

# QUIPU

## VIRTUAL



BOLETÍN DE CULTURA PERUANA - MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES - N° 165 28/7/2023

## ARTE Y ARTÍFICES DE LA LIBERTAD



El patriota D. José Olaya sirvió con gloria a la PATRIA, y honró el lugar de su nacimiento.

Don José Olaya  
Patriota de la Libertad  
Callao

Don José Olaya nació en el pueblo de Chorrillos el año de 1792, fue muy distinguido por su singular patriotismo, fué tan constante en él, que en el año de 1820, se le autorizó para que se hallaba en el Callao con correspondencias a esta Capital, y ocupaban los Españoles, prefirió el martirio y sufrió mil padecimientos y la muerte, antes que declarar la persona a que pertenecía.

La Lima Do. 466 del an 20. de Mayo de 1852

# LOS PINTORES AFROPERUANOS ENTRE LA INDEPENDENCIA Y LA REPÚBLICA

Fragmentos de un notable ensayo del historiador del arte Luis Eduardo Wuffarden\*  
publicado en el volumen *Forjando la nación peruana* (Lima, Banco de Crédito del Perú, 2021).

En plena crisis de la monarquía española, cuyo correlato en el Nuevo Mundo aceleró los procesos de Independencia, el jurista limeño Manuel Lorenzo de Vidaurre formulaba desde Cádiz su influyente *Plan del Perú* (1810). Era un proyecto político de corte reformista y solo sería publicado trece años después por un editor de Filadelfia, en coincidencia con las campañas militares bolivarianas y con los intensos debates ideológicos que acompañaron la fundación de la república. A través de un revelador pasaje de su texto, Vidaurre preveía en el cultivo de las artes uno de los motores llamados a impulsar el progreso de la sociedad peruana y a insertarla en un mundo moderno, regido por los principios de la Ilustración. Para lograrlo consideraba indispensable dignificar los oficios artísticos en tanto profesiones liberales -dejando atrás las prácticas del artesanado tradicional, al punto que «el nieto de un título de Castilla no se hará de menos valer porque tenga en la mano el buril o el pincel» {...}. Nada más alejado, sin embargo, de lo que ocurría en la producción artística del país, donde varios pintores afroperuanos -sobre todo en Lima- estaban alcanzando por entonces un protagonismo inusitado. La participación de un sector étnico que había tenido hasta entonces muy escasa presencia en el oficio sería uno de los rasgos característicos del tránsito entre el Virreinato y la República {...}. Durante ese decisivo lapso, ellos lograron adecuarse a las exigencias simbólicas del nuevo contexto, además de interactuar creativamente con los primeros artistas viajeros. Al promediar el siglo XIX, aquellas personalidades fundadoras pasarían a segundo plano, como consecuencia de la irrupción del academicismo así como del surgimiento paralelo de un nuevo tipo de artista «popular» en la figura de Pancho Fierro y la estela del costumbrismo. Sin embargo, la intensa actividad desplegada por los pintores afroperuanos en la era de la independencia y su aporte a la construcción de la cultura visual republicana conforman un capítulo decisivo de nuestra historia artística que empieza a desvelarse en su real dimensión.

## BARRERAS GREMIALES Y «NOBLEZA DEL ARTE»

Desde inicios del virreinato, los esclavos africanos y su descendencia estuvieron por lo general marginados de aquellas ocupaciones que implicaban dignidad y reconocimiento social. Ello comprendía la mayor parte de los oficios artísticos, y en particular la pintura, que gozaba de un estatus privilegiado en Europa, al menos desde el siglo XVI. Si bien el discurso de la nobleza pictórica fue rápidamente adaptado a la realidad colonial andina, este se dirigía específicamente a las repúblicas de españoles y de indios. No deja de ser significativo que, hacia 1613/1615, Felipe Guaman Poma de Ayala -cronista y dibujante indígena- esgrimiese por primera vez tales razonamientos para aplicarlos al ámbito andino {...}. Aunque los pintores indígenas ganaron pronta fama, singularmente en el Cuzco y el sur andino, al punto de sobrepasar en número y prestigio a sus colegas españoles y criollos, la participación de negros y mulatos en los obradores de la región sería por mucho tiempo escasa o nula {...}.

A lo largo del siglo XVII se registran excepcionalmente algunos casos, como el del «moreno libre» Luis Fernández, quien



Mariano Carrillo. *José de San Martín, Protector del Perú*, 1822. Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile

se concertaba en 1638 con el maestro Pedro de Olmedo para trabajarle lienzos a destajo, cobrándole a razón de ocho pesos por «vara cuadrada». Pero la mayor notoriedad correspondió al esclavo Andrés de Liébana, uno de los cuatro pintores que en 1671 ejecutaban la serie de la vida del santo fundador para el convento franciscano de Lima {...}.

## DE LOS MAESTROS CRIOLLOS A LA IRRUPCIÓN DE LAS CASTAS

Salvo excepciones puntuales como las señaladas, en Lima el ejercicio de la pintura acogía mayoritariamente a los aspirantes criollos, y en menor proporción a indígenas y mestizos, estos últimos casi siempre en situación subordinada. Unos y otros solían apelar a sus dotes artísticas como un mecanismo que les permitiese dejar atrás ciertas desventajas de origen, como la pobreza familiar o la ilegitimidad. En ese sentido,

resulta emblemático el caso del criollo limeño Cristóbal Lozano (1705-1776), un hijo de padres desconocidos que llegaría a ser el artista favorito de la corte virreinal {...}.

Esa novedosa diversidad se hará patente al ejecutarse la serie hagiográfica de San Pedro Nolasco, destinada a decorar el claustro principal del convento limeño de la Merced. Ejecutado entre 1786 y 1792, el ciclo pictórico mercedario lograría congregarse a los más destacados continuadores de Lozano en el campo de la representación religiosa. Mucho tiempo después, al hacer un recuento de la pintura colonial tardía, el pintor académico Francisco Laso recordaba a los participantes en dicha obra, cuyos nombres decidió rescatar por considerarlos «pintores nacionales» dignos de memoria. En su conocido artículo -titulado, significativamente, «Sobre bellas artes»- Laso menciona a Julián Jayo, natural de Chilca, al huamanguino Juan de Mata Coronado y a José Joaquín Bermejo, trujillano, cuyas firmas permanecían visibles en algunos lienzos {...}. Si bien Laso no especifica su filiación étnica, se sabe que los dos primeros eran indígenas -uno limeño y noble, el otro andino-, mientras que el tercero ha podido ser identificado no hace mucho como afrodescendiente oriundo de la Intendencia de Trujillo. El traslado de Bermejo a la capital pareciera marcar el inicio de una nutrida migración de artífices pardos procedentes de la costa norteña {...}.

## ENTRE EL FIDELISMO Y LA INDEPENDENCIA: EL RELEVO ÉTNICO

Si durante el último cuarto del siglo XVIII la posición de un mulato como Bermejo entre los pintores capitalinos de primera fila era más bien excepcional, pocas décadas después el predominio de los «pardos libres» sería una realidad palpable {...}. El arribo de José del Pozo -formado en la Academia de Sevilla- significaba un último agente de renovación desde el lado europeo {...}. Aunque gozó de una sostenida fortuna crítica {...} el maestro andaluz no lograría desplazar la vigorosa tradición retratística de Lima, como lo demuestra la prolongada preferencia del cabildo y la aristocracia limeños por alguien como Pedro Díaz {...}.

Entre tanto, a inicios del siglo XIX, dentro del propio taller de Díaz se hacía evidente un recambio simultáneamente generacional y étnico. Diversas circunstancias -entre ellas el acentua-



J. Gil de Castro. *Simón Bolívar*, ca. 1825. Museo de Arte, Lima



M. Carrillo. *Rosa Vásquez de Velasco*, 1812. Casa de Ejercicios de Santa Rosa, Lima



P. Rojas. *General Irigoyen*, ca. 1830. Colección particular, Lima



P. Rojas. *María Abascal*, 1840. Museo Nacional de Historia, Lima

do parentesco estilístico de las obras juveniles del pardo libre José Gil de Castro (1785-1837) con la manera tardía de Díaz dejan en claro una indudable relación maestro-discípulo entre ambos. Gil provenía de una familia de artesanos trujillanos y tanto su madre, María Leocadia Morales, como su hermano mayor, Juan José, nacieron esclavos pero fueron liberados [...].

Cuando Pezuela sucedió a Abascal como virrey del Perú, en octubre de 1816, la actividad artística de Lima se encontraba retraída, en medio de un clima generalizado de guerra y crisis económica. Para entonces Pedro Díaz había muerto o estaba inactivo, mientras que Gil iniciaba su larga estancia en Santiago. Esas circunstancias hicieron que Mariano Carrillo (ca. 1761-1825), otro pardo libre, se situase repentinamente como retratista de la corte [...].

Cuando San Martín entró con sus tropas a Lima, en junio de 1821, el miedo, el desconcierto y la incertidumbre cundían [...]. Poco antes de que San Martín partiera definitivamente del Perú, en setiembre 1822, la corporación municipal hacía pintar el retrato del Libertador y primer jefe de Estado del Perú independiente. Es una obra de marcado aire *naif*, realizada en muy breve lapso, y así lo refleja su factura extremadamente sintética. A instancias de sus comitentes, Carrillo reutilizó un antiguo retrato del virrey Abascal que colgaba en la sala de sesiones del Ayuntamiento [...]. Por su carácter fundacional, esta obra colocaba a Carrillo en una posición ventajosa dentro de la compleja coyuntura, al igual que a otros afroperuanos como Jacinto Ortiz, maestro de obras del cabildo y asimismo firmante del Acta de la Independencia [...].

#### EL IDEAL REPUBLICANO: EXPECTATIVAS Y CONTRADICCIONES

Desde un punto de vista teórico, los cambios políticos impulsados por la independencia y por la instauración del sistema republicano con la Constitución liberal de 1823 dejaban abierto un margen de ascenso social inédito para los afrodescendientes y las castas en general. Hubo pasos importantes en esa dirección, como el decreto de la «libertad de vientres», promulgado por San Martín en agosto de 1821, o la liberación ofrecida a los esclavos que se incorporasen al ejército emancipador. No parece haber sido fortuito, por tanto, que justamente cuando Lima se convertía en el epicentro de la independencia sudamericana, Gil de Castro volviera de Santiago [...].

En un primer momento, su ligazón con el liderazgo de Simón Bolívar y con el estado mayor del Ejército Unido Libertador marcó la tónica de su obra peruana y lo obligó a reformular los esquemas de la tradición cortesana. A diferencia de la parquedad iconográfica que caracteriza al periodo sanmartiniano, el culto al Libertador caraqueño fue activamente impulsado en el Perú desde antes de su llegada a Lima y Gil de Castro cumpliría un papel determinante dentro de esa campaña [...].

Por su parte, los seguidores del Libertador promovieron imágenes de aparato y composiciones alegóricas que exaltaban su figura, apelando a un repertorio simbólico equivalente al utilizado por los líderes del Antiguo Régimen. Es significativa, en ese sentido, la convocatoria del cabildo limeño a Pablo Rojas para pintar dos composiciones alegóricas a modo de «transparentes», que fueron exhibidas durante una función nocturna celebrada en los corredores del Ayuntamiento

el 6 de febrero de 1825, con ocasión del cumpleaños de Bolívar. Ambas pinturas se perdieron y solo es posible imaginar el aspecto que ofrecía una de ellas gracias a la estampa que abrió Marcelo Cabello, grabador mulato, considerado como el más hábil de su clase en la ciudad [...].

#### UN PUNTO DE QUIEBRE:

##### ENTRE LA ACADEMIA Y LA ECLOSIÓN COSTUMBRISTA

Esos cruciales cambios asoman con elocuencia en una de las composiciones más ambiciosas del pintor viajero alemán Johann Moritz Rugendas: *El mercado principal de Lima* (1843). En ella dos personajes jóvenes, situados en primer plano, llaman la atención entre la abigarrada multitud concurrente a la antigua plaza de la Inquisición. Uno destaca por la elegancia burguesa de su traje oscuro, mientras el otro luce chaqueta blanca y corta, una gala usual entre los miembros de las castas. El primero ha sido identificado con seguridad como Ignacio Merino [...]. No sería improbable que Rugendas -quien acostumbraba a incorporar individuos concretos en sus escenas de costumbres- hubiera elegido al acuarelista Pancho Fierro (1807-1879), por entonces en el vértice de su carrera, para personificar al vendedor callejero [...]. El bullicioso espacio público podría percibirse, en efecto, como metáfora de una sociedad armónica aunque profundamente jerarquizada. No obstante, un afrodescendiente como Fierro y un prominente criollo como Merino ya habían trabajado para entonces varios proyectos conjuntos, como sus series litográficas, en las que el pintor académico alternaba sus tipos limeños con los de Fierro [...].

En más de un sentido, Fierro encarnaba un nuevo tipo de artista afroperuano, distante de aquellos «retratistas sin rostro» activos en tiempos de la independencia. El solo hecho de existir varias imágenes de él, da cuenta de esta diferencia. La representación más confiable, el retrato póstumo que pintó el ecuatoriano Nicolás Palas en 1888, formaba parte de una galería de personajes ilustres de la cultura peruana, concebida por Ricardo Palma como adecuado complemento a los ambientes de la reconstruida Biblioteca Nacional [...]. Sin embargo, la única imagen real que se conserva de él nos devuelve al complejo mundo de expectativas que, entre fines del virreinato e inicios de la República, tuvieron los artistas afroperuanos en una sociedad de jerarquías. Se trata de una fotografía tomada por el afamado estudio de los hermanos Courret en 1877 [...]. Sin duda esa definida fisonomía y su ambivalente inserción social abren una ventana distinta para leer las imágenes de Fierro. Pero en última instancia nos remiten a una secuencia irrepetible de personalidades que no alcanzó ese tipo de representación ni gozó de similar popularidad. Sin embargo, sus nombres resultan indispensables para entender la esforzada construcción de una cultura visual republicana y la lucha por un estatus de dignidad que emprendieron los pintores afroperuanos desde la antesala de la independencia.

\*Miembro del Comité Académico de Cultura del Museo de Arte de Lima y uno de los más importantes investigadores del arte peruano.

En la portada: José Gil de Castro. *Patriota D. José Olaya*, 1828. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

El ensayo completo puede ser consultado en: <https://cutt.ly/AwavsxJO>



Leonidas Orellana. Quinua, Ayacucho

## RURAK MAKI, ARTE POPULAR Y ARTESANÍA TRADICIONAL

La decimosexta edición de *Rurak maki* («hecho a mano» en quechua), la principal feria de arte popular y artesanía de nuestro país, ha vuelto a abrir sus puertas en Lima, en el extenso vestíbulo y salas contiguas de la sede del Ministerio de Cultura. La exposición-venta reúne en esta nueva versión a más de ciento cuarenta expositores, de las veinticuatro regiones del Perú, que dan prueba de la vitalidad y autenticidad de sus tradiciones, muchas de las cuales hunden sus raíces en tiempos remotos.

*Rurak maqui* permite, una vez más, apreciar la diversidad de expresiones que caracteriza a nuestra cultura popular, manifestación inequívoca de la considerable variedad de comunidades históricas esparcidas por todo el territorio nacional, cuyo espíritu creativo y afirmación identitaria resultan palpables aquí también. El «patrimonio inmaterial» reunido en la feria da cuenta, igualmente, de los particulares y enriquecedores mestizajes plasmados en la artesanía y el arte popular de las numerosas comunidades que integran el Perú. Si la salvaguardia de este patrimonio corresponde al Ministerio de Cultura, su continuidad depende del esfuerzo de los creadores populares, así como de la acogida que les dispense el público; de ahí la importancia de esta feria que, gracias al empeño de su fundadora, Soledad Mujica, vela por sus principales valores.

Retablos ayacuchanos, cerámica awajún o de Chulucanas, filigranas de plata de Catacaos, mates burilados de Junín, tejidos y bordados del Colca o de las comunidades cuzqueñas, tallas en marmolina de Cajamarca o en piedra de Huamanga, figuras en madera balsa de la Amazonía y muchos otros objetos artísticos y artesanales pueden ahora ser apreciados y adquiridos. Esta nueva edición de *Rurak Maki* cuenta también con la presencia de destacados artesanos de Bolivia, Colombia y Ecuador, países que integran con el Perú la Comunidad Andina de Naciones.

<https://cutt.ly/Kwavp0NY>



Tejedores de Pitumarca, Cuzco



Torito de Pucará

## AGENDA

### LA FERIA DEL LIBRO DE LIMA

Del pasado 21 de julio al próximo 6 de agosto, el parque Próceres de la Independencia, en el distrito de Jesús María, acoge, como ya es habitual, a la Feria Internacional del Libro de Lima. Esta vigésimo séptima edición del evento de promoción bibliográfica más importante del país es organizada por la Cámara Peruana de Libro, que reúne a ciento cuarenta socios, entre editoriales, librerías, distribuidoras, centros de investigación y entidades afines. La FIL-Lima rinde ahora homenaje a César Vallejo, un año después del centenario de *Trilce* y conmemorando la primera centuria de su novela *Fabla salvaje* y el libro de relatos *Escalas*, cuya nueva versión -corregida por el mismo Vallejo- fue dada a conocer por el hispanista francés Claude Couffon y publicada, en 1994, por la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa. El homenaje incluye el espacio *Universo Vallejo* y una serie de actos, que forman parte de la torrencial programación, con cerca de novecientas actividades, incluyendo presentaciones, charlas, talleres, recitales, videoconferencias y conciertos. La FIL-Lima cuenta ahora con doscientos cuarenta stands y espera ser visitada por cientos de miles de lectores.



<https://cutt.ly/3wambu1o>



MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES

DIRECCIÓN GENERAL PARA ASUNTOS CULTURALES



CENTRO CULTURAL  
**INCA GARCILASO**  
Ministerio de Relaciones Exteriores  
del Perú

Jr. Ucayali 391, Lima 1, Perú  
quipuvirtual@rree.gob.pe

[www.ccincagarcilaso.gob.pe](http://www.ccincagarcilaso.gob.pe)