscan libros perdidos” no era solo reponer el bien perdido, —recuperamos maravillas—, sino crear conciencia ciudadana. Los libros y manuscritos antiguos de un país forman parte de su memoria histórica. Su pérdida constituye una pérdida irreparable, sobre todo cuando no están inventariados ni digitalizados. Con ello desaparecen capítulos enteros del pasado que jamás conoceremos. Hace unos días en un periódico digital llamado *Ojo Público*, denunció que en el Ministerio de Cultura del Perú existen más de 2000 casos judiciales por delitos contra el patrimonio cultural de la nación que corren el riesgo de ser archivados por prescripción. Lo mismo ocurrió con todas las denuncias contra los malos funcionarios identificados durante mi gestión. Todo ha sido archivado. Aquí no pasó nada. Lamentablemente, la corrupción del poder judicial y la desidia gubernamental es una combinación fatal que crea un reino de impunidad, indiferencia y mediocridad. El que pretende llegar a las últimas consecuencias para frenar las corruptelas, corre el riesgo de ser amenazado y difamado. Por eso, lo más frecuente —y lo más indigno— es el silencio cómplice del que mira para otro lado o se hace el ciego.



*Fig. 9. Ramón Mujica y Juan Luis Cipriani Thorne, Arzobispo de Lima y Primado del Perú, recibiendo los libros robados de la Biblioteca Nacional del Perú que Mujica solicitó para que fueran devueltos anónimamente a la Catedral de Lima.*

**IPS:** A propósito de libros y dramas, ¿es cierto que su libro *Rosa Limensis*<sup>74</sup> padeció las energías de la censura y el secuestro durante un tiempo antes de publicarlo?

**RMP:** Efectivamente. Presente mi obra manuscrita al fondo editorial de una prestigiosa universidad limeña. Al poco tiempo se me dijo que el arzobispo de Lima, que era del *Opus Dei*, había prohibido que universidades católicas publicaran obras de temática religiosa escritas por laicos. Se me advirtió que debía pasar por una evaluación previa para acceder al *Imprimatur*. Pero no tenía de qué preocuparme. Era un procedimiento muy sencillo. Empezaron a pasar los meses y cuando se cumplió el año entendí que estaba en problemas. Un amigo, especializado en conspiraciones políticas, me aconsejó “*Tócale la puerta al obispo auxiliar de Lima. Averigua si efectivamente él lo tiene. Quizás los enemigos del arzobispo lo están difamando de nuevo*”. El obispo me recibió y me advirtió: “*Yo no tengo tu libro. Ven mañana. Te diré quien ha secuestrado tu obra*”. Para mí era una situación delicada. Un pronunciamiento público de mis “censores” contra mis trabajos de historia inmediatamente me cerraría la puerta de los monasterios y bibliotecas conventuales de Lima; la materia prima de mis estudios. Para curarme en salud, en el interin envié copia de mi manuscrito a la universidad de Navarra. No tenía nada que temer y quería que el departamento de teología me diera su opinión. Al poco tiempo me fue devuelto sin correcciones y con un magnífico prólogo del padre José Ignasi Saranyana, un sacerdote del *Opus*. Saranyana, un tiempo después, insertaría algunas de las conclusiones y aportes históricos de *Rosa limensis* en su *Manual de Teología hispanoamericana*<sup>75</sup>. Sin proponérmelo, había abierto un nuevo filón de estudio místico-apocalíptico americano asociado con la llegada de la primera santa americana a los altares.

El secretario universitario no sabía nada de esto. Y me seguía dando de largas. Tu obra es muy

“osada” me advirtió la última vez que lo vi. Eso de comparar el culto a santa Rosa en Perú con el de Virgen de Guadalupe en México es temerario. Tendrías que hacer algunas modificaciones importantes. Pones en tela de juicio al médico seglar de la Inquisición que realizó el “examen de conciencia” a la santa. Llegas a decir que santa Rosa era una santa más importante para América que san Pedro y san Pablo y que los “desposorios místicos” de la limeña con el Niño Jesús habían tenido un efecto redentor, para el Nuevo Mundo, mayor que la Encarnación de Dios en Jesucristo para el Viejo Mundo. ¿Acaso Rosa es el nuevo Mesías?

“No lo digo yo”, le respondí. *“Son extractos de sermones del siglo xvii. Mi trabajo es la reconstrucción de un imaginario hagiográfico limeño que articula —pese a sus evidentes heterodoxias doctrinales— la primera etapa del pensamiento criollista americano. Rosa fue patrona de Nueva España antes que lo fuera Guadalupe y en el Congreso de Tucumán<sup>76</sup> en 1816, Rosa fue declarada Patrona de la Independencia Americana”*. Con el prólogo de Saranyana me fui al Fondo de Cultura Económica de México. El arzobispo de Lima nunca había restringido la labor docente de los laicos. Más bien, me enfrentaba a un minúsculo pero poderoso grupo de historiadores católicos conservadores, encabezados por un jesuita tibio y temeroso, que sencillamente no quería se estudiara a la santa limeña desde una óptica no confesional o secular histórica.

**IPS:** Para concluir, el historiador principiante tiende a buscar para emular referentes como Ramón Mujica, ¿algún consejo?

**RMP:** Para los que estudiamos el arte religioso virreinal y la vida de los santos, hay que ser respetuosos con los personajes históricos y saber contextualizarlos en su tiempo. La censura es para mí inaceptable y no existen territorios “prohibidos”. Todo puede y debe decirse pero sin caer en anacronismos. En estos casos, utilizar las categorías de la psicología moderna para entender a los místicos del Siglo de Oro español nos dirá más de nuestro propio pensamiento moderno, —nuestras premisas evolucionistas, materialistas y racionalistas—, que del fenómeno místico, religioso o social que pretendemos estudiar.

**IPS:** De forma indiscreta. Apuntes sobre proyectos de futuro...

**RMP:** Ninguna indiscreción. En el 2021 el Perú celebrará el bicentenario de su Independencia con una pregunta pendiente: ¿Fue la Independencia concedida a los peruanos por tropas extranjeras provenientes de Venezuela, Colombia o Chile o las raíces del pensamiento emancipador se forjó durante el virreinato? Una estrofa —hoy suprimida— de nuestro *Himno Nacional* describe a los 300 años de dominio español como el “estruendo de broncas cadenas de escucharon tres siglos de horror”. Sin embargo, la historia es un proceso continuo y cuando se juramenta la Independencia en 1821, el Perú era una “comunidad imaginada”. Tenía un Himno y un *Escudo Nacional*, pero sus fronteras territoriales quedaban aún por definirse. Para bien o para mal, a inicios de la República las costumbres sociales, las identidades culturales e ideas político-religiosas de sus protagonistas seguían siendo esencialmente virreinales.

## NOTAS

<sup>1</sup>Francisco Laso (Tacna, 1823 - San Mateo, Lima, 1869). Pintor peruano del siglo XIX reconocido por sus obras en el género del retrato y de temática indígena.

<sup>2</sup>El Taki Onkoy fue un movimiento cultural y religioso en las décadas centrales del siglo XVI protagonizado por una parte de la sociedad andina contra la administración española.

<sup>3</sup>Manuel Pardo y Lavalle (Lima, 1834 - Lima, 1878). Político y economista tras la alcaldía de Lima (1869-1870) fundó el Partido Civil con el que ascendería a la presidencia de la República siendo el primer presidente civil del Perú constitucionalista elegido por voluntad popular (1872-1876).

<sup>4</sup>Manuel Mujica Gallo (Lima, 1906 - Lima, 1972). Historiador y mecenas, desempeñó su carrera diplomática como embajador de Perú en Viena y Ankara. Su figura queda íntimamente ligada a la historia de la cultura peruana a la que promovió creando diferentes espacios en el ámbito de la prensa escrita y las letras hispanoamericanas.

<sup>5</sup>Conocido como el primer mestizo de América, el Inca Garcilaso de la Vega (Cuzco, 1539 - Córdoba, España, 1616) se erige como una de las bases en la literatura hispanoamericana. Obras como *Comentarios Reales de los Incas*, publicada en Lisboa en 1609 o, la segunda parte de los mismos *Historia General del Perú* publicada de forma ya póstuma en Córdoba en 1617, entre otros escritos, se postulan como una de las referencias constantes para la historiografía americanista.

<sup>6</sup>MUJICA PINILLA, Ramón. *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima y México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

<sup>7</sup>Teresa Gisbert Carbonell (La Paz, 1926 - La Paz, 2018). Historiadora boliviana cuyas investigaciones abrieron nuevas interpretaciones en el entorno del arte andino, su recuperación, su relevancia y su interpretación dentro del lenguaje híbrido indígena y virreinal.

<sup>8</sup>Felipe Guamán Poma de Ayala (Prov. Ayacucho, 1534 - Lima, 1615). Cronista amerindio reconocido por su obra *Nueva Crónica y Buen Gobierno* en la que describe e ilustra la política en el virreinato del Perú y las diferencias con la sociedad andina. Dirigida a Felipe III se convierte en una fuente fundamental para el estudio del Perú tras la conquista.

<sup>9</sup>Alonso Ramos Gavilán y Díaz (Huamanga, 1570 - Lima, 1639). Cronista de la Orden de San Agustín, Ramos Gavilán concibió uno de los estudios más completos sobre el significado y la fe católica que despertaba la Virgen de Copacabana: *Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana, y sus milagros, e invención de la cruz de Carabuco*, publicado en Lima en 1621.

<sup>10</sup>Referido a los historiadores bolivianos José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert Carbonell cuyos trabajos en conjunto dieron luz a algunos de los planteamientos referidos al arte virreinal andino.

<sup>11</sup>COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián. *Emblemas morales de Don Sebastián de Covarrubias Orozco*. Madrid: Imprenta de Luis Sánchez, 1610.

<sup>12</sup>ESPINOSA MEDRANO, Juan de. *La Novena Maravilla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso, 2011.

<sup>13</sup>David Brading (Londres, 1936). Catedrático en la universidad de Cambridge y Académico Británico, las investigaciones de Brading se exponen como fuentes referentes de la visión global hispánico, en especial de la historia mexicana.

<sup>14</sup>Amadeo Mendes de Silva (Ceuta, 1420 - Milán, 1482). Fraile franciscano conocido como Amadeo de Portugal o Amadeo Hispano ejerció como fuente de inspiración para artistas con su *Apocalypsis Nova*. Este libro revelatorio narraría las experiencias místicas del religioso abarcando temas como la relación del Mesías con los doctores, la relación entre Jesús y san Juan Bautista, los siete Príncipes de los ángeles, la propia creación del hombre o el Final de los Tiempos en los que alumbraba cuestiones teológicas de cierta singularidad.

<sup>15</sup>Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco (Bujalance, Córdoba 1655 - Madrid, 1726). Pintor del barroco español, destacó más brillantemente por sus libros de tratadística pictórica. Su obra *El Museo Pictórico y Escala Óptica* 1715, —segunda edición de 1797—, se considera como la referencia para la historia de la pintura barroca tanto en las directrices para su empleo como en las biografías de los pintores españoles que recoge a modo recopilatorio.

<sup>16</sup>Bernardo Bitti (1548 - 1610), Mateo Pérez de Alesio (1547 - 1628) y Angelino Medoro (1567 - 1631). Los tres pintores italianos que llegan al Perú en el periodo de la Contrarreforma asentaron las bases del manierismo en la pintura peruana.

<sup>17</sup>Antonio Mermejo (1588 - s. XVII). Pintor español que desde joven se trasladó al Perú donde trabajó tanto en Lima como en la región andina destacando por su pintura religiosa y en el género del retrato.

<sup>18</sup>Leonardo Rodríguez Jaramillo (Sevilla, finales s. XVI - c. 1647). Pintor sevillano que trabaja en Trujillo, Cajamarca y Lima siempre con encargos de temática religiosa.

<sup>19</sup>Bartolomé Román (c.1585 - 1647). Discípulo de Vicente Carducho su pintura destaca por sus series de ángeles que tendrán gran acogida en el ámbito limeño.

<sup>20</sup>Quispe Tito (Cuzco, 1611 - 1681). Uno de los máximos exponentes de la escuela cuzqueña procedía de la aristocracia inca del pueblo indígena de San Sebastián.

<sup>21</sup>Basilio Santa Cruz Pumacallao (Cuzco, 1635-1710). Pintor miembro de la nobleza indígena considerado como uno de los fundadores de la escuela cuzqueña. Recibió el apoyo del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo

<sup>22</sup>Juan Espinosa de los Monteros (s. XVII - Cuzco, 1669). Pintor activo en Cuzco entre 1638 y 1669, Juan Espinosa de los Monteros se erige como uno de los iniciadores de la escuela cuzqueña.

<sup>23</sup>Juan Zapata Inca (s. XVII - s. XVIII). Seguidor de Basilio Santa Cruz, Zapata Inca prolonga en el siglo XVIII las iconografías religiosas de la escuela pictórica cuzqueña.

<sup>24</sup>Marcos Zapata (Cuzco, c.1710-1773). Pintor de una escuela cuzqueña ya madura en el setecientos trabajó para diferentes ordenes religiosas en el Cuzco.

<sup>25</sup>George Kubler (Hollywood, 1912 - Handem, 1996). Historiador del arte estadounidense, sus principales aportaciones a la historiografía se concentran en el estudio del arte prehispánico y la arquitectura americana de la Edad Moderna.

<sup>26</sup>KUBLER, George. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press, 1962.

<sup>27</sup>Jonathan Brown (Springfield, 1939). Catedrático del Institute of Fine Arts de Nueva York, la figura de J. Brown, —entre otras materias—, se define como la referencia en el estudio de la vida y obra de Velázquez.

<sup>28</sup>*Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*. Exposición comisariada por Jonathan Brown que pudo visitarse en el Palacio Real de Madrid y el Museo del Prado (octubre 2010 - enero 2011) y posteriormente en el Palacio Iturbide de Ciudad de México (marzo - junio 2011).

<sup>29</sup>Thomas DaCosta Kaufmann (Nueva York, 1948). Profesor de la universidad de Princeton, Nueva Jersey, destacan sus estudios acerca de la historia del arte en Europa y su relación con otros ámbitos artísticos.

<sup>30</sup>Jaime Cuadriello (Ciudad de México, 1956). Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas y profesor en la UNAM, el doctor Cuadriello es uno de los máximos expertos reconocidos en el terreno de la iconografía religiosa y la pintura virreinal novohispana.

<sup>31</sup>Cátedra del Museo del Prado (8-29 de noviembre de 2018). *De la pintura a la era de la imagen: España / Nueva España*.

<sup>32</sup>Thomas Cummins (1949). Profesor de la universidad de Harvard, centra sus investigaciones en la evolución del arte prehispánico y el arte virreinal en México, Ecuador y Perú.

<sup>33</sup>Juan Pantoja de la Cruz (Valladolid, 1553 - Madrid, 1608). Pintor de cámara de Felipe II y retratista oficial de la corte de Felipe III, Pantoja de la Cruz destaca de manera sobresaliente en el retrato cortesano.

<sup>34</sup>Francisco Álvarez de Toledo (Oropesa, 1515 - Escalona, 1582). Aristócrata caballero de la Orden de Alcántara al servicio de la Monarquía Hispánica, Álvarez de Toledo llevó a cabo las reformas de la administración en el Perú durante su periodo al frente del virreinato (1569-1581).

<sup>35</sup>Pedro Peralta y Barnuevo (Lima, 1663 - 1743). Rector de la universidad de San Marcos, letrado, literato, matemático, historiador, astrónomo y cosmógrafo mayor del Reino del Perú.

<sup>36</sup>John Huxtable Elliott (Reading, Reino Unido, 1930). Considerado como una referencia clave en la historia de la Edad Moderna y el hispanismo, Sir John Elliott ha escrito algunos de los estudios más reconocidos sobre la Monarquía Hispánica y su naturaleza imperial durante los siglos XVI y XVII.

<sup>37</sup>Publicado dentro del libro STRATTON-PRUIT, Susanne. *El arte de la pintura en Bolivia Colonial*. Filadelfia: St Josephs Univ Pr, 2017.

<sup>38</sup>Pedro José García Balboa (Villafranca del Bierzo, 1695 - Madrid, 1772). Desde su condición de fraile benedictino el Padre Martín Sarmiento fue uno de los escritores eruditos cercanos a las ideas de la Ilustración del siglo XVIII en España.

<sup>39</sup>Mercurio Gattinara (Gattinara, Piamonte, 1465 - Innsbruck, 1530). Canciller Mayor de Carlos V, Gattinara estuvo detrás de los aparatos políticos del emperador especialmente en la asimilación de la dignidad y su dotación de significado universal.

<sup>40</sup>Ernst Hartwig Kantorowicz (Posen, Prusia, 1895 - Princeton, New Jersey, 1963). Historiador medievalista, sus títulos como *The King's Two Bodies* se distinguen entre las teorías entre los estados, el poder y la monarquía. Ideas como la corporeidad o incorporeidad del monarca y su función asientan las bases para entender la política y la historia de la Edad Media y la posterior modernidad.

<sup>41</sup>Seyyed Hossein Nasr (Teherán, 1933). Filósofo iraní, sus reconocidos estudios de tema islámico tratan la relación entre filosofía, ciencia y religión desde una visión holística en la historia del pensamiento.

<sup>42</sup>Huston Smith (Suzhou, 1919 - Berkeley, 2016). Filósofo vinculado a la universidad de California, Berkeley, su trabajo queda ligado a los análisis y significados de las figuras religiosas.

<sup>43</sup>Rama Coomaraswamy (Nueva York, 1929 - Little Rock, Arkansas, 2006). Teólogo católico y médico estadounidense destacado por sus teorías en la filosofía del conocimiento y la religión.

<sup>44</sup>Ananda Kentish Coomaraswamy (Colombo, 1877 - Needham, Massachusetts 1947). Historiador del arte referencia en el campo de la cultura simbólica y la estética oriental.

<sup>45</sup>Martin Lings (Burnage, 1909 - Westerham, 2005). Escritor y filósofo británico autoridad en el ámbito de la obra de Shakespeare y aspectos de la mística islámica.

<sup>46</sup>Victor Danner (Irapuato, Guanajuato, 1926 - 1990). Reconocido escritor, traductor y filósofo en el campo de la mística islámica y las religiones comparadas.

<sup>47</sup>Joseph Epes Brown (Ridgefield, Connecticut, 1920 - Stevensville, Montana, 2000). Antropólogo norteamericano, se insertó en la sociedad de los indios nativos americanos configurándose como la referencia en el conocimiento de su cosmovisión, ritos y creencias religiosas.

<sup>48</sup>Mercedes López-Baralt (San Juan de Puerto Rico, 1942). Antropóloga y crítica literaria, López Baralt es una estudiosa de la literatura virreinal hispanoamericana y la literatura de los siglos XIX y XX. Luce López-Baralt (San Juan de Puerto Rico 1950). Profesora y catedrática en la universidad de Puerto Rico su foco de estudio se centra en la literatura mística española e islámica.

<sup>49</sup>Onorio Ferrero (Turín, 1908 - Lima, 1989). Traductor, Poeta y erudito italiano destacado en el estudio comparado de las religiones.

<sup>50</sup>MUJICA PINILLA, Ramón. *El collar de la paloma del alma. Amor sagrado y amor profano en la enseñanza de Ibn Hazm de Cordoba y de Ibn Arabi de Murcia*. Madrid: Hiperión, 1990.

<sup>51</sup>Gerhart B. Ladner (Viena, 1905 - Los Ángeles, 1993). Historiador medievalista referente en la historia de las ideas que aúnan el simbolismo, la teología y el humanismo.

<sup>52</sup>Marjorie Reeves (Bratton, Reino Unido, 1905 - Oxford, 2003). Historiadora y profesora británica destacada por sus investigaciones en la historia de la educación principalmente en época medieval y renacentista.

<sup>53</sup>Frances Yates (Hampshire, 1899 - Surrey, 1981). Historiadora británica del Instituto Warburg de Londres trabajó desde diferentes perspectivas los siglos del Renacimiento.

<sup>54</sup>François Secret (Chambéry, 1911 - París, 2003). Historiador y lingüista francés, sus investigaciones abordan aspectos como el esoterismo y el hermetismo principalmente del periodo renacentista.

<sup>55</sup>Erwin Panofsky (Hannover, 1892 - Princeton, Nueva Jersey, 1968). Discípulo de Aby Warburg, Panofsky es el máximo exponente de la historiografía en el análisis de la obra de arte a partir de la iconología y la iconografía estableciendo el vínculo pensamiento e imagen.

<sup>56</sup>Edgar Wind (Berlín, 1900 - Londres, 1971). Discípulo de Panofsky, al igual que sus mentores Edgar Wind se erige como una referencia en el estudio iconológico conocido por su aplicación en monografías sobre el Renacimiento.

<sup>57</sup>Fritz Saxl (Viena, 1890 - Surrey, 1948). Historiador del arte del Instituto Warburg aportó nuevas perspectivas al método iconográfico interesándose por el vínculo entre filosofía, religión y arte.

<sup>58</sup>Hans Belting (Andernach, 1935). Antropólogo e historiador del arte alemán reconocido por su teoría de las imágenes y su tradición religiosa en el ámbito de la Edad Media y el Renacimiento.

<sup>59</sup>David Freedberg (Ciudad del Cabo, Sudáfrica, 1948). Profesor de Historia del arte y director de la Academia italiana de Estudios Avanzados en América de la universidad de Columbia, reconocido por sus trabajos acerca de la relación entre el arte y la psicología.

<sup>60</sup>Caroline Walker Bynum (Atlanta, Georgia, 1941). Profesora emérita de la universidad de Columbia se distingue por sus tesis acerca de la historia medieval y su espiritualidad.

<sup>61</sup>Henry Corbin (París, 1903 - 1978). Escritor y filósofo referencia en el estudio del Islam y las diferentes culturas religiosas árabes.

<sup>62</sup>Gershom Scholem (Berlín, 1897 - Jerusalén, 1982). Historiador y filósofo se interesó por cuestiones como las tendencias de la mística judía y la *Kabbalah*.

<sup>63</sup>Santiago Sebastián (Villarquemado, Teruel, 1931 - Valencia, 1995). Historiador del arte, sus estudios se erigen como referencia singular en la lectura iconológica del arte en el ámbito hispano.

<sup>64</sup>Pierre Duviols. Historiador peruano francés destacado por sus trabajos acerca del marco religioso del Perú prehispánico y sus posteriores encuentros en época virreinal.

<sup>65</sup>Pablo Andrés Macera Dall'Orso (Huacho, 1932). Historiador peruano cuyas investigaciones se centran en la política, la economía o la historia del arte vinculadas en mayor medida a las sociedades andinas.

<sup>66</sup>Francisco Stastny (Praga, 1933 - Lima, 2013). Historiador del arte, sus principales aportaciones versan en la relación artística entre el arte peruano y el europeo, así como el de otorgar el valor de identidad creativa a las iconografías de la pintura virreinal peruana.

<sup>67</sup>Héctor H. Schenone (Buenos Aires, 1919 - 2014). Referencia en la historiografía americanista sus estudios han dado respuestas a cuestiones como la iconografía, la platería o el mobiliario del arte virreinal.

<sup>68</sup>Sabine G. MacCormack (Frankfurt, 1941 - Indiana, Estados Unidos, 2012). Historiadora especializada en la cultura y religión de la época romana así como los procesos históricos de la América virreinal.

<sup>69</sup>Fernando R. De la Flor (1951). Catedrático de literatura en la universidad de Salamanca es uno de los autores clave referente a la cultura visual del Barroco hispánico y su dimensión literaria y política.

<sup>70</sup>Javier Portús Perez (Madrid, 1961). Jefe de la pintura Española (hasta 1700) del Museo Nacional del Prado, entre otras cuestiones, sus investigaciones se centran en el mercado de obras y la atmósfera artística del Siglo de Oro en España.

<sup>71</sup>Víctor Mínguez Cornelles (1960). Catedrático de Historia del Arte en la universidad Jaume I de Castellón, su amplio catálogo de publicaciones acaparan el análisis de la imagen del poder en Europa y América, así como las manifestaciones áulicas o las festividades de la cultura barroca.

<sup>72</sup>Andrés Avelino Cáceres (Ayacucho, 1833 - Lima, 1923). Héroe nacional peruano de la Guerra del Pacífico o Guerra del Salitre 1879-1883, que enfrentó a la alianza de Perú y Bolivia contra Chile. Tras la contienda funda el Partido Constitucional llegando a la Presidencia del Perú entre 1886-1890 y 1894-1895.

<sup>73</sup>HIDALGO, David. *La Biblioteca fantasma*. Lima: Editorial Planeta, 2018. El periodista David Hidalgo hace una crónica de los atentados internos contra los tesoros de la Biblioteca Nacional del Perú y los esfuerzos durante el mandato de Ramón Mujica al frente de la Biblioteca por impedir y denunciar las prácticas delinquentes.

<sup>74</sup>MUJICA PINILLA, Ramón. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, Fondo de Cultura Económica e Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001.

<sup>75</sup>Josep-Ignasi Saranyana (Barcelona, 1941). Doctor emérito de la universidad de Navarra, Miembro de la Real Academia de la Historia de Madrid y la Academia Mexicana de la Historia, ha desarrollado una extensa obra sobre teología medieval e hispanoamericana.

<sup>76</sup>Celebrado el 9 de julio de 1816 el Congreso de Tucumán declaró la ruptura las Provincias Unidas en Sudamérica con el Reino de España.