

QUIPU

VIRTUAL



BOLETÍN DE CULTURA PERUANA - MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES - Nº 305 3/4/2026

PINTURA CUZQUEÑA: NUEVAS MIRADAS



PINTURA CUZQUEÑA: FRAGMENTOS PARA ARMAR

RICARDO KUSUNOKI RODRÍGUEZ*

Entre el 23 y el 24 de marzo se llevó a cabo en Madrid el Seminario «Nuevas perspectivas sobre la pintura cuzqueña», en el marco de la exposición temporal que exhibe el Museo de América y ha sido comisariada por Francisco Montes González. Aquí, segmentos de la ponencia de uno de los destacados especialistas que participaron en este importante coloquio.

En 1918, el pintor peruano Teófilo Castillo visitó el Cuzco, emocionado por recorrer una ciudad cuyo pasado de siglos parecía seguir aún vivo. En lo que sería su primer y único viaje a la antigua capital del imperio inca, el artista buscaba aprehender el aura particular que emanaba de la vieja urbe, la cual alcanzaba uno de sus puntos más altos en el «ambiente magníficamente vetusto» de la catedral. Allí, como gran interesado en la historia del arte de su país, Castillo recordó que el Cuzco había sido famoso por sus pinturas. Sin embargo, la impresión que le dejaron los grandes cuadros del principal templo de la ciudad resultaba paradójica. Por un lado, consideraba «en general, mediocres» unas

obras que en «su mayoría son labor de pintores nacionales, reminiscencias de cuadros italianos, flamencos, y españoles ya conocidos». Por el otro, sin embargo, sus palabras revelan el deslumbramiento ante lo que, en vez de calificar como pastiche, describía casi como una visión de caleidoscopio: «Se advierten trozos enteros del Tintoreto, Tiziano, Rubens, Rafael, Andrea del Sarto, Murillo. Al lado de un torso rotundo, magnífico, que recuerda las *gambeterie* elegantes de Tiépolo, las protuberancias rosas carnudas de Rubens, surge un perfil delicadísimo, *boticelliano*, las manos típicas de Rafael, las cabezotas rudas de Ribera».

Entre la condescendencia y la fascinación, Castillo apuntaba a lo que, poco después, se convertiría en uno de los ejes de discusión para una naciente historiografía del arte colonial, volcada a explorar cómo podía definirse la relación entre la producción artística de los virreinos americanos y la europea. En efecto, a lo largo del siglo XX, dentro de un contexto dominado por los nacionalismos y su exigencia de una cultura «propia», resultaba fácil constatar que el horizonte visual articulado por la pintura cuzqueña estaba mayoritariamente construido a partir de modelos creados en Europa. Pero mientras Castillo señalaba con poca emoción que los cuadros cuzqueños eran «reminiscencias» de composiciones conocidas de la «gran tradición occidental», asumía una actitud distinta al detallar una dinámica más potente: en medio de la mención arbitraria a «grandes maestros» europeos, describía las pinturas de la catedral, casi involuntariamente, como un fascinante universo compuesto por fragmentos combinables.

De hecho, en el complejo juego de relaciones que los pintores cuzqueños establecieron con sus referentes europeos, asimilación y fragmentación parecen constituir términos complementarios. Para entender el alcance de lo anterior es necesario no solo enfocar la mirada en los modelos compositivos. Se trata, en realidad, de acercarse a una compleja labor de deconstrucción, enfocada en separar y extraer distintos elementos de la totalidad de un lenguaje artístico. Articulados dentro de un sistema mayor, estos fragmentos recombinados terminarían dando lugar a uno de los pilares de la cultura visual de los Andes coloniales.

EL CUZCO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII
Aunque la tradición artística que suele conocerse como «escuela cuzqueña» tiene sus orígenes en el último tercio



Anónimo. Señor de Vilque, Cuzco, ca.1750

del siglo XVI, solo alcanzó a definir un lenguaje claramente diferenciable casi un siglo después. En ese momento, el Cuzco se encontraba en medio de un intenso proceso de renovación que no solo le permitió dejar atrás los estragos del violento terremoto de 1650. Lejos de limitarse a reparar los daños ocasionados por el sismo, las distintas corporaciones de la ciudad buscaron competir con la magnificencia de Lima, centro del poder en el virreinato del Perú. Aquel contexto había atraído a pintores como Juan de Calderón (activo entre 1640 y 1660) y Francisco Serrano (Extremadura, 1599 - Cuzco, después de 1663), quienes dejaron la corte virreinal para sumarse a los numerosos maestros que trabajaban en el Cuzco. La dinámica actividad artesanal se intensificó aún más a partir de 1673, con la llegada a la ciudad de su nuevo obispo, Manuel de Mollinedo y Angulo (Bortedo, 1640-Cuzco, 1699), quien ejerció el cargo hasta su muerte. Mollinedo centró su atención en el ornato de las numerosas iglesias repartidas por su extensa diócesis, ordenando o promoviendo la elaboración casi sistemática de retablos, pinturas y objetos de platería. Como señala Luis Eduardo Wuffarden, «ningún otro prelado del Perú virreinal utilizó de manera más sistemática y eficaz la imagen artística, no solo como medio de promover el culto religioso, sino como arma política para potenciar su autoridad».

A medida que el Cuzco se consolidaba como un foco gravitante de producción artística, resultaba más evidente el protagonismo -no solo numérico- que en el artesanado de la ciudad iban asumiendo «indios» y «mestizos». Es importante recordar aquí que, si bien las denominaciones étnicas coloniales daban forma a una sociedad profundamente jerárquica, en sí mismas no constituían categorías rígidas. No se basaban en el paradigma supuestamente científico de la «raza», sino en las coordenadas que se articulaban en la idea de «calidad», mucho más fluidas al basarse en la noción de linaje {...}.

Aquel horizonte heterogéneo y al mismo tiempo fluido, explica que pintores y comitentes de distinta condición étnica dieran forma a un único horizonte visual, que empezó a desplegarse tanto en la propia ciudad como en un *hinterland* compuesto por numerosos pueblos de «indios». Se trataba de un lenguaje artístico brillante y colorido, marcado de forma decisiva por modelos provenientes de Flandes que habían adquirido un prestigio global sobre todo a través de su masiva circulación por medio de estampas. Pero los casos más extremos de imitación de la «manera» flamenca revelan, precisamente, que los maestros cuzqueños no establecieron una dependencia mecánica con las fuentes nórdicas. Un ejemplo de lo anterior será la famosa *Serie del Zodiaco* firmada en 1681 por Diego Quispe Tito {...}.

FRAGMENTAR / ASIMILAR

En el juego de espejos que se plantea entre la *Serie del Zodiaco* y sus modelos flamencos, resulta inevitable referirse al término «copia», que articuló sucesivos debates en torno

al arte colonial conforme transcurría el siglo xx. En efecto, aquella palabra saltó a primer plano rápidamente, debido a que era muy fácil constatar la relación entre la mayoría de las pinturas cuzqueñas y las imágenes multiplicadas por las estampas europeas. Llegada la década de 1960, en un contexto en el que se cuestionaba el origen colonial de las dinámicas de poder en Latinoamérica, «copia» terminaría significando no solo la repetición de una imagen, sino una indesligable condición subordinada y puramente derivativa. Es decir, el símbolo manifiesto de la «dependencia» {...}.

En medio de esta discusión, figuras pioneras como José de Mesa, Teresa Gisbert o Francisco Stastny no solo remarcaron que los pintores europeos también copiaban composiciones provenientes de estampas. Además, constataron que los maestros virreinales podían hacer uso de esa práctica con una creatividad tan extrema, que no guardaba ninguna relación con el significado que el debate intelectual latinoamericano asignaba al término «copia». Así, mientras describían las profundas diferencias que podían surgir en las distintas versiones de una misma imagen, estos investigadores no solo demostraban que los nexos existentes entre la «gran tradición europea» y el arte colonial eran sumamente complejos. También contribuían a diluir categorías rígidamente jerárquicas, como original/copia o metrópoli/provincia, las cuales habían dado forma inicial a los relatos canónicos del arte occidental {...}.

CONSTRUIR UN SISTEMA

En sus mejores ejemplos, la pintura cuzqueña configura un universo visual de consistencia sutil, donde incluso el ilusionismo pictórico se interpreta como una acumulación de efectos que no guardan relación directa con la experiencia empírica de la realidad, ya que son asumidos como prototipos visuales. A su vez, la descripción de algo visto «del natural» se hace presente en secciones muy puntuales, como retratos de donantes o las calidades de las superficies textiles, a veces descritas en plano con una minuciosidad casi táctil. La sofisticación que estos detalles alcanzan revela que muchos maestros cuzqueños podían haber trabajado en códigos más «naturalistas». Pero decidieron convertir este tipo de modalidad pictórica en una pieza más de un lenguaje visual mayor, cuya totalidad estaba caracterizada -paradójicamente- por un sentido de la imagen sagrada casi irreal en su artificiosidad. Así, más que la búsqueda de fórmulas para dar cuenta de un ideal de belleza, los pintores cuzqueños y sus públicos valoraban la belleza de las fórmulas mismas {...}.

Dentro de una tradición pictórica definida por la representación religiosa y compuesta en gran medida por fragmentos de otros lenguajes artísticos, originalidad es la capacidad de convertirlos en un sistema expresivo coherente. Así, inventar es codificar, transformar citas diversas en un repertorio de fórmulas con vida independiente, un juego de palabras que describe con precisión la naturaleza de la pintura devota cuzqueña como logro artístico. Puesta en abismo, incluso la imagen repetida de una estampa o una pintura también está formada por una constelación de otras «repeticiones», aunque de género distinto: los estereotipos fijados previamente para representar rostros, gestos, anatomías, arquitecturas o paisajes. El término «codificación» también nos acerca a la agencia real de los maestros cuzqueños, ya que esta no solamente está dada por la mayor o menor libertad que ellos pudieran asumir en cada ocasión en que trabajaban con un modelo europeo específico. Mientras usaban estos puntos de referencia, también reafirmaban conscientemente un sistema de coordenadas precisas para interpretarlos. Es decir, articulaban por voluntad propia un lenguaje capaz de responder a las expectativas estéticas y piadosas de la heterogénea sociedad virreinal.



Basilio Santa Cruz. *La Virgen de Belén*, ca. 1671-1700, Catedral del Cuzco

Conforme transcurría el siglo xviii, el Cuzco se fue convirtiendo en el principal centro productor de imágenes del área andina. Encargadas desde lugares distantes o vendidas libremente por comerciantes que iban de pueblo en pueblo, sus pinturas se repartían hasta puntos tan alejados como el norte del actual Perú, Buenos Aires y Santiago de Chile. Por encima de las diferencias de calidad que pudieran tener, llegaron a estar presentes tanto en las diversas instancias del poder eclesiástico y civil, como en humildes capillas de indios y en viviendas de individuos de toda condición social. Pero estas obras no solo cumplían funciones devocionales o decorativas. Eran el soporte para la difusión de lo que, como advierte Marta Penhos, se convirtió en la auténtica «lingua franca» visual de los Andes centrales {...}.

EXPRESIONES DE «LO PROPIO»

Por lo demás, quizá cabe preguntarse sobre cuál es el lugar que ocupa el Cuzco en una geografía artística cuyas coordenadas no están definidas por la gran tradición occidental, sino por la irradiación de lenguajes artísticos capaces de investir de sacralidad a las imágenes católicas. En efecto, no se trata únicamente de que en el Cuzco se elaborara pintura religiosa en una escala que hoy desorienta a los espectadores modernos, quienes se ven confrontados con un verdadero océano de lienzos aparentemente iguales y sin autoría o fecha de elaboración, dos coordenadas sobre las que se articulan las historias del arte europeo coetáneo. Una mirada más atenta descubre que algunas de las obras más sofisticadas de los maestros cuzqueños pertenecen a géneros de pintura devocional también abordados en Europa, pero que no ingresaron al canon de la «gran tradición occidental». Aquello se explica porque incluso las versiones para un exigente público cortesano no alcanzan el poder icónico de los mejores ejemplos andinos. Quizá el principal obstáculo para ello eran las propias limitaciones del ideal «verista» que daba forma a las tradiciones letradas de la pintura europea del período. En contraste, con los fragmentos de los prestigiosos lenguajes europeos insertados en una gramática distinta, los mejores pintores cuzqueños pudieron expresar con rotundidad aquella aura que los devotos sentían emanar de las imágenes milagrosas. Una experiencia de lo sagrado que, por su propio carácter inefable, se traduce por medio de paradojas. En ella, como si se tratase de una aparición, todo parece incorpóreo en sus escasas y disociadas sugerencias de profundidad, pero también casi táctil por la descripción de los textiles y el aspecto casi esmaltado de las superficies. Quizá sea posible ver en ello la expresión cabal de una concepción de lo sagrado que, como la propia manera como los maestros cuzqueños entendían la pintura, parece ofrecerse como un universo cifrado en fórmulas y casi encerrado en sí mismo.

*Historiador de arte y responsable de la colección virreinal del Museo de Arte de Lima. En el Seminario internacional auspiciado por la *Thoma Foundation*, la Embajada del Perú en España y la Fundación Obra Pía de los Pizarro, participaron también Luis Eduardo Wuffarden, Luisa Elena Alcalá, Sergio Coca, Victoria F. Jiménez, Vanina Scocchera, Elena Amerio, Katherine Mills, Verónica Muñoz-Najar, Agustina Rodríguez, Ewa Kubiak, Daniela González Pruitt, Rosario Campuzano y Escardiél González.

En la portada: Anónimo. *Dormición de la Virgen*, ca. 1740-1770.



BECA DIEGO QUISPE TITO

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES DEL PERÚ

FUNDACIÓN OBRA PÍA DE LOS PIZARRO

El pasado lunes 30 de marzo, en una ceremonia llevada a cabo en Lima, en el Centro Cultural Inca Garcilaso, se realizó el lanzamiento de la Beca Diego Quispe Tito, como resultado de la cercana colaboración establecida entre el Museo Nacional del Prado y el Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, a través de nuestra Embajada en España. Esa colaboración, que empezó a materializarse cuando el Perú fue invitado de honor en la Feria de Arte Arco Madrid el año 2019 y presentó en el Museo del Prado una obra de arte virreinal con gran acogida, fue formalizada más tarde, mediante una Carta de Intenciones entre la Cancillería peruana y el Museo, suscrita en Madrid, en noviembre del año 2024.

Gracias a esa colaboración fue posible contar en octubre de 2025, en las rejas de la Plaza San Francisco de Arequipa, con una vistosa muestra de reproducciones del Museo del Prado -inaugurada durante la realización del X Congreso Internacional de la Lengua Española y que será mostrada en otros lugares del país- y es posible hacer ahora este lanzamiento. La Beca Diego Quispe Tito, permitirá cada año que un calificado restaurador peruano pueda permanecer durante seis meses en Madrid, especializándose en el Taller de Restauración del Museo del Prado, un taller de excepcional calidad, como corresponde al mayor museo de pintura de España y, en su género, uno de los más importantes del mundo.

El financiamiento de la beca ha sido asumido por la Fundación Obra Pía de los Pizarro, institución afincada en Trujillo de Extremadura, que realiza también una loable tarea en beneficio de la promoción de la cultura peruana en España y lleva a cabo importantes iniciativas en nuestro país.

Como fue señalado en la ceremonia de lanzamiento en Lima, en la que participaron el Secretario General de la Cancillería peruana, embajador Eric Anderson Machado; el embajador de España en el Perú, Alejandro Abellán, y, de manera virtual, el director del Museo Nacional del Prado, Miguel Falomir Faus, así como el presidente de la Fundación Obra Pía de los Pizarro, Hernando de Orellana Pizarro, además del director del Centro Inca Garcilaso, Hernando Torres Fernández, y el agregado cultural de la Embajada del Perú en España, Alonso Ruiz Rosas, el nombre de la beca no ha podido ser más afortunado, pues evoca y rinde homenaje a uno de los más insignes creadores de la pintura virreinal peruana, el pintor cuzqueño Diego Quispe Tito. Es, por cierto, evidente que esta iniciativa contribuirá a impulsar la profesionalización de los restauradores de nuestro país, cuya destreza requiere ser fortalecida, para que pueda luego proyectarse y multiplicarse en su tan necesaria labor orientada a preservar el ingente patrimonio artístico del Perú.

<https://www.ccincagarcilaso.gob.pe/beca-diego-quispe-tito/>

AGENDA



El poeta en París

CÉSAR VALLEJO MÍSTICO

Como ha sido señalado por numerosos especialistas, el poeta César Vallejo, nacido en el pueblo de Santiago de Chuco, en La Libertad, el 16 de marzo de 1892, muestra a lo largo de su obra poética una singular preocupación religiosa, vinculada sin duda a su formación familiar, en la que acaso pudo también sentirse el influjo de sus dos abuelos sacerdotes. Desde el primer poema de su primer libro, *Los heraldos negros* (1918), donde señala que «Hay golpes en la vida (...) como del odio de Dios», pasando por el verso «Dios mío estoy llorando el ser que vivo...» del poema «Los dados eterno», o la célebre afirmación de «Espergesia» («Yo nací un día que Dios estuvo enfermo, grave»), hasta la frase que le dictó en su lecho de muerte a su esposa, la francesa Georgette Philippart: «Cualquiera que sea la causa que tenga que defender ante Dios más allá de la muerte, tengo un defensor: Dios», es evidente que tuvo mucho interés por el llamado Supremo Hacedor y los temas escatológicos, junto a sus otras adhesiones ideológicas, preocupaciones éticas o tormentos emocionales. Vallejo murió en París, precisamente un Viernes Santo, el 15 de abril de 1938, de un mal desconocido que, tras largo debates, parece haber sido el rebrote de una antigua afición palúdica.



MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES



CENTRO CULTURAL
INCA GARCILASO

Ministerio de Relaciones Exteriores
del Perú

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

www.ccincagarcilaso.gob.pe